Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN PHILOSOPHIE

Folie en langage

*Une lecture de l'*Histoire de la folie *de M. Foucault dans l'écho de M. Blanchot*

Présentée et soutenue publiquement le 2 juillet 2014 par

Emmanuel GRIPAY

Sous la direction de Guillaume LE BLANC

Membres du jury

M. Christophe BOUTON, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne.

M. Frédéric GROS, Professeur des Universités, Université Paris-Est Créteil Val de Marne.

M. Guillaume LE BLANC, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne.

Mme Judith REVEL, Maître de Conférences HDR, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

M. Philippe SABOT, Professeur des Universités, Université Lille 3.

RÉSUMÉ

Cet écrit est une lecture de l'*Histoire de la folie* (1961) de Michel Foucault qui s'efforce d'en saisir la signification globale en faisant ressortir *le mouvement de son écriture*, c'est-à-dire le mouvement dans lequel entraîne le langage qu'il invente. Or ce mouvement de l'écriture ne peut être pleinement audible que si on le lit *en écho* de certains textes de Maurice Blanchot. Lecture en écho qui fait ressortir une structure qui est passée de Blanchot à Foucault : *une structure de l'ambiguïté*, qui se parcourt par le langage, en un mouvement paradoxal, et qui correspond à celui d'une certaine folie du langage lui-même ou *folie en langage*. Le geste propre de Foucault est alors celui d'avoir inventé, pour cette folie en langage, une écriture de l'histoire globalement animée par la structure de l'ambiguïté.

1. Lecture de quatre textes blanchotiens. Pour chacun d'eux, je m'efforce de faire ressortir la structure de l'ambiguïté qui l'anime.

2. Lecture du texte central de *HF*, où Foucault indique la structure de l'expérience classique de la folie (oscillation entre aveuglement et éblouissement) qui culmine dans le texte de la chute d'Oreste dans la folie. La lecture en écho me fait commencer par l'approche blanchotienne de l'ambiguïté de la nuit grecque.

3. Point de fuite de *HF* : la question du langage actuel de la déraison engage Foucault dans une recherche sur ce que disent (et à quel niveau) les écrivains ayant sombré dans la folie. La lecture en écho fait alors entendre chez Foucault le langage de l'ambiguïté centré sur le *signe muet*.

4. Lecture globale de *HF*. Écriture de l'histoire qui s'élabore avec la structure d'opposition d'un degré zéro (du langage et de l'histoire) et des mythes qui le recouvrent (en amont et en aval) – structures déjà proposées par Barthes et Blanchot.

MOTS-CLÉS

Foucault, Blanchot, Folie, Déraison, Langage, Histoire, Littérature, Ambiguïté, Structure

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'ÉQUIPE D'ACCUEIL

ADESS - UMR 5185 (Aménagement, Développement, Environnement, Santé et Sociétés)
Université Bordeaux Montaigne, Domaine Universitaire, 33607 PESSAC Cedex

ABSTRACT

Madness within the language

A reading of Michel Foucault's *History of Madness*, in echo of Maurice Blanchot's writings

This work is a reading of Michel Foucault's *History of Madness*, which aims at casting a light on its global meaning while focusing on the movement of its writing, i.e. the motion that the language he invents creates itself. This movement cannot be fully understood without being put in relation to several of Maurice Blanchot's writings. That « reading in echo » highlights a structure that has been transmitted from Blanchot to Foucault - the structure of ambiguity. Such a structure is explored through language itself, producing a paradoxical set of movements, that is the one of a certain madness of the language, or *madness within the language*. As regards the latter, Foucault's own specificity lies in his way of writing history, entirely animated by the structure of ambiguity.

1. Reading of four Blanchot's papers. For each one, I will endeavour to extricate the structure of ambiguity that lies within it.

2. Reading of the central text of *The History of Madness*, where Foucault points at the structure of the classical experience of madness - oscillating between blindness and dazzlement - which culminates with the text on Orestes's madness. The « reading in echo » starts with Blanchot's approach of the Grecian night and its ambiguities.

3. Mapping the horizon of *The History of Madness.* Addressing the existence of a contemporary language of unreason leads to Foucault to analyse what mad writers say and to what level. The « reading in echo » highlights in Foucault's text a language of ambiguity centred on a *silent sign*.

4. Global reading of *The History of Madness*. Building on previous works by Barthes and Blanchot, we will focus on the process of history writing as built on a discrepancy between a "degree zero" of both language and history on the one hand, and the myths which surround it in the past and future on the other hand.

KEY-WORDS

Foucault, Blanchot, Madness, Unreason, Language, History, Literature, Ambiguity, Structure

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Guillaume le Blanc, pour avoir dirigé cette thèse, m'avoir conseillé pour rendre lisible mes propositions, et avoir permis que l'écriture s'étire dans le temps qui m'était nécessaire. Je le remercie aussi pour les opportunités de recherche qu'il m'a proposées.

Je remercie l'équipe d'accueil SPH (EA 4574, "Sciences, Philosophie, Humanités") pour avoir accueilli ce projet et ses transformations successives, et m'avoir permis de l'exposer, d'une part dans le cadre de la journée des doctorants (sous l'impulsion de Valéry Laurand), et d'autre part au sein du séminaire interne de l'équipe (invité par Kim Sang Ong-Van-Cung). Je remercie surtout SPH de m'avoir attribué une bourse d'un an, pour l'année universitaire 2012-2013, m'offrant ainsi les conditions matérielles de travail sans lesquelles ce projet n'aurait pu aboutir.

Je remercie l'équipe d'accueil ADESS (UMR 5185 – Aménagement, Développement, Environnement, Santé et Sociétés), pour avoir accueilli à son terme ce projet qui nécessitait une dernière année pour aboutir.

Je remercie tout particulièrement Hervé Oulc'hen et Ferhat Taylan pour les échanges précieux qu'ils m'ont offert d'avoir avec eux. Et aussi, Kohei Sakurai (pour m'avoir guidé vers Blanchot) et Andrea Zaccardi (pour la sagacité de ses remarques de lecteur). Et encore, Luca Paltrinieri, Giuseppe Bianco, Gabriel Mahéo pour leur soutien philosophique.

Je remercie enfin celles et ceux rencontrés à l'occasion de Journées d'étude, de colloques, de travaux de publication – ou encore de façon plus informelle –, pour les discussions qui font tout l'intérêt de la philosophie : Jean-François Bissonnette, Pierre-Henri Castel, Grégory Cormann, Daniel Defert, le GREPPP (Groupe de recherches et d'études en Psychiatrie de Pont-Piétin) du CHS de Blain (44), Frédéric Gros, la revue *Incidence* (dirigée par Cécile Gribomont), Daniele Lorenzini, Mathieu Potte-Bonneville, Philippe Sabot, Takashi Sakamoto, Arianna Sforzini, Nicolas Voeltzel.

Sommaire

Introduction....9
1. La question du langage propre de la folie et la nécessité de l'écriture littéraire....9
2. Une question (quasiment) oubliée dans la réception de l'ouvrage....17
3. Une lecture dans le champ de la « philosophie littéraire »....24
4. Une lecture dans l'écho de Blanchot....30
5. Philosophème : le mouvement du langage selon la structure de l'ambiguïté....36
6. Parcours de cette étude....37

I. La structure de l'ambiguïté chez Blanchot (angoisse, violence, image, silence)....40

1.1. De l'angoisse à l'ambiguïté : raison et déraison en langage....42
L'angoisse : de l'isolement du Dasein à la solitude de l'écrivain....43
L'ambigu projet d'écrire....48
Logique et mouvement : vers une structure de l'ambiguïté....53

1.2. Violence dialectique et structure de l'ambiguïté....59
Kojève : négativité et finitude, quelle violence de l'expérience du langage ? 60
Blanchot : la violence dialectique dans la structure de l'ambiguïté....67
Blanchot lecteur de Sade : ambiguïté d'une violence oscillante....74

1.3. Image et structure de l'ambiguïté....79
Des types d'image au mouvement de l'image....79
Le sujet de l'image, sujet de dispersion par fascination et impatience....91
L'assimilation retenue de l'image et du langage....97
Remarque (1) : d'une subversion du langage par lui-même au moyen de l'image....100
Remarque (2) : négation ou dissimulation – une loi blanchotienne pour l'ambiguïté....102

1.4. L'ambiguïté du silence et la chance du murmure....108
Le silence central du langage....109
L'ambiguïté du silence et du murmure....116
Le silence ambigu de l'épreuve littéraire comme matrice pour l'Histoire de la folie....131

II. Le jour et la nuit et la folie tragique d'Oreste....133

2.1. Le jour, la nuit, l'autre nuit....133
L'irréductible puissance du jour, l'incessante hantise de la nuit....134
Les configurations de la vraie nuit et l'infigurable autre nuit....137
Le piège de l'autre nuit : l'expérience du Terrier (Kafka)....144

2.2. Ambiguïté de la nuit grecque : Oreste, les images et le logos (d'après Eschyle)....153
Les images, folie d'Oreste....155
Le logos, piège pour les Érinyes....161
La nuit grecque à partir de l'Orestie....169

2.3. Ambiguïté de la folie classique : Oreste, les images et le délire (d'après Racine)....171
La réflexion grecque, marge de l'Histoire de la folie....171
La folie classique comme délire : aveuglement et éblouissement....176
L'autre folie d'Oreste....186

III. Des écrivains fous....196

3.1. L'énigme des écrivains fous par Jaspers....199
« Les points de vue où l'on doit se placer pour apercevoir les énigmes véritables »....199
Folie en quel langage ?....202
Histoire de la folie des créateurs....212
Le poète fou : « devenir un signe muet » (d'après Blanchot lisant Jaspers)....215

3.2. Lecture de l'Histoire de la folie par Mathieu Potte-Bonneville....221
De la double question posée par les écrivains fous à la structure de l'inquiétude....221
L'inquiétude de quelle histoire ?....226

3.3. Un langage pour l'écrivain fou : du bouffon moderne au signe muet....233
Le Neveu de Rameau : comme un bouffon, mais qui ne triomphe plus....233
Jusqu'au retrait dans la folie : « l'affrontement de la déraison dans sa redoutable unité »....240

L'ambiguïté d'une parole de déraison transfigurée....246
L'œuvre abordée comme parole....246
Écho de l'ambiguïté du silence....249
L'écho d'un poème de René Char et la triple transfiguration de la parole de déraison....252
L'ambiguïté du signe muet : « ruse et nouveau triomphe de la folie »....258
IV. L'écriture de l'histoire : degré zéro, mythe et ambiguïté....266
4.1. Des écritures de l'histoire (1) : Hegel et Heidegger à travers Blanchot....267
L'actualité dans l'écriture de l'histoire (d'après Étienne Balibar)....267
L'oubli blanchotien comme l'autre versant de la mémoire hégélienne....270
La dissimulation ambiguë blanchotienne plutôt que le retrait heideggérien de l'être....276
4.2. Des écritures de l'histoire (2) : Barthes historien (1953 et 1957)....294
Histoire de l'écriture....297
Mythes et histoire....304
Degré zéro et histoire....307
4.3. L'âge classique comme degré zéro de l'histoire de la folie....310
Le degré zéro de l'histoire de la folie dans la Préface de 1961....311
De la structure du délire d'Oreste aux mouvements des quatre consciences de folie....321
Le mouvement des Méditations et du Renfermement : de la néantisation à la manifestation ambiguë (HF, partie 1)....327
a) L'exclusion....327
b) Erreur éthique et position subjective....328
c) Visages de la déraison dans le mouvement de l'anéantissement....332
Le mouvement de la rencontre et du savoir : la quasi-raison comme positivité où s'indique le néant (HF, partie 2)....336
a) Scission des consciences (énonciative et analytique) et analogie structurale de leurs mouvements....337
b) Raison / image / déraison (1) : le mouvement unifié des théories classiques....342
c) Raison / image / déraison (2) : le mouvement diversifié des figures nosologiques classiques....348
d) Raison / image / déraison (3) : le mouvement syncopé des thérapeutiques classiques....352
Bilan : les mouvements inverses et le degré zéro de l'ambiguïté....359
4.4. Loin du degré zéro : mythe médiéval-renaissant et mythe moderne....361
En amont : le grand mythe de la déraison du monde (HF, chap. 1.1)....361
Le délitement du mythe renaissant....364
Par-delà l'intervalle classique : d'un mythe à l'autre (HF, chap. 3.1)....367
La composition du mythe moderne : les dégagements respectifs de l'objet et du sujet....374
a) Lecture heideggérienne de l'essence de la modernité : devenir objet et devenir sujet....374
b) Le processus de dégagement de la folie : vers une folie objet ou une parole inouïe ? (HF, chap. 3.2)....377
c) Le processus de dégagement du sujet non fou : « l'objectivité ne se donne qu'à celui qui en est protégé » (HF, chap. 3.3)....384
En aval : le mythe moderne de la folie comme aliénation de l'homme (HF, chap. 3.4)....390
a) La conscience malheureuse chez Hegel....390
b) Le langage de l'aliénation : mythe et mouvement dialectique....392
c) Conscience malheureuse et structure des opérations asilaires....397
Un appendice : réflexion sur le cercle anthropologique....407
4.5. Le mouvement global de l'écriture structurale de l'histoire dans l'Histoire de la folie....414
Les mythes et le degré zéro dans l'Histoire de la folie....414
L'âge classique comme opérateur mythologique d'écriture....416
Remarque sur la place de la psychanalyse dans l'écriture de l'Histoire de la folie....419
Remarque sur l'édition tronquée de 1964....426
Conclusion....430
Comment écrire sur le langage propre de la folie ? Comment écrire sur la littérature ?....430
Les philosophèmes engagés dans cette lecture....434
Philosophème principal....434
Philosophème annexe 1 : le mouvement classique de la traversée des fantasmes....437
Philosophème annexe 2 : le langage moderne centré sur le signe muet....438
Philosophème annexe 3 : l'écriture structurale de l'histoire avec le degré zéro et ses recouvrements mythologiques....439
De l'intérêt des philosophèmes....439
Bibliographie....441

Introduction

Au moment d'introduire le présent écrit, exclusivement consacré à l'écriture de Michel Foucault et presque uniquement au travers du livre qu'est l'*Histoire de la folie* – même si cette focalisation exclusive conduit à des explorations décentrées –, grande est la tentation de suivre l'opérateur d'introduction que lui-même a proposé, et que d'autres ont repris, comme une révérence, à sa suite : « Ce livre a son lieu de naissance dans... »[1]. Que cet opérateur d'introduction permette d'indiquer l'ordre véritable d'une genèse ou une origine fictive choisie après-coup, il demeure un bon moyen de situer un écrit.

1. La question du langage propre de la folie et la nécessité de l'écriture littéraire

Si, pour le présent écrit, je devais faire usage de l'opérateur d'introduction foucaldien, je dirais qu'il a son lieu de naissance dans deux indications que Foucault lui-même donne pour l'*Histoire de la folie* : d'une part, l'indication de l'intention de la recherche ; d'autre part, une indication qu'on peut entendre comme une auto-évaluation de la forme qu'a prise son écriture. Ces deux indications se trouvent sur la jaquette amovible de la première édition du livre chez Plon, livre publié en 1961 sous le titre : *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*.

L'indication de l'intention de la recherche se trouve sur le rabat de cette jaquette :

> Ce livre est de quelqu'un qui s'est étonné. L'auteur est par profession un philosophe passé à la psychologie, et de la psychologie à l'histoire. […] [Son parcours] l'a fait réfléchir, avec un peu de sérieux, sur ce que c'est qu'un asile. Il a voulu savoir, il veut toujours savoir quel est donc ce langage qui à travers tant de murailles et de serrures se noue, se prononce et s'échange au-delà de tous les partages[2].

Bien sûr, cette annonce fait état d'un questionnement sur l'asile, donc sur une forme de pratique d'exclusion qui passe par l'enfermement. Ce qui ouvre la possibilité d'une lecture du texte autour de l'analyse des pratiques d'exclusion[3]. Mais, immédiatement ensuite, Foucault

1 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 7. Pour des exemples de révérences, *cf* LE BLANC Guillaume, *La pensée Foucault*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2006, vol. 1/, p. 3 : « Ce livre a son origine dans deux énoncés mystérieux de Michel Foucault. » ; REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essais », 2010, vol. 1/, p. 9 : « Ce livre est né d'un double constat et d'une question. » ; et LEGRAND Stéphane, *Les normes chez Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, vol. 1/, p. 2 : « Le présent travail a pris sa source dans une inquiétude somme toute modeste ».

2 Cité dans ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique: l'« Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault*, Caen, Presses universitaires de Caen, IMEC éditeur, 2011, p. 17.

3 S'ouvre alors une ligne de réflexion sur l'exclusion sociale, la relégation et la discrimination, qu'analyse et prolonge notamment Guillaume le Blanc, parfois dans un dialogue explicite avec le texte de l'*Histoire de la folie* : LE BLANC Guillaume, « L'histoire de la folie à l'âge classique. Une histoire de la pauvreté », *in* Hervé OULC'HEN (éd.), *Usages de Foucault*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2014, pp. 65-81.

précise sa question quant à l'asile : c'est celle de l'identification d'un « langage » dont l'asile notamment serait paradoxalement le lieu. Quel est ce « langage » que Foucault dit rechercher ?

Une première lecture de la préface de 1961 permet de préciser l'importance du sujet de recherche qu'est ce « langage » pour Foucault. À relever les occurrences du terme même de langage, se dessine une opposition (qui semble d'abord simple) entre deux langages : le langage unilatéral de la non-folie et le langage propre de la folie. Le premier langage est nommé diversement : « langage sans merci de la non-folie »[4] ; « langage de la raison »[5] ; « langage de l'histoire »[6]. Mais ces différentes formules convergent vers l'idée d'un langage qui se reconnaît unilatéralement comme le seul langage possible – au sens où c'est ce qu'il est qui définit ce qu'est un langage. On pourrait alors s'attendre à ce que Foucault définisse le deuxième langage comme le langage de la folie, langage de la non-raison et des paroles extérieures aux cultures peuplant l'histoire. On aurait ainsi une opposition simple et tranchée entre le langage de la raison et le langage de la folie. Or *les formules que Foucault choisit pour indiquer ce langage viennent rapidement inquiéter une telle opposition simple et tranchée.* Certes, ce langage se distingue bien du langage unilatéral de la science : c'est « un langage très originaire, très fruste, bien plus matinal que celui de la science »[7]. Mais Foucault ne prétend pas qu'il se distingue de celui de la raison au sens où il exclurait les exigences de la raison : bien plutôt, c'est un « langage commun » fait de « ces mots imparfaits, sans syntaxe fixe, un peu balbutiants, dans lesquels se faisait l'échange de la folie et de la raison »[8]. Et dès lors qu'il s'agit d'en dire plus sur ce langage commun et ses mots balbutiants – langage qui prend la forme d'un murmure tendant au silence –, Foucault multiplie les énoncés d'allure paradoxale, et s'autorise même à glisser comme parole relevant d'un tel langage une citation poétique (sans référence[9]) : « ce grand espace de murmures, que le silence guette, comme sa vocation et sa vérité : ''Je nommerai désert ce château que tu fus, nuit cette voix, absence ton visage'' »[10] ; « le murmure obstiné d'un langage qui parlerait *tout seul* – sans sujet parlant et sans interlocuteur […] retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais défait »[11]. Ainsi, même quand Foucault précise qu'il s'agit de « ces mots, ces textes qui viennent d'en-dessous

4 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *in Dits et écrits, 1954-1988, I: 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 187.
5 *Ibid.*, p. 189.
6 *Ibid.*, p. 191.
7 *Ibid.*, p. 188.
8 *Ibid.*
9 Il s'agit du poème « Vrai Nom » de Yves BONNEFOY, dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, éd. Mercure de France, 1953.
10 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 191.
11 *Ibid.*

du langage »[12], on ne peut plus simplifier son propos en en retenant une simple opposition de deux langages.

Il y a ici l'indication d'un problème qu'il me semble nécessaire de traiter : celui de la pensée (ou approche philosophique) de *cet autre langage*, langage qui différerait du langage unilatéral de la raison. Sans perdre de vue qu'il s'agit d'un langage commun à la raison et à la folie, et sans prétendre que cette nomination résolve sa difficile saisie par la pensée, je propose de le nommer « le langage propre de la folie ». Ce n'est pas le texte de la jaquette, ni celui de la préface, mais bien le corps du texte de l'*Histoire de la folie* qui permet de justifier une telle nomination. En effet, en plusieurs passages du texte – dont je m'efforcerais de montrer qu'ils sont cruciaux –, Foucault choisit de parler de cet autre langage en en faisant un langage « propre » à la folie[13] – un langage lié à ce que la folie est, et non à ce qu'on imagine ou fantasme à son propos –, un langage qui serait « le sien »[14] – et non un langage hétérogène imposé –, un langage où elle serait un « sujet » s'énonçant (fût-ce de façon paradoxale)[15] – et non l'objet dont un sujet parle –. Je propose donc de parler de « langage propre de la folie » pour désigner cet autre langage dont Foucault suggère ici plusieurs aspects.

Ainsi, qu'il s'agisse du texte de la jaquette, de celui de la préface de 1961 ou du corps de texte de l'*Histoire de la folie*, on constate *l'insistance de l'indication de cet autre langage*. C'est pourquoi il me semble légitime d'en faire le sujet même de la recherche de Foucault, en proposant une lecture qui le dégage explicitement comme tel. Mais si le dégagement de ce sujet de recherche pose une difficulté dans le texte même de l'*Histoire de la folie*, c'est que Foucault multiplie les suggestions quant à cet autre langage *sans qu'à aucun moment il ne soit défini de façon circonscrite*. Le dégagement que je propose devient alors problématique : il faut savoir dans quelle mesure est rendu manifeste cet autre langage alors même qu'il n'est pas défini de façon circonscrite. On pourrait en effet se contenter de constater l'absence d'une telle définition – sur le modèle d'une définition opératoire permettant de discriminer ce qui relève de cet autre langage et ce qui n'en relève pas. Mais – à mon sens – cette absence ne doit pas conduire trop rapidement à dire que la recherche de Foucault exposée dans l'*Histoire*

12 *Ibid.*, p. 194.

13 « Les fous parmi les correctionnaires : il n'y a là ni aveuglement, ni confusion, ni préjugés, mais le propos délibéré de *laisser parler à la folie le langage qui lui est propre*. », Foucault Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 9, 1976, p. 159. Je souligne.

14 Il s'agit d'un passage concernant globalement le mouvement de recouvrement de la structure classique, mais la description s'applique bien à l'âge classique – et non à l'âge moderne : « [On constate historiquement] un effort de reconnaissance par lequel on laisse en quelque sorte la folie porter la parole d'elle-même, et faire entendre […] des voix où la folie ne parle ni pour autre chose, ni pour quelqu'un d'autre, mais pour elle-même. Dans le silence de l'internement, la folie a étrangement conquis un langage qui est le sien. », *Ibid.*, p. 414.

15 « Le propre de l'expérience de la Déraison, c'est que la folie y était sujet d'elle-même », *Ibid.*, p. 463.

de la folie est aporétique sur ce point (et que son apport « positif » serait ailleurs). Le texte de la jaquette avec le redoublement de l'expression de l'intention de la recherche (« il a voulu savoir, il veut toujours savoir... ») ne veut pas nécessairement dire – et, en vérité, nullement – que Foucault estime n'avoir rien trouvé quant à cet autre langage. En effet, cela pourrait tout autant vouloir dire que la pensée de cet autre langage (génitif objectif) n'est pas de l'ordre d'un résultat acquis (qui garantirait l'identification différentielle des langages) mais de l'ordre d'une exigence à maintenir (qui ouvrirait l'espace où cet autre langage pourrait s'entendre)[16]. À partir des textes que j'ai cités (jaquette, préface de 1961, extraits du corps de texte), il me semble donc légitime de proposer une lecture visant à établir que le sujet de l'*Histoire de la folie* est l'identification du langage propre de la folie.

Si ce premier axe – relatif à l'intention de la recherche qu'est l'identification de cet autre langage que serait le langage propre de la folie – contribue à définir le projet du présent écrit, il ne le fait qu'en croisant un deuxième axe qu'on peut expliciter à partir d'un autre extrait de la jaquette amovible de l'édition de 1961, à savoir un extrait de la quatrième de couverture, dont le style indique assez que Foucault lui-même en est l'auteur :

> La folie est, elle aussi, un fait de civilisation. Il fut un temps où le fou avait sa place dans la société des hommes libres : le fou du roi. Don Quichotte serait de nos jours dans une clinique psychiatrique ou sous surveillance médicale. L'attitude devant la folie a changé. Mais la mesure de ces changements est difficile et subtile. Car la distance entre la folie et la raison, ou même la déraison, est toujours équivoque et tremblante. C'est cette distance que Michel Foucault a voulu nous révéler, plutôt nous laisser deviner à travers une trame qui demeure inexprimable. Dans l'histoire de notre culture, il y a des phases où la folie est accordée aux sources et aux ressources du langage, et d'autres où elle avoisine ce qu'il y a de plus sérieux dans le silence[17].

Ce passage peut être considéré comme une auto-évaluation de son texte par Foucault[18]. On peut en retenir trois points, qui constitueront ensemble le deuxième axe du présent écrit.

Le premier point concerne la visibilité des changements en histoire. On sait que des variations subtiles dans leur manifestation peuvent dépendre de changements profonds importants : c'est l'analyse que Foucault fera de la punition par l'emprisonnement dans

16 Pour se donner une image de cette différence, on pourrait la mettre en parallèle avec ce qui définit la parole analytique dans le cadre d'une psychanalyse : il ne suffit pas que l'individu étiqueté « psychanalyste » parle pour qu'il s'agisse d'une parole analytique. Il n'y a pas de cadre posé une fois pour toute qui garantirait à sa parole d'être une parole analytique. Ce qui fait la parole analytique n'est pas de l'ordre d'un cadre qu'on aurait réussi à instaurer, mais de l'ordre d'exigences (d'ailleurs difficiles à formuler) qu'il faut maintenir sans cesse. Il en va de même pour le statut de la parole de l'analysant. Sur ce point, voir ALLOUCH Jean, « Fragilités de l'analyse », *Critique*, 1 février 2014, n° 800-801, pp. 19-31. Notamment p. 21 : « L'entreprise bien intentionnée (on a le souci du ''consommateur'', quitte à silencieusement mordre sur sa liberté, et déjà en le dénommant ainsi) de mise en bon ordre de la pratique psychanalytique maltraite ce que sont parler, aimer, baiser, croire. Autrement dit, toutes choses à l'œuvre dans la folie, dont la folie est tramée. L'absence de garantie qu'offre l'analyse – cette fragilité – est affine au caractère jamais assuré du parler, de l'aimer, du baiser, du croire ».

17 Cité dans ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique*, *op. cit.*, p. 97.

18 Auto-évaluation opérée en maintenant l'intention de la recherche initiale, et non à la lumière d'autres perspectives, comme cela sera courant dans les relectures rétrospectives que Foucault proposera ensuite.

Surveiller et punir, où la généralisation de la punition par la détention, déjà existante auparavant mais se généralisant au début du XIXe siècle, est un changement somme toute assez subtil, mais qui repose sur un profond changement de technologie de pouvoir (avènement de la technologie disciplinaire). Ici, c'est presque le contraire que Foucault indique. Le changement historique d'attitude envers la folie est très manifeste : le fou pouvait être fou parmi les hommes libres (c'est le fou du roi) ; le fou est désormais celui qu'on interne (c'est l'aliéné moderne). Mais ce changement repose sur une variation subtile. Et c'est là ce qui fait la valeur de la recherche de Foucault : s'être donné les moyens d'exprimer cette variation subtile, quand le relevé des changements davantage manifestes était plus facile. Anticipons un peu quant aux moyens d'expression de cette subtile variation : Foucault montrera bientôt que, sous ces changements historiques manifestes, une même structure demeure, variant seulement dans les mythes où elle s'incarne[19].

Le deuxième point concerne l'objet de cette variation : il s'agit d'une distance entre, d'une part, la folie et, d'autre part, la raison ou la déraison. Que faut-il entendre par là ? Il ne s'agit pas simplement de la distance physique dans les attitudes à l'égard des fous, ni simplement de la distance dans la géographie sociale de l'exclusion : ces changements sont de l'ordre de ce qui est davantage manifeste, et Foucault a explicitement annoncé vouloir viser quelque chose de plus subtil. Ne peut-on pas penser que cette variation doit être recherchée dans le langage de la folie – à savoir tout ce qui se dit *sur* les fous, *avec* les fous, *par* les fous – ? N'est-ce pas dans tout ce langage de la folie – pris comme un ensemble dont il faudrait donner la *ratio*, fût-ce la raison de sa dispersion – que joue cette distance de la folie à la raison et à la déraison ? La variation ne pourrait-elle pas concerner les capacités du langage de la folie à être vraiment un langage (comme le définit la raison) ou à affoler complètement une parole (en en manifestant la déraison) ? Autrement dit, ne s'agit-il pas des variations dans l'accomplissement de l'oxymore qu'est le « langage de la folie », si on comprend cela comme le fait d'*être à la fois vraiment langage* (ayant donc valeur de raison) *et intensément folie* (ayant donc valeur de déraison) ? Remarquons que comprendre ainsi cette idée de distance – à savoir comme distance à la raison *et* à la déraison, exprimable dans le langage de la folie – permet de comprendre l'indication selon laquelle cette distance pourra être cherchée parfois dans tout le langage qui entoure la folie (là où se joue davantage sa distance à la raison) et parfois dans le silence où paradoxalement elle se manifeste (et où il est davantage question de la déraison qui affole la parole)[20].

19 Cette démonstration fait justement l'objet du présent écrit, spécialement dans le chapitre 4.

20 Étrangement – et c'est ce paradoxe qui fait tout l'intérêt de l'*Histoire de la folie* –, ce n'est pas pendant les phases où la folie « est accordée aux sources et aux ressources du langage » que la folie dit le mieux la

Le troisième point articule les deux précédents, et concerne la façon d'écrire l'histoire des variations subtiles d'une distance exprimable dans le langage de la folie. La phrase de Foucault est assez explicite, si on suit son mouvement de reprise : « C'est cette distance que Michel Foucault a voulu nous révéler, plutôt nous laisser deviner à travers une trame qui demeure inexprimable ». Foucault aurait pu écrire directement qu'il s'agissait de nous laisser deviner, par les méandres de son texte, la trame historique des changements de la distance de la folie à la raison et à la déraison. Mais il trouve plus juste d'écrire d'abord qu'il voulait nous révéler cette distance (et ses variations historiques qui dessinent une trame), puis de se corriger en écrivant qu'il s'agit finalement de nous la « laisser deviner ». Pourquoi ? Pourquoi l'histoire des variations de l'aptitude du langage de la folie à dire la distance qui le travaille – pourquoi cette histoire elle-même devrait-elle faire l'objet d'une simple suggestion implicite, en appelant à notre sagacité pour la deviner ? Foucault dit que la trame qui fait cette histoire « demeure inexprimable ». Mais ce n'est pas là le fin mot de l'histoire. Ce n'est que l'indication d'une exigence qui l'anime, puisqu'il faut bien reconnaître que, *cette trame inexprimable, Foucault en fait bien pourtant le texte d'une histoire*. C'est donc qu'on peut – et c'est ce que je propose de montrer – écrire avec sérieux (donc rigueur) en suivant une exigence de formulation de ce qu'on préfère pourtant annoncer comme inexprimable.

Mais n'est-ce pas là une exigence qui diffère des attentes d'un texte philosophique – d'un texte soutenu pour l'obtention d'un doctorat de philosophie – ? S'il s'agissait d'une écriture proprement philosophique[21], Foucault pourrait-il se satisfaire d'avoir « laiss[é] deviner » la trame historique qui faisait son propos ? N'est-ce pas là l'indication que le texte même de l'*Histoire de la folie* nécessite une lecture autre qu'une lecture qui voudrait n'en retenir que les affirmations explicites circonscrites ? Quelle lecture pourrait rendre justice à cette écriture qui laisse deviner l'essentiel de son propos ? Quel statut reconnaître à cette écriture pour l'entendre au niveau où elle veut nous parler ?

Dans la cinquième section de la préface de 1961, Foucault aborde brièvement ce problème. Il écrit : « il fallait faire venir à la surface du langage de la raison un partage et un débat qui

distance de la raison et de la déraison qui travaille tout langage. C'est bien plutôt quand « elle avoisine ce qu'il y a de plus sérieux dans le silence ». D'où l'intérêt d'une histoire de la folie « à l'âge classique », puisque c'est pendant cette « phase », avec son silence constitutif, que la distance est le mieux indiquée.

21 Selon la perspective essentialiste qui distingue philosophie et littérature, perspective essentialiste que critiquent notamment Pierre Macherey et Philippe Sabot : MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature: exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2013, vol. 1/, 395 p. ; SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée: figures du sujet chez Breton, Éluard, Bataille et Leiris*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques philosophiques », 2001, 302 p. ; SABOT Philippe, *Philosophie et littérature: approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », n° 148, 2002, 125 p. Je reviens ci-dessous sur les rapports des écritures philosophiques et littéraires d'après ces penseurs afin de situer le présent écrit.

doivent nécessairement demeurer en deçà, puisque ce langage ne prend sens que bien au-delà d'eux »[22]. Il précise que c'est un réel problème pour lui et non un obstacle contingent de sa recherche. Car il faut bien écrire et se faire entendre : seul ce qu'on appelle « langage », avec tout ce que cela comporte de rationnel, permet cela. Mais ce qui est à dire, c'est le point où se décide la définition même de ce qu'est un langage, par la mise à distance des quasi-paroles, murmures et absurdités, qui pourraient inquiéter une telle définition. On s'attendrait alors à ce que, dans le cadre d'un écrit présenté comme une thèse pour un doctorat de philosophie, Foucault thématise et théorise sa propre écriture. Voici alors ce qu'il écrit :

> De règle et de méthode, je n'en ai donc retenu qu'une, celle qui est contenue dans un texte de Char, où peut se lire aussi la définition de la vérité la plus pressante et la plus retenue : « Je retirai aux choses l'illusion qu'elles produisent pour se préserver de nous et leur laissai la part qu'elles nous concèdent »[23].

Est-ce là une coquetterie littéraire de Foucault – là où sa « méthode » pourrait être explicitée expressément ? Ou n'est-ce pas plutôt l'indication que Foucault *prend au sérieux la littérature* (notamment la poésie) – peut-être surtout une certaine littérature – quant à son pouvoir de révélation, *ou plutôt d'indication de certaines vérités* ?

Pourtant, dira-t-on, bien qu'il y ait effectivement un certain nombre de mentions et de citations d'œuvres littéraires dans le texte de l'*Histoire de la folie* – notamment des citations des poèmes de René Char[24] –, Foucault n'a-t-il pas affirmé que le plus important était pour lui « la place [qu'il a] laissée au texte même des archives »[25] ? Le texte même des archives n'est-il pas plus important que les œuvres littéraires mentionnées ou citées ? À cela, on pourrait répondre, en suivant Arlette Farge, qu'il y a au contraire une articulation fondamentale entre l'intérêt porté à la textualité des archives et la recherche d'une écriture qui en rende justice par sa forme – et qui ne se réduise surtout pas à l'écriture traditionnelle d'un récit historique :

> Le goût de l'archive est visiblement une errance à travers les mots d'autrui, la recherche d'un langage qui en sauve les pertinences. Peut-être même est-ce une errance à travers les mots d'aujourd'hui, une conviction peu raisonnable qu'on écrit l'histoire pour ne pas la raconter, pour articuler un passé mort sur un langage et produire de « l'échange entre vivants »[26].

Cette « recherche d'un langage » pour transcrire l'archive dans notre présent – recherche qui « en sauve les pertinences », c'est-à-dire qui en réactive l'actualité –, est une double errance : dans les mots archivés d'autrui qui sont désormais inaudibles *et* dans la syntaxe d'aujourd'hui inadéquate pour les faire entendre. Cette recherche d'un langage n'est-elle pas

22 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 194.
23 *Ibid.*, p. 194-195.
24 À trois reprises dans la préface de 1961, et à deux reprises dans le corps de texte (dont une à l'occasion d'une articulation cruciale du texte – sur laquelle je reviendrai).
25 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 194.
26 FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 233, 1997, p. 147. L'expression citée par A. Farge est de M. de Certeau.

alors *elle-même comme le travail d'une écriture littéraire* ? Plus précisément – si l'on en revient à l'écrit de Foucault –, le texte même de l'*Histoire de la folie* n'est-il pas fait d'une écriture qui s'apparente davantage à celle d'un texte littéraire qu'à celle d'un exposé philosophique[27] ? Ne doit-on pas dire, avec Judith Revel, que l'« expérimentation » qui constitue cette recherche – et sans doute plus généralement tout le « parcours » de Foucault – « est avant tout centrée sur l'écriture »[28] ?

Que Foucault lui-même accorde une pertinence à l'activité littéraire dans l'intention même de sa recherche (et pas seulement comme objet historique de son écrit), nous en avons deux indices datés de l'année de la soutenance de Foucault, tous deux mentionnés par Didier Éribon. En effet, ce dernier rappelle que, en amont de la soutenance de sa thèse, malgré les suggestions de modification que lui adresse Canguilhem, « Foucault semble très attaché à la forme littéraire qu'il a donnée à son livre et préfère n'y rien changer »[29]. Éribon rappelle aussi la conclusion du discours de soutenance de Foucault, et la réponse de Canguilhem :

> Samedi 20 mai 1961 : « Pour parler de la folie, il faudrait avoir le talent d'un poète », conclut Michel Foucault après avoir ébloui son jury et l'auditoire par la présentation éclatante de son travail. « Mais vous l'avez, monsieur », lui répond Georges Canguilhem[30].

N'y a-t-il là qu'un élan rhétorique suivi d'une réponse courtoise ? Ou n'est-ce pas plutôt une indication forte que le langage que Foucault cherche à mobiliser pour sa recherche est celui d'une écriture littéraire (celle d'un talentueux poète) et que cela est pleinement reconnu par ce premier lecteur qu'a été Canguilhem ?

Le deuxième axe de lecture du texte foucaldien animant le présent écrit sera donc la gageure qu'il est pertinent de le lire non à partir des exigences traditionnelles vis-à-vis d'un écrit philosophique, mais en faisant droit à sa dimension d'écriture littéraire, en tant qu'elle nous fait penser quelque chose de la folie (son langage) que l'écriture argumentative ou démonstrative n'aurait pas pu faire penser adéquatement.

C'est en croisant ces deux axes de lecture de l'*Histoire de la folie* – l'idée d'une recherche de cet autre langage qu'est le langage propre de la folie et l'idée selon laquelle l'essentiel de ce qu'indique ce livre se trouve dans le langage aux allures littéraires que Foucault invente – que je formulerai la question directrice du présent écrit, ainsi que l'hypothèse qui l'oriente dans sa réponse. La question est ici : *comment (par quelle forme d'écriture) rendre audible*

27 À nouveau, j'appuie la construction de ce questionnement sur des définitions essentialistes de la philosophie et de la littérature, telles que les exposent, pour les critiquer, P. Macherey et Ph. Sabot dans les ouvrages mentionnés ci-dessus. À leur suite, je reprends ces définitions essentialistes pour ensuite les critiquer – afin de pouvoir qualifier l'écriture de l'*Histoire de la folie*.

28 REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, *op. cit.*, p. 26.

29 ERIBON Didier, *Michel Foucault: 1926-1984*, 2e éd., Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 243, 1991, p. 126.

30 *Ibid.*, p. 133.

(lisible) le langage propre de la folie (afin de montrer qu'il existe) ? L'hypothèse qui oriente ma réponse est que c'est en donnant à entendre un certain fonctionnement du langage, par une écriture aux exigences « littéraires », que Foucault donne la possibilité de « deviner » (comme il l'écrit) les tendances qui définissent ce langage propre de la folie.

2. Une question (quasiment) oubliée dans la réception de l'ouvrage

L'*Histoire de la folie* fait partie de ces livres marquants dont l'histoire de la réception intéresse autant que celle de sa conception : on suppose que sa pertinence est autant dans ses effets, voire même ses usages, que dans l'intention qui présidait à son écriture. D'ailleurs la nouvelle préface de 1972 théorisait explicitement ce statut du livre comme événement démultiplié par ses usages disséminés, partiels, partiaux et parfois divergents : la seule « vraie loi » d'un tel livre est « la série des événements auxquels il appartient »[31]. Pour l'histoire de cette réception – importante en ce que cette histoire a fini par forger une certaine image du discours que le livre proférerait –, je me contenterai de renvoyer ici à deux articles majeurs[32]. D'abord, l'article de Robert Castel « Les aventures de la pratique »[33] de 1986, qui montre notamment brillamment en quoi l'inscription de l'ouvrage dans le mouvement antipsychiatrique[34] est le fait d'une réception tardive (vers 1965) et ne saurait suffire à rendre raison de ce qui se joue dans l'ouvrage[35]. Ensuite, l'article d'Élisabeth Roudinesco « Lectures de l'*Histoire de la folie* (1961-1986) : introduction »[36], qui situe notamment le débat que

31 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 10.

32 Sans oublier deux ouvrages récents, parus à l'occasion du cinquantenaire de la publication de l'*Histoire de la folie* : ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique*, *op. cit.* ; *« Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault: regards critiques 1961-2011*, Caen, Presses universitaires de Caen IMEC éd, coll. « Regards critiques », 2011.

33 CASTEL Robert, « Les aventures de la pratiques », *Le Débat*, septembre-novembre 1986, n°41.

34 Sur cette réception de Foucault par l'antipsychiatrie, on trouvera une approche différente, basée sur la lecture de quatre revues antipsychiatriques des années 1970 : BERT Jean-François, « Michel Foucault et les luttes antipsy dans les années 1970. Sociologie d'une réception implicite », *La lettre du psychiatre*, octobre 2007, III, n° 8, pp. 181-186.

35 Contrairement à ce qu'en dit Claude Quétel, qui critique ouvertement et regrette amèrement le fait que le livre de Foucault « ne [soit] jamais présent[é] comme procédant historiquement du mouvement antipsychiatrique », QUÉTEL Claude, *Histoire de la folie: de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009, p. 517. Mais Quétel ne semble pas remarquer que tout ce qu'il cite comme éléments du mouvement historique dont procéderait l'ouvrage de Foucault est *postérieur* à la période d'écriture de l'ouvrage (terminé vers février 1960). Confusion chronologique qui repose en vérité sur *ce que Quétel voudrait lire dans le livre* (pour le critiquer) *sans qu'il puisse clairement l'y trouver* (puisque même pour parler du livre, il cite des lectures prétendument foucaldiennes postérieures).

36 ROUDINESCO Élisabeth, « Lectures de l'Histoire de la folie : introduction », *in Penser la folie: essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1992, pp. 9-35.

Gladys Swain (psychiatre, mais qui écrit en se situant comme historienne de la psychiatrie), d'abord seule[37] puis avec Marcel Gauchet[38], introduisit par rapport au livre de Foucault[39].

À compulser les textes successifs qui font l'histoire de la réception de l'*Histoire de la folie* – notamment sa réception telle que nous la présente les deux articles mentionnés –, on constate que la question du langage propre de la folie et celle de la nécessité pour Foucault d'inventer un langage (une écriture) pour l'indiquer, n'ont jamais été abordées explicitement. Non seulement la question du langage propre de la folie a été oubliée, dissimulée qu'elle a été par le rappel de faits historiques (principalement l'enfermement classique des indigents, des correctionnaires et de certains fous) qui servaient à alimenter une critique de la psychiatrie ; mais, surtout, les recensions critiques ou les lectures élogieuses[40] (voire même les usages qui se réfèrent à lui) s'attachent aux aspects les plus saillants du texte, comme si l'on pouvait faire fi de l'unité de son écriture. Cela est particulièrement marquant dans la façon dont l'ouvrage est couramment *résumé* dans les textes qui scandent l'histoire de cette réception.

On peut s'arrêter sur cette idée de résumé, car ce n'est pas là une opération anodine. En effet, l'enjeu d'une proposition de lecture est souvent de finir par proposer un résumé. C'est là une opération intellectuelle d'importance : si un livre en général peut nous toucher par une phrase, une ambiance, un rythme, etc., un livre de pensée (notamment de philosophie) vaut souvent par le propos qu'on pourra en conserver sous la forme d'un résumé.

Je propose de retenir deux résumés écrits à cinquante années d'intervalle qui me semblent symptomatiques de l'image diffuse qu'on se fait du propos de Foucault dans l'*Histoire de la folie*. Le premier[41] est celui de Robert Mandrou, historien de l'École des Annales, publié en 1962 dans la revue des *Annales*. Mandrou propose la synthèse suivante :

> Prévenons le lecteur qu'il ne trouvera à aucun moment dans ce livre vivant un récit qui soit un vrai récit. Pas plus qu'il ne saurait se contenter de transcrire des textes, Michel Foucault ne peut s'accommoder d'une chronique linéaire ; il nous donne ses réflexions sur l'histoire du renfermement, où les événements successifs sont désarticulés, pris en charge, abandonnés, retrouvés cent pages plus loin,

37 SWAIN Gladys, *Le Sujet de la folie: naissance de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, coll. « Rhadamanthe », 1977, 174 p.

38 GAUCHET Marcel et SWAIN Gladys, *La Pratique de l'esprit humain: l'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1980, 519 p., ainsi que SWAIN Gladys et GAUCHET Marcel, *Dialogue avec l'insensé (précédé de) A la recherche d'une autre histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1994.

39 Sur ce débat avec Gauchet et Swain, on pourra aussi consulter l'intéressant article de Carine Mercier, qui s'efforce de montrer la richesse des positions du livre de Foucault justement par contraste avec les reproches que Gauchet et Swain se croient autorisés de lui adresser, mais qu'ils adressent en vérité à une version caricaturale du livre de Foucault. Cf MERCIER Carine, « Retour sur l'Histoire de la folie à l'âge classique de M. Foucault à partir de la critique de M. Gauchet et G. Swain », *La lettre du psychiatre*, octobre 2007, III, n° 8, pp. 160-167.

40 Pour une liste de ces lectures critiques ou élogieuses, voir la bibliographie dans « Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault: regards critiques 1961-2011, op. cit., p. 397-404.

41 MANDROU Robert, « Trois clefs pour comprendre la folie à l'époque classique », *Annales. ESC*, 1962, n°4, p. 761-772. Reproduit dans *Ibid.*, p. 65-85.

> dans une autre perspective. Cependant les articulations chronologiques majeures sont aisées à reconstituer, puisque cette histoire de la folie se développe en trois larges mouvements : le renfermement de l'âge classique, aux XVIIe et XVIIIe siècles, s'encadre entre une période de liberté – et de vérité – qui inclut le Moyen Âge et le XVIe siècle, jusqu'à Shakespeare et jusqu'au Baroque, – et la période contemporaine, au-delà de la Révolution, où la psychiatrie, héritière de l'internement, se contente de soigner les fous qui peuplent ses asiles. Donc trois phases : la période centrale est évidemment la plus importante, la plus longuement traitée puisqu'elle est la plus révélatrice[42].

On voit quel résumé du mouvement historique s'esquisse ici. La Renaissance serait l'âge de « liberté » et de « vérité » pour la folie : la folie pourrait y dire, librement et en toute vérité, ce qu'elle est. L'âge classique marquerait la fin de cette liberté : le renfermement empêcherait une telle libre parole des fous. On y perdrait la possibilité d'une vérité dite par la folie : ce serait donc le début d'un âge de dissimulation (et de mensonge par occultation). Mais l'âge classique laisserait visible le geste par lequel il empêche la vérité de la folie d'être dite : il resterait encore ce soupçon de vérité qu'est le fait de se révéler comme refusant la vérité. L'âge moderne serait le simple héritier de l'âge classique, héritier de son refus de la vérité, ajoutant simplement que ce refus serait désormais masqué, voire invisible. On mesure alors ce qu'un tel résumé propose : c'est l'histoire d'un déclin de la vérité de la folie, celle-ci étant progressivement bâillonnée, jusqu'à ce que le bâillon lui-même soit dissimulé (ce qui le rendrait d'autant plus actif). C'est une lecture qu'on pourrait nommer « décliniste » de l'*Histoire de la folie*.

L'idée fondamentale dans cette lecture décliniste, c'est l'indication de l'âge classique comme un âge où apparaîtrait une structure de partage (assimilée au geste de l'exclusion) qui n'aurait pas existé avant, comme si, d'après le texte de Foucault, il n'y avait pas une telle structure de partage à la Renaissance[43]. Le corollaire de cette idée est l'affirmation selon laquelle la raison « moderne » se constituerait à l'âge classique par un double moment de construction et d'exclusion de son autre que serait la folie comme déraison. Cette idée est clairement exposée sous la forme d'un résumé de la « thèse du livre » dans l'introduction récente d'un recueil des recensions marquantes de l'*Histoire de la folie* :

> Rappelons la thèse du livre : la *ratio* moderne aurait construit son privilège absolu et sa domination en produisant – c'est-à-dire tout à la fois en identifiant, nommant, enfermant, soumettant à une objectivation discursive et à des contraintes pratiques – paradoxalement la figure homogène de son « autre ». Un « autre » (toutes les figures que la Raison ne reconnaît pas comme lui appartenant) qui n'aurait paradoxalement eu d'existence que comme double inversé de la Raison – l'autre du même, à la lettre : la dé-raison. Cette dérivation étrange, en négatif, aurait par conséquent permis à la Raison de ménager aux multiples figures de son « autre » un espace à la fois épistémologique, gnoséologique, spatial et politique : l'extériorité (à la Raison), construite comme telle, aurait en réalité donné lieu à une

42 *Ibid.*, p. 72-73.

43 La préface de 1961 dit pourtant bien : « depuis le fond du Moyen Âge » et « déjà bien avant Jérôme Bosch », FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 188-189.

absorption de la non-raison par la Raison, et aurait pratiquement pris la forme du doublet indissociable de l'exclusion et de l'enfermement[44].

Cette façon de résumer le livre est solidaire d'une lecture décliniste. Elle suppose un âge où n'existait pas l'opposition de la raison et de son autre, puis l'avènement de cette opposition définissant la raison. L'âge classique serait alors le début de la montée en hégémonie de la raison. La thèse de l'ouvrage serait donc centrée sur l'avènement de la raison moderne, et cette thèse consisterait en l'affirmation selon laquelle la raison advient par un double mouvement de constitution et d'exclusion de son autre que serait la folie, double mouvement qui débuterait avec l'âge classique et qui ne ferait que se maintenir (mais sous la forme méconnaissable du savoir positiviste) à l'âge moderne[45].

Peut-on se contenter des résumés que constituent la lecture décliniste et son corollaire (hypothèse constructiviste sur le rationalisme classique) ? Ne sont-ils pas sujets à critique, dès lors qu'ils ne parviennent pas à rendre compte des exposés relatifs à chaque âge que Foucault distingue ? En effet, pourquoi Foucault écrit-il que, chez Érasme, la folie, qui semblait pouvoir entraîner la raison dans un jeu dialectique périlleux, est pourtant déjà conjurée par le rire du sage[46] ? Cela ne signifie-t-il pas que la folie est déjà dans une structure d'exclusion avant le geste du renfermement classique ? De même, pourquoi Foucault écrit-il que ce n'est qu'au passage à l'âge moderne que la conscience de n'être pas fou (qui définit le sujet de science moderne) devient désormais souveraine[47] ? Cela ne signifie-t-il pas qu'au lieu d'être l'âge où se décide l'hégémonie de la raison, l'âge classique est celui d'un langage plus ambigu quant à la certitude du sujet parlant ?

Face à l'inadéquation de tels résumés, on ressent la nécessité d'une lecture de l'*Histoire de la folie* qui comprenne son « architecture conceptuelle extrêmement forte »[48] et la dynamique

44 *« Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault: regards critiques 1961-2011*, *op. cit.*, p. 19. Les co-auteurs de cette introduction sont : Ph. ARTIÈRES, J.-F. BERT, L. PALTRINIERI, J. REVEL.

45 Pour se convaincre qu'il s'agit bien d'une image diffuse de la thèse du livre, on peut se référer à d'autres résumés, notamment celui proposé récemment par Didier MINEUR, dans l'article « Après Foucault. La philosophie politique en France depuis les années 1980 », *Cités* n° 56, PUF, octobre 2013. Le résumé de l'*Histoire de la folie* est le suivant : « Foucault, on le sait, y montre que c'est d'un même mouvement que surgit le sujet moderne sous la figure de l'*ego cogito* et que se décide le ''grand renfermement''. L'avènement de la subjectivité et de la raison modernes appréhendant le monde sous le double prisme de la science et de la technique, va de pair avec la définition de la folie comme son autre. Ainsi, la place centrale que prend l'homme, à l'âge classique, au principe du savoir, sous la figure de l'*ego cogitans*, en tant qu'il constitue le monde comme objet de son savoir dans le mouvement même par lequel il l'appréhende, se paie de l'exclusion du fou, et du retournement du savoir ainsi structuré sur l'homme lui-même ; les sciences humaines, et au premier chef, la psychologie, deviennent possibles en tant que la centralité de l'homme défini comme sujet rationnel leur donne sens. », *ibid.*, p. 54. Remarquons notamment au début de ce résumé le marqueur de certitude : « on le sait », qui dit assez que s'est constituée comme une *vulgate* quant au sens de ce livre.

46 J'expose ce point dans mon chapitre 4, à la section relative au mythe médiéval-renaissant.

47 J'expose ce point dans mon chapitre 4, à la section relative à la composition du mythe moderne.

48 GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », n° 100, 1997, p. 5.

de l'écriture d'un livre qui « semble s'écrire suivant deux registres simultanés et contradictoires »[49]. À ce titre, on peut retenir deux essais marquants qui œuvrent dans la direction d'une telle lecture de l'*Histoire de la folie*.

Le premier est celui de Frédéric Gros, sobrement intitulé *Foucault et la folie*. Diagnostiquant la réception du livre de Foucault, F. Gros remarque :

> Que devait-on retenir de ce récit épais, baroque, fourmillant de données historiques, ordonné par une étrange méthode ? Mais quelle était la thèse au juste ? Cette œuvre fut mal comprise, et parfois mal lue. On n'en a vite retenu que l'immédiat prestige de quelques scènes fortes : l'embarquement des fous à la Renaissance, l'enfermement des hommes de Déraison dans l'Hôpital général, leur pseudo-libération par Pinel. On y a vu une critique romantique de la Raison normative […]. [À l'inverse] on tentera ici de ressaisir la construction formelle, conceptuelle de ce gros volume[50].

Contre les lectures réductrices (qu'elles soient élogieuses ou critiques), F. Gros propose de mettre au jour l'architecture globale du livre, gageant que c'est seulement à la lumière d'une telle architecture globale que le propos de Foucault peut s'entendre. S'ensuit une lecture minutieuse de la préface de 1961 (avec la « structure tragique de partage comme réserve métaphysique de l'histoire »[51] et les « "expériences fondamentales" (propres à chaque époque) »[52]) que F. Gros prolonge par une reprise systématisée des quatre « consciences de folie » qui sont quatre « modes de limitation de [l'insoutenable] folie »[53]. Et c'est seulement à la lumière de ce travail de dégagement systématique de la structure conceptuelle du livre que l'auteur engage une lecture suivie des trois âges de l'expérience de la folie.

Dégageant cette architecture globale de la pensée foucaldienne de la folie, F. Gros explique qu'une telle pensée aborde la folie comme une expérience de langage, une expérience commune avec celle d'une certaine littérature :

> C'est comme si, parlant de littérature, Foucault prolongeait certaines intuitions de son *Histoire*. A moins de dire que ce qui s'était décidé comme folie dans sa thèse, Foucault le devait déjà à la lecture d'Artaud, Bataille ou Blanchot. Littérature et folie chez Foucault s'appartiennent, ou plutôt s'ordonnent chacune à une expérience de langage unique[54].

F. Gros prolonge l'analyse de cette « expérience de langage unique », commune à l'expérience de la folie et à l'expérience littéraire, en expliquant que, pour Foucault :

> le délire de l'insensé comme l'écriture littéraire exhibent le langage à la racine de sa possibilité, l'évidence neutre et affolante qu'il n'y a rien d'autre au principe du langage que le langage lui-même[55].

Mais F. Gros rappelle que cette expérience de langage unique ne donne pas lieu à une assimilation des expériences sous la plume de Foucault. Pour parler de ce rapport de

49 POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 16.
50 GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p. 28.
51 *Ibid.*, p. 33.
52 *Ibid.*, p. 33-34.
53 *Ibid.*, p. 38-39.
54 *Ibid.*, p. 5-6.
55 *Ibid.*, p. 86.

similitude sans assimilation, il utilise alors – même si c'est sans le thématiser explicitement – le terme d'*écho* :

> C'est pourquoi les textes de Foucault consacrés à la littérature, sans être des textes *sur* la folie, explorent une possibilité de parler qui sert d'ouverture simultanément au délire du fou et à l'écriture littéraire. C'est pourquoi encore Foucault paraît toujours tenir un double langage, rejetant violemment l'idée même d'une identification, et dans le même temps *multipliant les échos entre littérature et folie*[56].

En bref, la lecture de l'*Histoire de la folie* par F. Gros visant à dégager l'architecture globale du livre de Foucault montre que son dispositif conceptuel s'organise autour d'un centre que serait une certaine expérience du langage, expérience que l'écriture littéraire permet de façon similaire : il s'instaure donc entre, d'une part, les archives de l'histoire de la folie et la pensée de la folie sous forme philosophique, et d'autre part, certains textes littéraires et l'abord philosophique de cette littérature, un ensemble d'échos qui permet d'approfondir cette expérience centrale du langage.

La lecture de l'*Histoire de la folie* proposée par Mathieu Potte-Bonneville[57] prend un autre point de départ. Il ne s'agit pas de dégager l'architecture d'ensemble du livre de Foucault : d'ailleurs l'auteur dit explicitement n'analyser que sa troisième partie, traitant de l'asile moderne. Mais il s'agit de mettre en évidence le fonctionnement de l'écriture foucaldienne, afin de définir cette « critique »[58] que Foucault invente. M. Potte-Bonneville opère cette mise en évidence dans le texte de la troisième partie de l'*Histoire de la folie* en centrant le dispositif d'écriture de Foucault sur la question littéraire explicitement posée (celle de la possibilité des « œuvres de folie ») qui travaille ce texte.

> Ce que nomment Artaud, Van Gogh ou Nietzsche, dans le texte de Foucault, c'est la conjonction rigoureuse d'une œuvre de déraison et d'une existence soumise à la folie ; mais c'est, tout aussi bien, la disjonction qui oppose sans recours une *source* artistique et un *cas* clinique […][59].

Il y a, dans l'expérience littéraire des fous mentionnés dans le livre, un paradoxe qui empêche de dire simplement cette expérience. Paradoxe que M. Potte-Bonneville précise jusque dans sa figure logique : il y a *à la fois* (donc dans une grande conjonction) la « conjonction rigoureuse » de l'œuvre affolante et de l'existence effondrée dans la folie (affirmation qu'il y a bien *l'une et l'autre*), et la « disjonction sans recours » (donc une alternative *ou bien ou bien*, qui exclut la conjonction) d'une part, de ce qui vaut comme parole essentielle à valeur de déraison, et d'autre part, de ce qui ne peut relever que de l'approche psychopathologique d'un cas (au discours invalidé).

56 *Ibid.*
57 Cette lecture occupe la première moitié de *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, *op. cit.*
58 *Ibid.*, p. 11.
59 *Ibid.*, p. 80.

Pour vraiment ancrer cette figure de l'écriture foucaldienne, M. Potte-Bonneville la dégage également de l'essai de Foucault sur Raymond Roussel :

> Dès lors, le nom de Roussel, en tant qu'il désigne *indivis* son existence et ses écrits, devient le principe d'une étrange synthèse disjonctive, à partir de laquelle se diffractent deux discours ou deux interprétations également nécessaires et incompossibles, s'impliquant et s'excluant l'un l'autre ; discours où le sens de l'œuvre est tantôt identifié, tantôt irréductible au fait de la maladie[60].

Mais cette figure d'écriture, l'« étrange synthèse disjonctive », n'est pas limitée au propos sur les artistes fous. L'exégèse que produit M. Potte-Bonneville consiste au contraire à montrer que cette figure d'écriture issue de l'expérience littéraire de certains fous vaut pour toute l'analyse de l'expérience moderne de la folie : cette figure est ce à partir de quoi on peut vraiment comprendre les diagnostics que Foucault propose. Il y a là des « effets de vérité » induits par la pensée de l'expérience littéraire, comme le précise M. Potte-Bonneville au moment où il s'efforce de dégager, de cette pensée du littéraire, l'analyse systématique de l'asile que Foucault propose :

> Il nous faut maintenant revenir, de ces prémisses vers leurs conséquences : du dédoublement rigoureux auquel Foucault soumet son enquête, prenant appui sur « ces œuvres qui éclatent dans la folie », vers les effets de vérité induits par un tel horizon d'analyse[61].

En bref, c'est en centrant sa lecture de l'*Histoire de la folie* sur l'expérience littéraire des fous que M. Potte-Bonneville parvient à une lecture systématique de l'approche foucaldienne de l'asile moderne[62].

Les deux essais marquants sur l'*Histoire de la folie*, qui s'efforcent d'en proposer une lecture mettant au jour sa construction, son architecture ou sa systématicité, se réfèrent tous deux à ce que Foucault retient d'une certaine expérience littéraire. Qu'il s'agisse avec F. Gros de mettre au jour l'architecture conceptuelle du livre en finissant par y lire une commune expérience paradoxale du langage, à la fois similairement et diversement explorée par l'expérience de la folie ou par l'expérience littéraire, ou qu'il s'agisse avec M. Potte-Bonneville d'élaborer une lecture systématique appuyée sur une figure d'écriture issue de l'analyse de l'expérience littéraire, – dans les deux cas, on voit que l'expérience littéraire est également reconnue comme centrale pour le propos de l'*Histoire de la folie*. Reste que, ce qu'aucun des deux essais ne propose, mais qui pourtant se dessine en creux dans leur juxtaposition, c'est *une lecture mettant au jour l'architecture globale du livre en l'appuyant sur une figure d'écriture issue de l'analyse de l'expérience littéraire* : c'est ce que je propose dans le présent écrit.

60 *Ibid.*, p. 85.
61 *Ibid.*, p. 99.
62 Je propose une discussion de cette lecture dans le chapitre 3 du présent écrit.

3. Une lecture dans le champ de la « philosophie littéraire »

Pour bien situer la teneur du présent écrit, il est nécessaire de l'inscrire dans une réflexion plus générale sur les rapports de la philosophie et de la littérature. Plus spécialement, je souhaiterais situer ce travail par rapport à ce que Pierre Macherey et Philippe Sabot nomment la « philosophie littéraire »[63].

Pour définir cette pratique des textes (lecture et écriture) qu'est la philosophie littéraire, il convient de se préserver d'une approche qui essentialise la philosophie et la littérature. P. Macherey y est attentif : au moment même où il dégage l'expérience spéculative qui peut s'opérer dans un texte littéraire, et qu'il la formule abstraitement, il se pose la question : « ne risquerait-on pas de réactiver une conception essentialiste de ''la'' littérature et de ''la'' philosophie, qui tenterait d'en fixer une fois pour toutes la relation ? »[64]. Le refus de l'approche essentialiste se caractérise par une ouverture aux textes sans les attentes implicites qui règlent habituellement les réceptions courantes de texte. Comme le dit Ph. Sabot : avec la philosophie littéraire, il s'agit de « renoncer à imposer *a priori* aux textes qu'on aborde les catégories exclusives du ''philosophique'' et du ''littéraire'' pour les rendre à leur complexité première : celle d'une littérature qui pense et celle d'une philosophie qui s'écrit »[65]. Accepter cette « complexité première », c'est accepter notamment qu'un texte comme celui de l'*Histoire de la folie* puisse être lu sans qu'on soumette le texte aux exigences d'un exposé de doctrine ou d'un récit historique : c'est déjà le lire[66] et chercher à l'entendre dans la complexité de son écriture, sans réduction *a priori*. Il faut notamment se détacher des catégories qui feraient d'un texte un texte philosophique, comme celle de « concept » ou de « rigueur démonstrative ». Comme le précise Ph. Sabot :

> le discours philosophique n'est pas attaché *en principe* à des formes d'énonciation définies une fois pour toutes […]. [Il y a donc] *du* philosophique, qui se trouve mis en œuvre dans les doctrines philosophiques tout comme dans ces formes décalées et instables de la spéculation que sont les textes littéraires[67].

Ne pourrait-il pas alors y avoir du philosophique dans l'écriture même de l'*Histoire de la folie*, par-delà la réception philosophique traditionnelle du livre ? Que pourrait en dire une « philosophie littéraire » ?

---

63 MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature : exercices de philosophie littéraire*, *op. cit.* ; SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée*, *op. cit.*, p. 11.

64 MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 377.

65 SABOT Philippe, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 11.

66 Mathieu Potte-Bonneville insiste sur la nécessité de cette « lecture » : « ''La philosophie'' de Michel Foucault, si tant est qu'elle existe, ne peut d'abord être comprise qu'au lieu même où elle s'établit : savoir, dans le corps des textes plutôt qu'à leur seuil, et dans une relation immanente au matériau historique plutôt qu'en surplomb de celui-ci […]. De là, la nécessité de lire. », POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, *op. cit.*, p. 14.

67 SABOT Philippe, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 94.

P. Macherey définit la « philosophie littéraire » par distinction d'avec une « philosophie de la littérature ». Cette dernière « conférerait à la littérature le statut d'un objet de pensée pour la philosophie, et traiterait cet objet à côté d'autres, pour lui faire énoncer les formes de spéculation qui l'habitent en silence, peut-être à son insu »[68]. L'insatisfaction que laisse l'approche des textes par une démarche de « philosophie de la littérature » est qu'elle « ramène la question du rapport entre philosophie et littérature à un problème de positionnement »[69] : il s'agit de dresser la carte des espaces conquis par l'une ou par l'autre, avec les expulsions et les annexions possibles, voire les stratégies de défense de son territoire. À l'inverse, avec la « philosophie littéraire », il s'agit de questionner les rapports de la philosophie et de la littérature en termes de « production » :

> On s'interrogera alors sur les modalités, nécessairement diversifiées, selon lesquelles la philosophie peut « faire » de la littérature, et la littérature « faire » de la philosophie. Et donc on mettra en avant l'aspect opératoire, effecteur d'œuvres réelles, qui noue concrètement le réseau à l'intérieur duquel littérature et philosophie s'unissent en se transformant l'une l'autre[70].

P. Macherey vise donc une réversibilité des modalités d'écriture philosophique et littéraire, qui confine à l'union, par une transformation réciproque devenant mutuelle. Le champ que P. Macherey ouvre ainsi est plus large que celui des seuls exercices de philosophie littéraire qu'il recueille dans son propre ouvrage. C'est toute une façon de penser en lisant et en écrivant qui est ici en jeu.

Ph. Sabot explicite à son tour un tel champ de pensée, rejetant l'idée d'une simple « forme littéraire »[71] donnée à un « contenu philosophique », pour mettre en avant l'idée d'une production de pensée par l'écriture littéraire :

> la "philosophie littéraire" n'est pas une littérature qui se fait à partir de et du point de vue de la philosophie – c'est-à-dire au moyen d'un certain ajustement d'un contenu philosophique et d'une forme littéraire ; c'est bien plutôt de la philosophie, qui se fait, s'opère, avec de la littérature – c'est-à-dire selon les modalités propres de l'écriture littéraire[72].

La pratique de la lecture, dans ce champ de la philosophie littéraire, est alors une question d'accueil d'une pensée au niveau (ou « à la hauteur ») où elle doit se faire entendre, comme le précise Ph. Sabot en reprenant le travail d'Alain Badiou :

> lire philosophiquement […] une œuvre littéraire […] [c'est] se mettre soi-même *à la hauteur* du texte que l'on étudie, en vue de se rendre attentif à l'élaboration spéculative qui s'y trame, soit précisément à l'expérience de pensée à laquelle il donne lieu : à son fonctionnement de machine à penser. Ce n'est

68 MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 380.
69 *Ibid.*
70 *Ibid.*, p. 381.
71 C'était ainsi que, de façon superficielle, D. Éribon qualifiait le texte de l'*Histoire de la folie* : un texte ayant une « forme littéraire » à laquelle Foucault semblait « très attaché ». Cf ERIBON Didier, *Michel Foucault*, *op. cit.*, p. 126.
72 SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée*, *op. cit.*, p. 17.

> plus la littérature qui se règle sur la philosophie, mais la philosophie qui se règle sur la littérature et qui en attend en retour le remaniement ou la problématisation de ses propres concepts[73].

Se mettre soi-même à la hauteur d'un texte, c'est ne pas le forcer à parler au niveau où on croit devoir l'entendre. Ainsi, il serait improductif d'exiger de tout texte que la pensée qui l'anime puisse se mettre sous la forme d'un raisonnement axiomatisé, avec des procédures de démonstration expresses : ce serait une façon de « prendre de haut » le texte, estimant qu'une pensée n'aurait de valeur que sous la forme maîtresse d'une démonstration logico-mathématique. À l'inverse, se mettre à la hauteur du texte, c'est finalement abolir l'idée d'une hiérarchie des modes d'expression de la pensée, pour chercher à entendre vraiment ce que l'écriture proposée permet de penser.

Ainsi, le champ de la philosophie littéraire, c'est celui de la remise en cause des essences de la philosophie et de la littérature, de l'abolition (au moins momentanée) d'une hiérarchie des modes d'expression de la pensée, d'une autre pratique de la lecture.

Je propose dans le présent écrit de m'intéresser à ce qu'une telle philosophie littéraire pourrait « faire avec » le texte de l'*Histoire de la folie*. Proposition qui se décline en deux séries de questions.

1/ Ce texte relève-t-il déjà lui-même de ce champ sans qu'il soit besoin d'une attention spécifique pour l'y inscrire ? La place que Foucault accorde aux œuvres littéraires (et plus généralement artistiques) dans le tissu même de son écriture ne montre-t-elle pas ce souci d'entendre la pensée littéraire qui s'y trame et de la faire résonner sans la forcer à entrer dans une conceptualité philosophique qui lui resterait hétérogène ? N'est-ce pas justement une première signification qu'on puisse donner à l'affirmation de Foucault selon laquelle, dans les œuvres littéraires mobilisées autant que dans les archives sorties de l'oubli, il a voulu « nous laisser deviner [une certaine distance] à travers une trame qui demeure inexprimable »[74] ?

2/ Mais ce texte ne relève-t-il pas de façon encore plus fondamentale d'une telle philosophie littéraire, dans la mesure où *son écriture même* est transformée par la fréquentation des œuvres qu'elle mentionne, quittant les formes traditionnelles d'écriture philosophique pour devenir cette écriture hybride, impossible à identifier, fondamentalement métamorphosée en écriture littéraire elle-même ? L'*Histoire de la folie* ne serait-elle pas alors, tout autant que le *Raymond Roussel* qu'analysent chacun P. Macherey et Ph. Sabot, une réalisation exemplaire de cette philosophie littéraire ? Ne peut-on pas alors – voire ne *doit*-on pas – lire le texte de l'*Histoire de la folie* – sans plus chercher à déterminer s'il relève de philosophie ou de littérature, ou d'autre chose – à la façon dont les exercices de philosophie

73 SABOT Philippe, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 98-99.
74 ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique*, *op. cit.*, p. 97.

littéraire abordent les œuvres littéraires ? N'est-ce pas le deuxième sens de la formule de Foucault ? S'il dit « nous laisser deviner [une certaine distance] à travers une trame qui demeure inexprimable », n'est-ce pas une invitation à « se mettre à la hauteur » du texte, et à le laisser nous faire penser à un niveau où il ne peut être question de concepts formellement définis ni de thèse soutenue par des arguments ?

C'est parce que, fondamentalement, le texte de l'*Histoire de la folie* n'est pas *soit* un exercice (une série d'exercices) de philosophie littéraire (sur les œuvres qu'elle mentionne et qu'elle cite), *soit* un texte invitant à un tel exercice de philosophie littéraire, mais bien *les deux à la fois*, que je ne parle pas de ma proposition de lecture comme d'un exercice de philosophie littéraire, mais comme *une lecture dans le champ de la philosophie littéraire*[75].

Il faut ajouter une remarque importante par rapport au champ de la philosophie littéraire tel que l'ouvrent P. Macherey et Ph. Sabot, qui justifie encore d'inscrire ma proposition de lecture dans ce champ. Quel enseignement philosophique ces deux philosophes parviennent-ils à entendre dans les exercices de philosophie littéraire qu'ils pratiquent, pour autant que cet enseignement peut se formuler en dehors des textes (même s'il ne prend sa valeur que *dans* l'écriture même des textes dont ils proposent des lectures) ? Même si le choix du corpus où ils parviennent à lire cet enseignement de la littérature (sous forme d'expérience) pourrait donner lieu à discussion[76], il demeure que les deux auteurs en viennent à une idée commune de ce qu'exprime la littérature. Pour P. Macherey :

> En dernière instance, tous les textes littéraires auraient pour objet, et là serait véritablement leur « philosophie », la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on dit de ce qu'on en dit et de ce qu'on en pense : ils font apparaître ce vide, cette lacune fondamentale sur laquelle se construit toute spéculation, qui conduit à en relativiser les manifestations particulières[77].

Ph. Sabot, à partir d'un travail différent – puisqu'il s'agit de discuter des efforts de philosophie littéraire (notamment celui de Foucault sur Roussel et celui de Badiou sur un texte de Beckett) –, parvient à un énoncé très proche :

> C'est que la littérature, dans ces textes apparemment les plus opposés, énonce en quelque sorte sa propre vérité, à savoir qu'au fond du langage (c'est-à-dire à son fondement même), il y a une béance

75 C'est là une façon de répondre à l'indication par Judith Revel du présupposé dommageable selon lequel Foucault « est un auteur dont on admire le style, mais à propos duquel jamais l'on ne songerait à avancer le terme d'écrivain ou de littérateur » alors même que, selon elle – et je la suis sur ce point –, Foucault « insère la matérialité de sa propre écriture dans l'épaisseur de ce qu'il donne à voir », cf REVEL Judith, « Histoire d'une disparition – Foucault et la littérature », *Le Débat*, avril 1994, n° 79, p. 65-66.

76 C'est ce que J.-B. Mathieu souligne dans sa recension critique de *Philosophie et littérature* de Ph. Sabot, sous le titre « La littérature a-t-elle quelque chose à dire à la philosophie ? », en ligne sur le site fabula.org à l'adresse http://www.fabula.org/revue/cr/198.php : cette philosophie littéraire, « ne s'appuie-t-elle pas sur des textes très particuliers, et pourrait-elle valoir pour d'autres œuvres que celles qui définissent le canon de la "modernité littéraire" ? ». À cela, P. Macherey répond déjà, en un sens, quand il dit – et c'est un choix fondamental d'écriture bien plus qu'une boutade rhétorique – que son travail « élève le disparate au rang d'un principe », *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 41.

77 *Ibid.*, p. 386.

> ontologique, par laquelle ce que nous disons n'adhère pas complètement aux choses dites mais libère au contraire en elles un espace vide sur lequel s'édifie tout discours[78].

P. Macherey et Ph. Sabot, dans une pratique de la philosophie littéraire qui leur est commune, dégagent momentanément – même si c'est pour affirmer immédiatement que cette idée dégagée de la littérature n'a de sens et de valeur qu'en tant qu'elle est présente *dans* les textes eux-mêmes – une pensée de la littérature (génitif subjectif) : c'est le mouvement de retournement sur soi du langage qui vient dire le « vide » qui lui tient lieu de fondement.

Cette pensée de la littérature est *aussi* celle que nous trouverons dans l'écriture même de l'*Histoire de la folie*, à la fois quand il s'agira de déterminer les tendances du langage propre de la folie et quand il s'agira de dégager le mouvement de l'écriture par laquelle Foucault parvient à manifester un tel langage.

Mais comment une telle pensée se dégage-t-elle d'un corpus, voire de corpus différents ? Ou plutôt, comment peut-on l'en dégager tout en insistant pour dire qu'elle n'a de sens et de valeur qu'en étant la dynamique d'un engagement dans les textes de ces corpus ? Il est remarquable que Ph. Sabot dise entendre une telle pensée de la littérature grâce à l'« écho »[79] entre ce que Foucault parvient à lire chez Roussel et ce que Badiou parvient à lire chez Beckett. C'était d'ailleurs le même terme d'« écho »[80] qui venait pour exprimer le rapprochement des démarches de Badiou et de Descombes. Mais si, dans ces deux cas, c'est peut-être de façon incidente que le terme d'« écho » vient pour dire la similitude dans la différence du champ de la philosophie littéraire, en revanche c'est de façon décidée que le même Ph. Sabot, pour présenter ses propres exercices de philosophie littéraire, dit des textes qu'il sélectionne qu'« ils ont été élaborés *en écho* à certaines préoccupations théoriques »[81], notamment que « les spéculations littéraires sur l'homme que [Ph. Sabot] présent[e] font alors *écho* à la disparition de la figure métaphysique d'un sujet réputé souverain »[82], et que, par rapport au corpus qu'il choisit,

> il est possible (et nécessaire sans doute) de mettre en valeur *le système de correspondances et d'échos* qui lient entre elles ces différentes expériences de pensée, en tant qu'elles tournent toutes autour du schème de la « possession » […][83].

78 SABOT Philippe, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 118.

79 « il n'est finalement pas surprenant que la leçon philosophique que Foucault tire des expériences de langage auxquelles se livre Roussel fasse écho à celle qu'A. Badiou tire lui-même de sa lecture de *Cap au pire* de Beckett », *Ibid.*

80 « Aussi, malgré la spécificité des œuvres retenues par A. Badiou et l'exigence particulière de ses analyses, il est possible de trouver ici un écho de la démarche poursuivie par V. Descombes dans son essai sur la *Recherche* proustienne […] », *Ibid.*, p. 99.

81 SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée*, *op. cit.*, p. 20. Je souligne.

82 *Ibid.* Je souligne.

83 *Ibid.*, p. 21. Je souligne.

Il s'agit alors pour l'auteur de faire apparaître pour les œuvres qu'il choisit, et les expériences de pensées qu'elles constituent, « le champ opératoire auquel elles appartiennent et qui définit l'espace de leurs débats »[84]. Avec ces différentes précisions sur sa propre méthode, se dessine l'image d'un système ou d'un espace d'échos où les textes seraient en correspondance, afin de produire une expérience de pensée.

P. Macherey, pour sa part, propose la métaphore filée d'une composition musicale, où l'on développerait des « thèmes » (philosophiques, littéraires et musicaux) :

> quelque chose d'analogue au déroulement d'une sonate ou d'une symphonie, *où jouent des effets de résonance et d'écho*, qui en font mystérieusement correspondre les segments, tout en faisant ressortir aussi leur individualité[85].

Il s'agit là aussi de laisser sonner des résonances et d'entendre des échos, grâce à la construction d'un espace commun où l'on convie différents textes. « Résonances » et « échos » sont ici les noms de ces mystérieuses correspondances qui se font dans l'espace qu'ouvre la philosophie littéraire, paradoxalement sans que se perdent les singularités des pensées animant l'écriture des textes.

N'y a-t-il pas, *dans l'insistance de la métaphore de l'écho* pour dire les rapports des textes dans l'espace ouvert par la philosophie littéraire, *l'indication que la recherche des échos ou la mise en écho sont des opérations spécifiques de la philosophie littéraire* ? L'écho – en tant qu'il est défini par les opérations de recherche d'écho ou de mise en écho – n'est-il pas un concept méthodologique ou opératoire de la philosophie littéraire ? Il n'est pas anodin que pour dire la mise en correspondance des textes ce soit ce terme qui vienne sous la plume des deux auteurs[86]. Ce terme n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'indication par Maurice Blanchot, à propos de la « voix qui libère […], par avance, du sens, sans cependant réussir à faire plus que de se confier à la folie idéale du délire » : « Cela ne se situe nulle part […] mais se manifeste dans *un espace de redoublement, d'écho et de résonance* »[87].

Pour inscrire l'*Histoire de la folie* dans le champ de la philosophie littéraire, je propose dans le présent écrit un dispositif de lecture que, pour reprendre l'indication insistante de M. Blanchot, P. Macherey et Ph. Sabot, je nommerai « la lecture en écho ». Il s'agira alors moins de montrer que l'*Histoire de la folie* serait la mise en écho de différentes œuvres (Foucault serait l'agent de la mise en écho dans l'écriture de ses exercices littéraires) que de construire une mise en écho permettant une autre lecture du livre. C'est avec des textes de Maurice

84 *Ibid.* Je souligne.

85 MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 43. Je souligne.

86 J'ai déjà fait remarquer que F. Gros utilise le même terme pour désigner l'articulation par Foucault de la littérature et de la folie : Foucault « multipl[ie] les échos entre littérature et folie », *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p. 86.

87 BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 386. Je souligne.

Blanchot que je propose d'élaborer cette mise en écho du livre de Foucault. Je propose donc une lecture de l'*Histoire de la folie* dans l'écho de Blanchot.

4. Une lecture dans l'écho de Blanchot

Au lendemain de la publication de l'*Histoire de la folie*, le journaliste J.-P. Weber demande à Foucault quelles ont été ses « influences ». Ce dernier répond alors :

> Surtout des œuvres littéraires... Maurice Blanchot, Raymond Roussel. Ce qui m'a intéressé et guidé, c'est une certaine forme de présence de la folie dans la littérature[88].

Lors d'un « débat sur la poésie »[89] au printemps 1964 avec des écrivains de *Tel quel* (dont Ph. Sollers)[90], Foucault explique comment il s'est rendu compte de l'écho que sa recherche trouvait dans les efforts de ces écrivains :

> Et voilà que j'ai trouvé, comme ça, par hasard, et grâce à la gentillesse d'ailleurs des gens de *Tel quel* une sorte d'extraordinaire convergence, isomorphisme, résonance – enfin, employez le mot que vous voudrez – entre ce qu'ils cherchent de leur côté et ce que moi, dans un langage discursif, c'est-à-dire sans talent, j'essaie aussi de mettre au jour[91].

Ce que Foucault s'efforce ensuite d'indiquer dans ce débat concerne la notion principale d'expérience traitée avec les notions connexes « de contestation, de limite, de retour... »[92]. Il se réfère alors à Bataille et à Blanchot, comme « source » du « minuscule courant philosophique »[93] qui interroge l'expérience en termes de contestation. Ph. Sollers saura s'en souvenir, puisqu'encore récemment, il écrivait que, au milieu des années 1960, en cette époque où, de façon générale « il y avait un désir de littérature chez les penseurs », plus singulièrement « Foucault était sous l'ombre de Blanchot »[94].

Lors d'un entretien au Japon, en 1978, avec M. Watanabe, Foucault déclare :

> Klossowski, Bataille, Blanchot ont été pour moi très importants. Et je crains bien de n'avoir pas fait dans ce que j'ai écrit la part suffisante à l'influence qu'ils ont dû avoir sur moi. Je crois que je ne l'ai pas fait plus par timidité que par ingratitude. […] je me suis dit que finalement, moi-même et d'autres, on n'a peut-être pas montré suffisamment la dette qu'on leur doit »[95].

88 FOUCAULT Michel, « La folie n'existe que dans une société », *DE* n°5, I, 196. Notons que le titre de cet article, constitué d'une phrase extraite de l'entretien, peut aisément induire un contresens. Je le justifierai plus tard, mais annonce d'emblée qu'il n'est *aucunement* question de dire que la société *constituerait* la folie.

89 FOUCAULT Michel, « Débat sur la poésie », *DE* n°23, I, 418-434.

90 Sur cette rencontre avec les écrivains de *Tel quel*, on pourra se reporter à FAVREAU Jean-François, *Vertige de l'écriture: Michel Foucault et la littérature, 1954-1970*, Lyon, ENS éd, coll. « Signes », 2012, vol. 1/, p. 360-372.

91 FOUCAULT Michel, « Débat sur la poésie », *DE* n°23, I, 423.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, p. 424.

94 SOLLERS Philippe, « Révolution et régression – Entretien avec Philippe Sollers », *Le débat* n°171, septembre-octobre 2012, p. 120.

95 FOUCAULT Michel, « La scène de la philosophie », *DE* n°234, II, 589.

Trois exemples de mention de Blanchot par Foucault (ou à propos de Foucault), qu'on pourrait multiplier... Blanchot semble ainsi l'auteur tout désigné par Foucault lui-même[96] pour rendre audible, par une lecture en écho, la pensée qui anime le geste d'écriture quasi littéraire de l'*Histoire de la folie*. Mais est-ce suffisant pour justifier une telle démarche d'étude ? Et pourquoi ne pas utiliser les textes de Georges Bataille[97], dont le nom est aussi fréquemment associé par Foucault à celui de Blanchot, et qui a contribué à l'introduction d'un certain nietzschéisme en France[98], dont on sait qu'il fut important pour Foucault[99] ? Qu'y a-t-il de si singulier, dans les écrits de Blanchot, qui pourrait servir, non pas à retracer une relation d'influence de Blanchot à Foucault, mais à favoriser la lecture de l'*Histoire de la folie* dans le champ de la philosophie littéraire, c'est-à-dire à faire davantage résonner les formes d'écriture du texte de Foucault et le sens dont elles sont vectrices ?

Comme souvent avec les exercices de philosophie littéraire, c'est seulement après coup qu'on peut justifier de l'intérêt d'un rapprochement d'auteurs ou d'un corpus. Rappelons que P. Macherey, au moment de présenter le recueil de ses exercices, ne proposait d'autre justification de son corpus que celle d'avoir « élevé le disparate au rang d'un principe »... Ce n'est pas ici le cas, puisqu'il y a des affirmations explicites de Foucault qui désignent les textes blanchotiens comme ayant été des sources influentes de ses propres travaux du début des années 1960. Pour autant, si cette juxtaposition des textes blanchotiens au texte de l'*Histoire de la folie* a quelque valeur, elle le doit à ce que la mise en écho permet de lire dans

96 Mais ne serait-il pas l'un de ces « grands absents » de la bibliographie foucaldienne que désigne Judith Revel ? Certes, Foucault a écrit un article sur Blanchot (« La pensée du dehors », 1966, *DE* n°38), mais il porte principalement sur ses récits, et non sur ses essais critiques et théoriques. De plus, s'il est mentionné à plusieurs reprises par Foucault, c'est sans que celui-ci élucide vraiment la « dette » qu'il dit lui devoir. Si toutefois on estime qu'il n'est pas « absent » au même titre que Heidegger, au moins reconnaîtra-t-on qu'il demeure peu visible (notamment dans le commentaire foucaldien), voire qu'il est le « partenaire invisible », ainsi que le nomme Christophe Bident. Cf REVEL Judith, « Les grands absents" : une bibliographie par le vide », *in Michel Foucault*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 95, 2011, pp. 130-135. et BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, 634 p.

97 Jean-François Favreau propose, dans une sorte de périodisation pointilleuse des années 1954-1970 de Foucault, une sous-périodisation interne à l'intervalle 1962-1966, qui verrait Foucault passer de la « leçon de Bataille », aux jeux de Klossowski, avant d'arriver enfin à la pensée de Blanchot, sous-périodisation interne qui est appuyée principalement sur les dates de publications des articles de Foucault consacrés à ces trois auteurs. Cette périodisation me semble *forcée*, et d'ailleurs elle semble être un cadre strict ajouté après-coup aux analyses de Favreau qui sont bien plus fourmillantes et suggestives (parfois cependant jusqu'à nous perdre) que ne le permettrait un tel cadre chronologique strict. Cf FAVREAU Jean-François, *Vertige de l'écriture*, *op. cit.*

98 Voir à ce sujet SCHRIFT Alan D., « Le nietzschéisme comme épistémologie : la réception française de Nietzsche dans le moment philosophique des années 1960 », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011, p. 99.

99 Sur l'importance du nietzschéisme pour l'écriture foucaldienne de l'histoire, cf REVEL Judith, « Historicisation, périodisation, actualité. Michel Foucault et l'histoire », *in* Gilles MARMASSE (éd.), *L'histoire*, Paris, Vrin, coll. « Thema », 2010, p. 189-191 ; et une version plus développée dans REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, *op. cit.*, p. 86-92.

le livre de Foucault, et principalement ce qu'elle permet de comprendre de la proposition de réponse de Foucault à la question de l'existence du langage propre de la folie. Ainsi, même si ce choix des textes blanchotiens peut se justifier par l'appui d'aveux biographiques de Foucault (quant à sa biographie intellectuelle), ce choix ne sera validé que s'il produit une nouvelle intelligibilité dans la lecture de l'*Histoire de la folie*, nouvelle intelligibilité qui permettrait de répondre à la question de ce qu'est le langage propre de la folie.

Même si l'on ne peut dès à présent justifier le choix d'un appui sur les textes de Blanchot – et le choix de certains de ses textes –, on peut néanmoins situer son approche des paradoxes du langage littéraire (et du langage tout court) et sa démarche d'entente du mouvement de l'écriture des textes – ce qui signifie esquisser une lecture globale des textes blanchotiens (même si elle ne vaut qu'en rapport au détail de ces textes). Or la lecture des textes blanchotiens que je propose dans le présent écrit, afin de construire le dispositif de lecture en écho de l'*Histoire de la folie*, se trouve à l'intersection de deux lectures récentes de Blanchot – lectures qu'il convient de présenter ici.

Dans l'ouvrage *Sans condition – Blanchot, la littérature, la philosophie*[100], publié en 2009, Olivier Harlingue engage une lecture importante de l'œuvre de Blanchot, en en faisant le lieu d'une expérience totale de l'être du langage, bouleversant tout notre rapport au dire et à l'écrire. Il s'agit d'abord pour lui de situer la question du rapport de Blanchot à la philosophie. Pour cela, il commence par montrer le caractère à la fois étendu et fondamental du « "dialogue" entre littérature et philosophie dont l'œuvre de Blanchot est l'incessant déplacement »[101]. Pour O. Harlingue, « la seule présupposition admise par Blanchot » est que :

> du fait même du langage, qui constitue rien de moins que leur être-en-commun, littérature et philosophie sont d'emblée nécessairement exposées l'une à l'autre ; et le langage est non seulement l'origine irréductible de cette nécessité, mais le milieu ou l'élément unique de cette exposition[102].

Mais cet élément qu'est le langage n'est pas le lieu où *occasionnellement* philosophie et littérature se rencontreraient. Car les exigences et les prétentions de chacune d'elles concernent tout langage, parce qu'elles concernent tout le langage. Pour la philosophie, O. Harlingue explicite la position de Blanchot – explicitation pertinente pour saisir la teneur des propos blanchotien sur le langage, même si leurs développements peuvent paraître ici excessifs – :

---

100 HARLINGUE Olivier, *Sans condition, Blanchot, la littérature, la philosophie*, Paris, l'Harmattan, coll. « Nous, les sans-philosophie », 2009, vol. 1/, 297 p. Il s'agit d'une version remaniée de sa thèse de philosophie, réalisée sous la direction de Catherine Malabou et soutenue en décembre 2005 sous le titre *Maurice Blanchot et la philosophie*.

101 *Ibid.*, p. 16.

102 *Ibid.*, p. 17.

> la philosophie nous détermine de part en part : elle nous comprend et nous tient toujours-déjà – à jamais ? – par le langage dont elle est la logique même en son auto-réflexion et en son auto-nomie. La philosophie recueille et rassemble en effet toutes les ressources du langage et de la signification. Autrement dit, nous n'avons pas d'autre langage que celui que parle et écrit la philosophie. […] quiconque parle et/ou écrit appartient aussitôt à la philosophie ou ne peut pas ne pas la présupposer comme la loi même de tout langage signifiant : la philosophie, en tant que *langage du langage*, règne donc sans partage sur chacun d'entre nous[103].

Si l'on suppose un tel règne sans partage de la philosophie (définie par ses modalités discursives : ses modes d'existence du sens et des idées, ses exigences de conséquence dans les propos, son intention de vérité), il suit qu'il y a entre elle et la littérature une « dissymétrie foncière »[104]. Pourtant poursuit Harlingue, la littérature, dans sa minorité, assume davantage leur exposition commune au langage, entendu comme le « sans-fin de l'écriture »[105]. En effet, que délivre l'écriture littéraire sinon la possibilité de voir dans l'écriture même ce qui excède l'effort de pensée ? La littérature offre ainsi une autre position dans le langage, une autre exigence dans le dire et l'écrire :

> voir en l'écriture le suspens même du pouvoir et de l'exercice de la pensée ; voir en l'écriture cela même qui – immanent à la pensée – l'expose toujours déjà au dehors, c'est-à-dire à l'impossibilité de tout rapport (de soi) à soi ; voir en l'écriture une « circularité » qui neutralise toute réflexivité […][106].

À suivre O. Harlingue, on mesure en quoi Blanchot réalise au mieux la pensée de la littérature (génitif subjectif) telle que P. Macherey et Ph. Sabot en donnaient une expression à l'issue de leurs exercices respectifs de philosophie littéraire. Il la réalise même jusqu'à l'excès, parce qu'il s'agit moins de suggérer une pensée du vide central de tout langage, que d'errer paradoxalement dans le non-lieu qu'est ce vide. D'où la position paradoxale que son écriture réalise, non seulement par rapport aux exigences de la philosophie définie par sa rigueur démonstrative (définition essentialiste que critiquaient de concert P. Macherey et Ph. Sabot), mais plus fondamentalement par rapport à l'exigence, qui pouvait sembler essentielle, du vouloir-dire :

> En s'appliquant à ne-rien-vouloir-dire, en pensant et en écrivant une parole non parlante, une parole nue, qu'aucune présence ou qu'aucun (être-)présent ne retient, Blanchot interrompt donc aussi radicalement la maîtrise de l'expression, laquelle repose de part en part sur le privilège de la présence[107].

Je reviendrai[108] sur cette « parole non parlante », qu'il faudra évidemment situer par rapport à la parole parlante thématisée par Merleau-Ponty (puisque Blanchot le fait explicitement). Retenons simplement à présent, avec O. Harlingue, que l'écriture de Blanchot suppose non seulement l'absence de référent réel du langage, mais tout autant (et c'est plus difficile à

103 *Ibid.*, p. 16.
104 *Ibid.*, p. 17.
105 *Ibid.*, p. 24.
106 *Ibid.*
107 *Ibid.*, p. 29.
108 Cf *infra* chapitre 1, section 1.4, sous-section « Le silence central du langage ».

penser) l'absence de sens fixe : il n'y a pas de *présence* des idées ou des significations. On peut alors s'interroger – ce que fait O. Harlingue – sur la possibilité qu'il demeure quelque chose comme du sens dans les textes de Blanchot.

> que reste-t-il du sens chez Blanchot, sachant que sa pensée et son écriture « sont » *le mouvement incessant d'« une » signifiance irréductible à tout sens présent* ou à la présence (ob-jective et une) d'un sens – d'une signification – déterminé et capital ?[109]

Par l'écriture, Blanchot ne s'achemine pas vers un sens (qui serait présent, comme point qu'on peut viser ou comme support d'un développement) mais instaure un « mouvement incessant », celui d'une « signifiance » qui ne veut rien dire, c'est-à-dire qui dissout juste après l'avoir dit tout ce qu'elle aurait pu sembler vouloir dire. L'irréductibilité à tout sens présent, c'est le retournement constant de ce qui semblait être un sens se fixant. O. Harlingue indique ainsi qu'avec l'écriture blanchotienne, on est constamment en circulation dans des semblants de sens que la circulation même annule.

En bref, O. Harlingue fait de l'écriture blanchotienne une expérience bouleversante de l'être même du langage, en tant que cet être est la contestation de tout être-présent, contestation qui s'opère par un mouvement incessant. Mais si O. Harlingue permet de bien saisir l'intensité de cette expérience quasi tragique de l'être du langage (avec la confrontation avec une prétention hégémonique de « la philosophie »), il n'offre pas – à mon sens – de description suffisamment opératoire du « mouvement incessant » par lequel l'écriture blanchotienne produit cette expérience bouleversante.

Venant comme une réponse en miroir, l'étude[110] de Jérémie Majorel, intitulée *Maurice Blanchot – Herméneutique et déconstruction*, publiée en 2013, ne recherche pas le bouleversement de l'expérience du langage que O. Harlingue visait chez Blanchot, mais propose un schéma permettant de suivre les développements de l'écriture blanchotienne[111] – notamment dans les essais de Blanchot. Il s'agit pour J. Majorel de montrer que les essais de Blanchot sont toujours des « lectures chiasmées »[112], ce qui expliquent notamment « leur côté déroutant et insaisissable lorsqu'on ne perçoit pas le geste chiasmé qui leur donne l'impulsion »[113], alors même que « loin de libérer une anarchie interprétative, [la lecture

109 HARLINGUE Olivier, *Sans condition, Blanchot, la littérature, la philosophie*, *op. cit.*, p. 30. Je souligne.

110 MAJOREL Jérémie, *Maurice Blanchot: herméneutique et déconstruction*, Paris, H. Champion, 2013, coll. « Littérature de notre siècle », n° 48, 2013, vol. 1/, 346 p. Il s'agit de la publication remaniée d'une thèse de doctorat, rédigée sous la direction de Ch. Bident, soutenue en 2010, sous le titre « Chiasmes – Blanchot, herméneutique et déconstruction ».

111 L'auteur l'applique successivement aux lecteurs notables de Blanchot, aux récits de Blanchot, et enfin aux essais de Blanchot. C'est seulement l'application aux essais que je retiens ici : c'est là que l'écriture hybride de Blanchot, ni littérature ni philosophie, m'intéresse pour la lecture en écho.

112 MAJOREL Jérémie, *Maurice Blanchot: herméneutique et déconstruction*, *op. cit.*, p. 328.

113 *Ibid.*, p. 329.

chiasmée] engendre sa propre rigueur de lecture »[114]. Qu'est alors, pour J. Majorel, que ce « chiasme » ?

> Le « chiasme » n'est […] ni un concept, ni un trope. Il est une figure de pensée au croisement entre deux manières opposées de construire le sens, l'herméneutique et la déconstruction. […] Le point d'entrecroisement du chiasme est précisément ce que Blanchot appelle « le neutre », qui redéfinit la dialectique et la phénoménologie en les poussant à leur limite[115].

S'appuyant sur la caractérisation du chiasme par Derrida[116], et montrant que la façon dont Derrida prétend distinguer son chiasme du neutre blanchotien est en vérité un évitement de ce neutre (comme s'il le méconnaissait), J. Majorel propose une description de cette figure de pensée : c'est un geste critique qui, simultanément engage deux lectures divergentes, tout en montrant l'aporie ou l'illimitation de chacune d'elles, selon un logique de dissymétrie, ou, pour être plus précis, de « double dissymétrie », qui « fait qu'aucune des deux branches du chiasme ne domine l'autre, chacune des deux branches [étant] traversée par une dissymétrie »[117].

De cette définition formelle du chiasme, J. Majorel tire un usage principalement méthodologique : le chiasme entre deux modalités de la lecture d'un texte – que Blanchot préfigure et que Derrida exprimera davantage conceptuellement – correspond à un usage de l'écriture (donc du langage) bien plutôt qu'à une caractérisation de l'être du langage. Ainsi, quand J. Majorel parlera de « se tenir dans l'exigence du chiasme »[118] ou d'« entrer dans la dynamique du chiasme »[119], il ne s'agira pas – ou moins – de laisser se manifester l'être paradoxal du langage, mais bien de dynamiser une lecture en suivant des exigences contradictoires dans l'abord d'un texte.

En bref, J. Majorel propose une mise en évidence de la figure du chiasme (avec son croisement des contradictoires et sa double dissymétrie) dans l'écriture critique de Blanchot, figure qui me semble devoir être retenue. Mais la compréhension principalement méthodologique du chiasme le prive d'une profondeur conceptuelle dont cette figure était pourtant porteuse – et cela chez Blanchot même.

La lecture de Blanchot que je propose dans le présent écrit – afin de construire le dispositif de la lecture en écho du texte de l'*Histoire de la folie* – peut se situer comme étant à l'intersection des études respectives d'O. Harlingue et de J. Majorel. Comme J. Majorel, il s'agira de dégager une figure d'écriture (qui est aussi une figure de pensée) : celle du chiasme.

114 *Ibid.*, p. 328.
115 *Ibid.*, p. 10-11.
116 J. Majorel discute évidemment aussi le chiasme chez le dernier Merleau-Ponty, mais c'est vraiment la discussion avec Derrida qui importe à son propos. *Cf*, *ibid.*, p. 319-325.
117 *Ibid.*, p. 318.
118 *Ibid.*, p. 8.
119 *Ibid.*, p. 227.

Toutefois, afin d'atténuer l'effet de symétrie que suggère l'expression de chiasme (malgré toutes les précautions dont on peut entourer ce terme), je choisis de la nommer « structure de l'ambiguïté ». En effet, ce qui se dit (ou s'écrit) n'est pas d'abord chiasmé, mais toujours d'abord sous la forme d'un dire (d'un écrire) unilatéral. Ce n'est que par le mouvement de l'écriture – J. Majorel parle, *mais seulement incidemment*, de « *dynamique* du chiasme » – qu'une certaine *ambiguïté* peut être restaurée, et peut alors inviter à un parcours de pensée selon la structure du chiasme. Mais de quelle ambiguïté s'agit-il dans les différents essais de Blanchot ? Sûrement celle du langage lui-même. C'est là que ma lecture croise celle d'O. Harlingue (sans en reprendre les fulgurances toutefois) : la structure de l'ambiguïté est bien celle du langage lui-même dès lors qu'on se donne les moyens d'entendre (et de déplier) les exigences paradoxales qui l'animent – exigences qui sont *d'abord* celles qu'exprime « la philosophie » que pointe O. Harlingue, mais qu'on peut conduire à leurs limites et renverser en exigences contraires (elles aussi limitées), sans que jamais ne se fixe un état stable du langage ainsi dynamisé. Bref, *le chiasme entendu comme structure de l'ambiguïté du langage donne la forme de l'expérience bouleversante de l'être du langage (sa contestation de tout sens* présent*), parce qu'il en dessine le parcours*. Ce n'est toutefois que la circulation dans certains textes blanchotiens qui permettra de donner toute sa teneur à ma proposition de lecture.

5. Philosophème : le mouvement du langage selon la structure de l'ambiguïté

La lecture que je propose de l'*Histoire de la folie*, afin de répondre à la question de savoir ce qu'est le langage propre de la folie et comment Foucault peut le rendre manifeste, lecture dans le champ de la philosophie littéraire – au moyen du dispositif qu'est la lecture dans l'écho de Blanchot, ce dernier étant celui qui permet d'entendre l'être paradoxal du langage à partir de la structure de son ambiguïté – cette lecture que je propose ne peut prétendre à être une expérience de pensée – et non simplement une expérience d'écriture – que s'il est possible *in fine* d'en dégager ce que Ph. Sabot nomme des « philosophèmes » à propos de ses propres exercices de philosophie littéraire :

> les lectures philosophiques de textes littéraires que l'on va lire n'ont pas d'autre fonction que de faire apparaître comment, dans l'économie textuelle de chacun de ces textes, travaillent des schèmes de pensée, des « philosophèmes », qui constituent des configurations théoriques originales (parfois inédites, toujours ouvertes) […][120].

Dans la présente recherche du langage propre de la folie et de son mode de manifestation dans le livre de Foucault – à travers le dispositif mis en place –, c'est un seul philosophème,

120 SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée*, *op. cit.*, p. 18.

mais un philosophème complexe, qui se dégagera : celui de *mouvement du langage selon la structure de l'ambiguïté*. Philosophème qui n'est pas sans soulever toute une série de questions : En quoi y a-t-il de l'ambiguïté dans le langage (tout langage) ? Comment l'ambiguïté pourrait-elle avoir une structure ? Peut-on fixer la structure de ce qui est censé être ambigu ? Où, quand et comment le langage manifesterait-il la structure de son ambiguïté ? Pourquoi parler de « mouvement » du langage ? Pourquoi parler de « mouvement selon une structure » ? Ne doit-on pas au contraire conserver l'opposition de la structure et du mouvement ? Qu'est-ce que suivre ce mouvement ? Comment *entendre* le mouvement du langage selon la structure de l'ambiguïté ? Enfin, et surtout, en quoi ce philosophème rend-il justice au texte de l'*Histoire de la folie*, c'est-à-dire en quoi permet-il de répondre à la question que Foucault y pose ?

C'est seulement après le parcours de lecture des textes qu'il sera possible de répondre à ces questions, car c'est seulement en relation intime avec l'écriture même de ces textes qu'un tel philosophème a quelque pertinence et valeur. Comme le dit P. Macherey au moment où il propose une formule résumant « la pensée que produit la littérature » :

> cette formule dans laquelle on a résumé l'esprit commun au corpus littéraire qui a été soumis à une lecture philosophique, n'a aucune valeur, aucune signification par elle-même, indépendamment des œuvres et des textes qui la font accéder à une sorte de véracité ou de véridicité. Ici, le contenu n'est rien en dehors des figures de sa manifestation : il coïncide avec ces figures, telles qu'elles se réfléchissent dans le mouvement qui les engendre : on peut parler d'une complète adhésion du « message » au véhicule de sa transmission[121].

S'il faut à présent montrer que l'approche du langage propre de la folie, dans le texte de l'*Histoire de la folie*, d'une part, consiste à reconnaître ce langage comme un langage dont le mouvement suit exemplairement la structure de l'ambiguïté, et d'autre part, se réalise par l'invention d'une écriture de l'histoire qui s'appuie sur le mouvement selon la structure de l'ambiguïté, – s'il faut montrer cela, c'est avant tout par le parcours de lecture des textes que cela doit se produire.

6. Parcours de cette étude

Cette étude se divise en quatre chapitres.

Le premier est un préalable à la construction du dispositif de la lecture en écho. Il s'agit d'une lecture globale de quatre textes de Blanchot, choisis en vue des résonances qu'ils trouveront dans le texte de Foucault. Pour chacun de ces textes, je m'efforce de faire ressortir la structure de l'ambiguïté qui l'anime.

121 MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 383.

Le deuxième chapitre est une première application ponctuelle de la lecture en écho. Il s'agit de proposer une lecture d'un passage de l'*Histoire de la folie*, présenté comme central par Foucault : c'est le passage où Foucault indique la structure de l'expérience classique de la folie (sous la forme d'une oscillation entre aveuglement et éblouissement). Ce passage culmine dans le texte de la chute d'Oreste dans la folie, selon la pièce *Andromaque* de Racine. Mais pour donner toute son ampleur à ce texte, il m'apparaît nécessaire de commencer par lire l'approche blanchotienne de ce qu'il nomme l'ambiguïté de la nuit grecque, indiquée notamment (même si c'est d'une façon elliptique qu'il me faudra déplier) à partir de la chute d'Oreste dans la folie, selon la pièce *Les Choéphores* d'Eschyle.

Le troisième chapitre est une deuxième application ponctuelle de la lecture en écho, dans la mesure où, à nouveau, il s'agit de lire seulement des passages de l'*Histoire de la folie*. Il s'agit là des passages où il est question de ce que disent (et à quel niveau) les écrivains ayant sombré dans la folie. Je m'efforcerai de montrer que c'est là comme le point de fuite de la recherche de Foucault, à savoir sa façon de répondre à la question de ce que serait le langage *actuel* de la folie comme déraison. À nouveau, pour donner toute son ampleur au geste de Foucault, il me semble nécessaire de le mettre en écho avec la recherche blanchotienne, là où elle indique le langage de l'ambiguïté centré sur le *signe muet* – à propos justement de l'effondrement dans la folie.

Le quatrième et dernier chapitre propose une lecture globale de l'*Histoire de la folie*. Une telle lecture supposait que soient d'abord dégagés la structure de l'ambiguïté blanchotienne dans ses diverses inscriptions (chapitre 1), le langage propre de la folie dans l'expérience classique, expérience centrale dans le texte (chapitre 2), et l'indication du langage propre de la folie dans l'expérience actuelle, au plus proche de l'écriture même de Foucault (dans l'actualité de son geste) (chapitre 3). À nouveau, il s'agit d'une lecture en écho : dégager ce qu'est *l'écriture structurale de l'histoire* de Foucault suppose d'entendre comment elle se situe, d'une part, par rapport aux écritures de Hegel et de Heidegger, et d'autre part, par rapport à la proposition de Barthes d'une écriture historique opposant un degré zéro et ses recouvrements mythologiques ; or c'est bien en écho avec les textes de Blanchot qu'on comprend les déplacements de Foucault par rapport à ces autres écritures de l'histoire. Je propose alors une lecture globale de l'exposition de l'expérience de la folie à l'âge classique – qui complète (ou plutôt est complétée) par l'analyse déjà opérée dans le chapitre 2 – qui montre en quoi on peut l'entendre comme le degré zéro de l'expérience de la folie, à savoir le niveau où se manifeste le mieux le mouvement du langage de la folie selon la structure de l'ambiguïté. Et je propose enfin une lecture globale du mouvement par lequel les deux autres

âges distingués par Foucault (médiéval-renaissant et moderne) encadrent l'intervalle classique, et qu'on peut comprendre *en miroir* comme des recouvrements mythologiques du langage propre de la folie.

Je reviendrai alors en conclusion sur le philosophème central de cette étude – à savoir le mouvement du langage selon la structure de l'ambiguïté –, ainsi que sur les prolongements possibles de la lecture dans l'écho de Blanchot.

I. La structure de l'ambiguïté chez Blanchot (angoisse, violence, image, silence)

Pour mettre le texte de l'*Histoire de la folie* en position d'écho, j'ai d'abord retenu quatre textes de Blanchot, pris dans chacun des quatre recueils qui s'échelonnent de 1943 à 1959 (antérieurs donc à la publication – mais aussi globalement à l'écriture – de l'*Histoire de la folie*). Il s'agit de :

- « De l'angoisse au langage » (1943) en ouverture de *Faux pas* (1943) ;
- « La littérature et le droit à la mort » (1947-1948) repris à la fin de *La part du feu* (1949) ;
- « Les deux versions de l'imaginaire » (1951) repris dans les annexes de *L'espace littéraire* (1955) ;
- « Mort du dernier écrivain » (1955) repris dans *Le livre à venir* (1959).

Quatre échantillons de pensée étalés dans le temps, mais entre lesquels je ne chercherai pas à établir d'éventuels déplacements. D'ailleurs, sous l'apparente chronologie de cette présentation, je n'hésiterai pas à éclairer la lecture d'un texte par d'autres, fussent-ils largement postérieurs. Car plutôt que pour l'évolution d'une pensée, c'est pour la similitude des structures qu'ils manifestent que je retiens ces textes. Maintien d'une même structure de l'écriture, donc, sur une vingtaine d'années.

Mais la réunion de ces quatre textes indique tout de même une dispersion. Celle-ci n'est pas tant temporelle que de l'ordre des diverses expériences du langage. Qu'on mesure cette dispersion : 1/ Tout d'abord, l'expérience langagière de l'angoisse. « Langagière » non pas simplement parce que Blanchot l'examine à partir de l'angoisse de l'écrivain : c'est bien d'une angoisse fondamentale concernant tout sujet qu'il s'agit – d'où la nécessité de comprendre le geste blanchotien depuis les insuffisances des indications de Heidegger – mais elle concerne ce sujet en tant qu'il donne un sens à sa position et prend la parole pour cela, alors même qu'il expérimente l'absence de fondement d'une telle prise de parole. 2/ À l'autre extrémité du langage par rapport à cette angoisse de la première parole : la parole conquérante qui avance en se soumettant le monde – la violence du langage dialectique. Expérience où le langage se tourne vers lui-même en même temps que vers le monde et où peut poindre le fantasme d'une saisie exhaustive de la totalité. 3/ Expérience latérale par rapport à ces deux premières qui semblaient viser le point de départ et le poste avancé de la prise de parole, l'expérience de l'image ouvre un questionnement sur ce par quoi l'image est dite porteuse d'un sens – expérience où le langage s'assimilant à l'image pourrait aussi bien trouver son point d'inquiétude. 4/ Expérience ultime : celle de ce que serait le langage littéraire d'un temps où la littérature serait morte. Il s'agit alors moins de revenir à la façon dont l'expérience de l'angoisse posait, depuis un point de vue subjectif, la question de la prise de parole, que de penser ce que le silence (l'imposition du silence) permet comme parole inouïe.

Je maintiendrai cette dispersion, c'est-à-dire que je ne chercherai pas à la réduire : ni en un système qui articulerait ces différentes expériences (comme éléments d'une totalité), ni en une présentation qui les hiérarchiserait (prétendant que la structure en jeu est davantage accomplie dans telle ou telle expérience). Je la maintiendrai pour la parcourir *comme dispersion*. C'est dans ce dispar[122] que je m'efforcerai d'indiquer une structure ressassée, sans pouvoir la dégager des lieux où elle se manifeste.

D'ailleurs, la lecture de l'*Histoire de la folie* que je proposerai en écho à ce parcours du dispar blanchotien ne cherchera pas des correspondances biunivoques entre ces textes blanchotiens et des passages circonscrits du texte foucaldien. Cela serait une façon de manquer le mouvement de l'écriture de l'*Histoire de la folie* en le figeant : circonscrire des passages pour les faire correspondre aux textes blanchotiens reviendrait à construire un espace de correspondance d'éléments textuels figé et non un espace d'écho où la structure de l'ambiguïté (car c'est d'elle qu'il va s'agir) devient audible. Le parcours du dispar blanchotien n'est donc qu'un cheminement pour construire et s'installer dans un espace d'*entente* où la structure de l'ambiguïté se laisse suivre. Pourtant, entre ce chapitre où je propose le parcours du dispar blanchotien et celui (le quatrième) où je propose une lecture globale de l'*Histoire de la folie*, j'insère deux chapitres qui cheminent d'un texte blanchotien (à l'occasion lui-même situé) à ce qui se donne apparemment comme un passage circonscrit du texte de l'*Histoire de la folie*. J'espère toutefois montrer qu'il ne s'agit pas là réellement de « passages circonscrits », mais, respectivement, du centre de l'ouvrage, qui en polarise donc tout le mouvement (chapitre 2) et de sa ligne d'échappement vers l'actualité (chapitre 3).

Si je viens de qualifier la structure en question dans l'espace que propose cette étude, comme « structure de l'ambiguïté », je ne prétends pas que cela en dise davantage sur sa nature pour l'instant. D'ailleurs, plutôt que de chercher à la définir, je me suis efforcé dans cette introduction de chapitre d'indiquer les lieux où l'on pourrait la chercher, sans dégager de ces lieux cette structure. Car c'est sans doute qu'il faut d'abord parcourir ces lieux que sont les textes blanchotiens pour qu'ensuite seulement la qualification de cette structure comme structure de l'ambiguïté prenne quelque apparence de pertinence.

Venons-en donc aux textes.

122 J'ai déjà mentionné en introduction la façon – aucunement désinvolte, mais bien essentielle – dont P. Macherey justifie son corpus pour ses exercices de philosophie littéraire : il a « élev[é] le *disparate* au rang de principe », *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 41. Ici, je retiens plutôt le terme de *dispar*, que j'emprunte à Dominique Bourdin, qui le définit « dans son surgissement étymologique, comme un multiple hétérogène, un divers irréductible, un contradictoire sans dépassement » dans « Les Disparates de Goya ou l'hétérogène en pleine face », in *Psychanalyse et culture – Art et littérature*, rubrique du site web de la Société Psychanalytique de Paris, février 2007, disponible à l'adresse : http://www.societe-psychanalytique-de-paris.net/wp/?p=2501.

1.1. De l'angoisse à l'ambiguïté : raison et déraison en langage

C'est dans le texte de Blanchot « De l'angoisse au langage »[123], placé en ouverture du recueil *Faux pas*, que l'on peut lire l'effort de celui-ci pour trouver une écriture qui dise l'angoisse fondamentale de l'écriture. Or c'est là une expérience fondamentale pour une pensée de la folie inhérente au langage. Ce texte – et l'effort qui l'anime – servira donc ici de point de départ d'un cheminement vers la folie centrale du langage.

Mais pour prendre toute la mesure de cet effort, il me semble nécessaire d'écouter d'abord la pensée heideggérienne de l'angoisse[124] – et surtout le langage qu'elle trouve pour se dire. S'il est nécessaire d'ancrer le texte blanchotien dans le texte heideggérien, c'est que le geste de Blanchot est souvent celui d'un critique, au sens de celui qui ouvre le texte d'un autre, libérant par là des possibles que le texte encore non critiqué ne pouvait être dit contenir. Que ce geste soit opéré explicitement ou implicitement, dans le cadre d'une recension précise ou bien dans l'écho des textes contemporains d'un auteur, il ne peut pleinement se comprendre qu'à partir de ce dans l'écho de quoi il s'inscrit. Mais avec Blanchot, il s'agit moins d'une critique du propos qu'une appréhension critique du langage mobilisé pour tenir tel ou tel propos. Ce qu'il s'agit d'ouvrir relève moins des impensés d'une pensée que des mouvements de pensée inhérents au langage que cette pensée mobilise. C'est pourquoi je ne propose pas ici une présentation de la pensée heideggérienne pour elle-même, mais déjà une lecture qui souligne les tensions inhérentes à son langage – qu'on peut sans doute qualifier de contradictions : contradictions entre son intention explicitement formulée et le mouvement de pensée qu'induit son langage. Cette appréhension du texte heideggérien anticipe et excède peut-être le texte blanchotien. Mais en formulant clairement cette lecture du texte heideggérien depuis le souci de son langage, on pourra entendre le texte blanchotien *comme s'*il en constituait la critique : apparaîtra alors de façon d'autant plus pertinente le mouvement de pensée auquel le langage blanchotien nous invite – à savoir le mouvement de parcours de la structure de l'ambiguïté[125].

123 Blanchot M., « De l'angoisse au langage » [1943], *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 9-23.

124 Enzo Neppi propose pour sa part une comparaison avec la position de Sartre sur le rapport à autrui dans l'écriture. Il ne s'agit alors pas de la posture d'un Blanchot critique d'un texte, mais davantage de postures divergentes de même niveau. Cf NEPPI Enzo, « L'Absolu entre transgression et ambiguïté dans la réflexion de Blanchot sur la littérature », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 15.

125 Je suis ici à nouveau l'indication de O. Harlingue pour qui « l'espace littéraire de l'écriture est, chez Heidegger et Lévinas, impensé ou, pis encore, purement et simplement dévalorisé » ce qui empêche qu'ils posent « la question absolue » qu'ils croient pourtant poser. HARLINGUE Olivier, *Sans condition, Blanchot, la littérature, la philosophie*, *op. cit.*, p. 33-35.

L'angoisse : de l'isolement du **Dasein** *à la solitude de l'écrivain*

Au §40 d'*Être et temps*, après avoir salué les approches de l'angoisse d'Augustin, de Luther et de Kierkegaard, Heidegger affirme : « s'il y a dans l'angoisse la possibilité d'un ouvrir privilégié, c'est parce que l'angoisse isole. Cet isolement ramène le *Dasein* de son échéance et lui rend l'authenticité et l'inauthenticité manifestes en tant que possibilités de son être »[126]. On peut considérer cette détermination heideggérienne de l'angoisse comme un énoncé à partir duquel faire ressortir l'écart qu'introduit le texte « De l'angoisse au langage »[127] de Blanchot.

Comment Heidegger présente-t-il l'angoisse ? Comme une affection dont la vertu est d'isoler. Cet isolement n'est pas compris comme une situation statique. L'isolement vaut par le mouvement de ramener en un même lieu – lieu aussi paradoxal soit-il – ce qui était répandu à même les étants. S'isoler, c'est se ressaisir en se dégageant plutôt que se disperser en divers affairements auprès des étants. Mais Heidegger ne propose pas, pour déterminer ce lieu où l'être s'isole, se ramène et se ressaisit, l'image d'un lieu figé et fixé. Au contraire, il indique que ce lieu n'est nulle part. Il ne s'agit ni de trouver un bureau d'écrivain qui vaudrait comme une cachette, ni de pratiquer une ascèse qui permette d'habiter son seul corps sans être lié davantage à aucun environnement. Il s'agit, dans l'angoisse, de pressentir l'absence de lieu où l'on pourrait se situer afin de penser l'être même des localités. De la même façon, si l'angoisse est l'angoisse devant rien de déterminé, c'est bien dans ce rien d'étant qu'on peut pressentir l'être même des étants qu'il est possible de manifester. Le nulle part et le rien à quoi nous ouvre l'angoisse définissent *une position instable* du *Dasein* depuis laquelle il peut cependant saisir la nature de ce que seront ses positionnements postérieurs : authentiques ou inauthentiques.

C'est sur ce résultat de l'analyse qu'il faut s'arrêter. Ou plutôt, sur la façon dont il est énoncé. Car dans l'effort pour formuler la position instable constitutive du *Dasein*, Heidegger ne peut s'empêcher d'indiquer un contenu d'expérience qui, dans la façon même dont il est nommé, acquiert une certaine stabilité. En effet, depuis ce lieu en retrait, réservé, isolé, que le *Dasein* expérimente dans l'angoisse, ses possibilités sont dites lui apparaître de façon manifeste, et cela comme si elles pouvaient être juxtaposées l'une l'autre, comme le sont deux mots dans une liste. Ainsi, l'authenticité et l'inauthenticité semblent pouvoir être maintenues devant le *Dasein* comme des formes de ce qu'il pourrait être : des formes d'existence nommées, et qui par là – comme par un piège du langage énonciatif – acquièrent distinction,

126 Heidegger M., *Être et temps* [1927], trad. E. Martineau, Paris, Authentica, 1985, pp. [190-191] (indication de page selon la pagination en marge, reproduisant celle de la dixième édition allemande Niemeyer, de 1963).
127 Blanchot M., « De l'angoisse au langage » [1943], *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 9-23.

voire subsistance. Ironie du langage heideggérien : lui qui nous enseigne à régresser de l'apparemment subsistant à l'être-dans-la-temporalité-du-projet, il semble bien que son écriture diverge d'avec son intention. On a là en effet un discours qui, refusant de céder sur une distinction qu'il estime nécessaire entre des choix de vie authentique et inauthentique, fige finalement le mouvement qui se joue dans l'angoisse, alors même qu'il prétend indiquer – ou en tout cas, laisse la possibilité d'indiquer – la direction d'un lieu en-deçà de cette distinction. L'intention heideggérienne s'abîme en son écriture.

Dans « De l'angoisse au langage », Blanchot semble d'abord reprendre le geste heideggérien. Bien sûr, son propos se présente d'emblée comme davantage circonscrit, puisqu'il ne s'agit pas du *Dasein* en général, mais seulement de l'écrivain. Mais au-delà de cette différence, le propos blanchotien semble reprendre le geste de Heidegger. En effet, l'angoisse apparaît pour l'écrivain comme un sentiment « propre à sa fonction », et même davantage lié à lui que pour une question de métier, « comme si le fait d'écrire approfondissait l'angoisse au point de la rattacher à lui-même plutôt qu'à toute autre espèce d'homme »[128]. Blanchot va jusqu'à dire, moins pour souligner une éventuelle spécificité de l'écrivain que pour suggérer que nous sommes tous intéressés par son sort, tout comme nous pouvions l'être par les aventures du *Dasein* pris dans sa généralité :

> [L'angoisse] semble n'exister dans le monde que parce qu'il y a, dans le monde, des hommes qui ont poussé l'art des signes jusqu'au langage et le soin du langage jusqu'à l'écriture qui exige une volonté particulière, une conscience réfléchie, l'usage sauvegardé des puissances discursives[129].

Énoncé sans doute excessif, mais qui prend toute sa valeur dans la progression dont il est issu. Il ne s'agit pas simplement de dire que la fonction ou le métier d'écrivain constitue l'image de l'acte angoissant, dans la mesure où l'écrivain fait face, à chaque fois qu'il écrit, à la fois à une nécessité vide (même s'il lui est prescrit d'écrire, il ne lui est pas prescrit d'écrire ceci ou cela) et au vertige du possible (il doit choisir ce qui répond à la nécessité d'écrire, mais il invente seul le domaine de ses choix). Il s'agit de souligner le fait que l'activité d'écriture approfondit l'angoisse. On pourrait d'abord penser le contraire : la mise en mots d'une expérience apaise l'éventuelle angoisse qui constituerait la tonalité affective de cette expérience. Mais cette prétendue mise en mot apaisante est-elle l'écriture ? Ne néglige-t-elle pas l'expérience même de l'écriture ? Une telle représentation de la mise en mots n'a-t-elle pas pour modèle une mise en boîte, avec des boîtes évidemment déjà disponibles ? Les mots dans l'expérience d'écriture ne sont pas de tels objets circonscrits disponibles, voire de tels outils de rangement. Dans l'expérience d'écriture, même si une certaine langue est déjà là, il y

128 *Ibid.*, pp. 11-12.
129 *Ibid.*, p. 12.

a quelque chose de la recherche d'un langage : une « puissance discursive » qui n'est justement pas l'usage sûr de lui-même d'un langage déjà disponible, mais bien davantage un détournement, une dispersion, voire une destruction du langage disponible. Les voies de cette destruction constituent dans le même temps l'invention d'un langage, mais une invention toute ponctuelle, précaire, le résultat provisoire d'un dépassement qui ne demande à son tour que son propre dépassement. L'expérience de l'écriture ne fait ainsi qu'accroître la précarité des mots, mais sans se réfugier dans une position de surplomb depuis laquelle il serait possible d'assister à cette précarisation du langage sans être entamé par lui dans notre intimité la plus profonde. C'est pourquoi l'énoncé de Blanchot n'est pas excessif : conduits au cœur de l'expérience de la précarisation du langage par l'écriture, force nous est de reconnaître que c'est là que toute angoisse s'accomplit comme angoisse. Il y aurait ainsi dans une telle expérience de précarisation du langage une perte des liens que le langage semblait constituer, aussi bien avec les autres qu'avec les choses. On retrouve alors l'isolement et le rien que retenait Heidegger. D'emblée, c'est la solitude de l'écrivain que Blanchot questionne. Et de ce que l'écrivain « aurait à écrire », il dit bien que ce n'est rien : « Quoi qu'il veuille dire, ce n'est rien. Le monde, les choses, le savoir ne lui sont que des points de repère à travers le vide. Et lui-même est déjà réduit à rien. Le rien est sa matière »[130]. L'angoisse de l'écriture serait l'expérience de l'effondrement d'un langage sur lequel on s'appuyait quotidiennement et qui fournissait les repères de la vie, effondrement qui laisserait dans la solitude et face au rien.

Chez Heidegger, la régression vers ce lieu intime qui s'avérait le hors-de-chez-soi était un mouvement vers le point depuis lequel l'authenticité et l'inauthenticité pouvaient être contemplées et choisies. La solitude et le rien n'avaient certes pas les couleurs de l'intime familier et du fondement solide, mais ils finissaient par en remplir la fonction : le mouvement de l'angoisse se révélait être un mouvement de ressaisissement de soi – sinon le début de ce mouvement –, ressaisissement d'un soi plus authentique parce qu'ayant contemplé ses possibilités et sachant la valeur de son projet à l'aune de sa mort à venir. Or la caractérisation blanchotienne ne se prête nullement à un tel ressaisissement. Et c'est ce qui invite à souligner que, partout où le texte blanchotien semble dire la même chose que celui de Heidegger, il s'en écarte pourtant, s'inscrivant pour sa part dans une irréductible ambiguïté, qui conduit notamment Blanchot à parler de folie et de déraison.

> [Le] cas de l'écrivain a quelque chose d'exorbitant et d'inadmissible. Il apparaît comique et misérable que l'angoisse, qui ouvre et ferme le ciel, ait besoin pour se manifester de l'activité d'un homme assis à

130 *Ibid.*, p. 11.

> sa table et traçant des lettres sur un papier. En réalité, cela est peut-être choquant, mais comme est choquant le fait qui à la solitude du fou donne comme condition nécessaire la présence d'un témoin lucide. L'existence de l'écrivain apporte la preuve que, dans le même individu, à côté de l'homme angoissé subsiste un homme de sang-froid, à côté du fou un être raisonnable et, uni étroitement à un muet qui a perdu tous les mots, un rhéteur maître du discours. Le cas de l'écrivain est privilégié pour cette raison qu'il représente d'une manière privilégiée le paradoxe de l'angoisse. L'angoisse met en cause toutes les réalités de la raison, ses méthodes, ses possibilités, sa possibilité, ses fins, et cependant elle lui impose d'être là ; elle lui intime d'être raison aussi parfaitement qu'elle le peut ; elle-même n'est possible que parce que demeure dans toute sa puissance la faculté qu'elle rend impossible et anéantit[131].

Pour nous conduire à la structure de l'ambiguïté, Blanchot commence par établir le caractère paradoxal de l'expérience de l'angoisse qu'on attribuerait de façon privilégiée à l'écrivain. Car, sans récuser l'idée qu'il vient de proposer selon laquelle c'est dans l'expérience d'écriture que l'angoisse s'accomplit vraiment comme angoisse, donc qu'elle vient à se réaliser dans le monde – sans récuser cette idée, il souligne la résistance qu'elle peut légitimement susciter : il semble grotesque d'attribuer à l'activité d'écriture, décrite de l'extérieur comme celle d'un homme assis à son bureau qui trace des lettres, ce que Heidegger attribuait au geste de ressaisissement de soi du *Dasein* qui rendait possible l'authenticité. Cela semble une version dégradée et futile de ce qui se présentait comme essentiel et fondamental. Mais, plutôt que de revenir sur l'idée précédente et de la reconnaître excessive, et aussi plutôt que de réfuter l'apparence grotesque de son idée, Blanchot maintient ces deux appréhensions de l'angoisse de l'écriture (elle est l'avènement authentique de l'angoisse ; il est grotesque d'en faire une expérience significative qui dépasserait l'expérience d'un individu quelconque à l'activité quelconque), comme si leurs teneurs incompatibles n'obligeaient pas à se décider pour l'une ou l'autre. Plutôt alors que de s'obliger à une décision qui solutionnerait le paradoxe, Blanchot décline ce paradoxe quant à la question de la solitude de l'écrivain – et il le fait aussi plus loin par rapport au rien.

S'il est paradoxal qu'un fait fondamental comme l'avènement de l'expérience de l'angoisse dans le monde repose sur l'existence d'un homme dans un bureau traçant des lettres, que dire alors de la nécessité de la présence d'un témoin lucide pour que puisse se réaliser la solitude d'un fou ? Pourtant, même si la solitude d'un individu semble d'abord s'opposer à la présence d'un autre, Blanchot a déjà su compliquer l'opposition :

> La bête muette, c'est au témoin intelligent qu'elle apparaît en proie à la solitude. Ce n'est pas celui qui est seul qui éprouve l'impression d'être seul ; il faut à ce monstre de désolation la présence d'un autre pour que sa désolation ait un sens, d'un autre qui, grâce à sa raison intacte et à ses sens conservés, rende momentanément possible la détresse jusqu'alors sans pouvoir[132].

Si la solitude correspond à la perte des appuis qui font la communauté, donc notamment la perte du langage (d'où la « bête muette »), alors cette solitude ne peut pas être expérimentée si

131 *Ibid.*, p. 12.
132 *Ibid.*, p. 10.

par là on entend faire l'expérience signifiante de la solitude. Pour qu'une expérience ait le sens d'être une expérience de la solitude, il faut que ce sens apparaisse à celui qui dispose du langage où se décide le sens. D'où la nécessité de ce « témoin intelligent », qui n'a d'intelligence finalement rien d'autre que la disposition du langage, mais cela suffit pour parler d'une « raison intacte ». La détresse n'a pas le pouvoir par elle-même de se réaliser comme détresse, ni la solitude d'être expérimentée comme solitude. Il faut qu'un témoin dispose du langage pour que le sens puisse être posé – ce témoin qui n'est que le représentant de la communauté. Bref, il n'y aurait solitude que sous les yeux de quelqu'un qui n'est pas du tout seul. Est-ce une objection définitive à l'idée selon laquelle la solitude se définit pourtant comme l'absence des autres, y compris d'un éventuel témoin ? Non pas. C'est au contraire la mise en évidence du paradoxe. Et l'écrivain est ici présenté comme concentrant en lui ce paradoxe. Il n'est plus question du fou solitaire et du témoin raisonnable comme de deux personnes séparées, mais bien de la subsistance côte à côte, de l'union étroite, « dans le même individu », de ces deux personnes. D'une part, l'écrivain comme angoissé est identifié à un fou, assimilé à un « muet qui a perdu tous les mots ». On pourra dire que la folie ici mentionnée n'a rien à voir avec la schizophrénie des asiles et qu'elle n'est qu'un doux rêve romantique (ou un tragique et sublime cauchemar romantique – c'est tout comme). Je retiendrai seulement qu'elle est explicitement assimilée – pour ne pas dire définie – par la perte des mots qui confine au mutisme. L'autre personne qui est « dans » l'individu écrivant, c'est justement celui qui lui permet de donner son sens à cet effondrement du langage, de nommer le mutisme, de dire la perte des mots. Blanchot le dit « être raisonnable », mais il en fait un « rhéteur maître du discours ». S'agit-il encore d'un excès ? La bête muette a-t-elle besoin que le témoin de sa solitude soit un génie de la langue ? Peut-être pas. Mais dans le cas des écrivains que l'on retient – que l'histoire a retenus – il s'agit pourtant de cela : des individus qui semblent mieux maîtriser le langage que les locuteurs communs. C'est donc à juste titre que Blanchot élabore ce paradoxe en plaçant, dans le même individu, un écrivain angoissé, solitaire et fou qui perd l'usage du langage et un écrivain maître du discours qui sait composer le texte qui dira à lui-même et aux autres – et par là, accomplira – cette angoisse, cette solitude et cette folie.

Ne voyons pas là toutefois la mobilisation facile de l'idée d'un soi divisé. Ce que Blanchot dit de ces deux personnes aux définitions opposées et pourtant présentes « dans le même individu » est répété comme paradoxe de l'angoisse elle-même. Et cette répétition rend explicite l'impossibilité d'apaiser la représentation des deux personnes dans le même individu : si on peut s'en faire une figure commode (celle d'un sujet divisé en deux

personnalités opposées et juxtaposées), celle-ci ne vaut qu'en tant qu'on la dépasse. Qu'est, en effet, sous sa forme répétée, le paradoxe en question ? Là où l'on risquerait de ne lire qu'une angoisse opposée à la raison, Blanchot souligne *les tendances ambiguës de leur rapport*. Certes, l'angoisse est la mise en cause de tout ce qu'est la raison. La raison est ici ce qui dispose à reconnaître des réalités dans le monde. C'est aussi ce qui dispose à appréhender méthodiquement ces réalités selon leurs différences (d'où la variété des méthodes, qui cependant sont toutes rationnelles en tant que méthode). C'est plus généralement ce qui dispose à envisager les différentes ouvertures au monde possibles : en ce sens, tous les projets sont des « possibilités » de la raison. Même le projet – mais est-ce encore vraiment un projet ? – de se disposer selon la raison pour envisager les possibilités de projet relève de cette raison : ce n'est plus l'une des possibilités, mais « sa possibilité ». La raison, enfin, est ce qui dicte des fins : en plus de leur distinction, la préférence de l'authenticité sur l'inauthenticité lui est inhérente. L'angoisse serait alors la mise en cause de toutes ces exigences et tendances qui font la raison. Mais là où la réduction de cette mise en cause à une opposition simple achoppe, c'est dans l'exigence ambiguë qui constitue cette mise en cause. Car la mise en cause est *en même temps* exigence que la raison soit présente et accomplie. Cette raison ne serait-elle qu'un rêve de l'angoisse, celle-ci ne pourrait pas se définir comme l'anéantissement de celle-là, ou alors cet anéantissement serait tout aussi onirique. Il faut à l'angoisse une raison subsistante pour que l'angoisse puisse s'ouvrir comme anéantissement de la raison. C'est donc depuis cette raison se faisant anéantir, ou plutôt s'anéantissant dans l'angoisse, que l'anéantissement pourra avoir lieu – et être dit comme ayant lieu. S'il fallait résumer ce rapport en une seule expression, on pourrait dire que *l'angoisse emporte la raison*, en laissant l'ambiguïté au terme « emporter » : en survenant, l'angoisse achève la raison, elle la tue ; dans sa chute, l'angoisse garde la raison dans les mains, elle la garde avec elle dans son mouvement. Mais l'on pourrait aussi bien dire que *la raison s'emporte dans l'angoisse* : car il y a bien d'abord un individu qui se met à écrire.

L'ambigu projet d'écrire

> [La] volonté [de l'écrivain], comme pouvoir pratique d'ordonner ce qui est possible, devient elle-même angoissée. Sa raison claire, toujours capable de se répondre dans un discours, est en tant que claire et discursive l'égale de l'impénétrable folie qui le réduit au silence. La logique s'identifie au malheur et à l'effroi de la conscience. Cette substitution ne peut toutefois être que momentanée. Si la règle est d'obéir à l'angoisse et si l'angoisse n'accepte que ce qui l'augmente, il est momentanément supportable de chercher à la faire passer sur le plan d'un projet à échéance parce que cet effort la porte à un plus haut point de malaise, mais cela ne peut durer ; rapidement la raison agissante impose la solidité qui est

> sa loi ; angoissée tout à l'heure, elle fait maintenant de l'angoisse une raison ; elle change la recherche anxieuse en une occasion d'oubli et de repos[133].

Comment la raison s'emporte-t-elle dans l'angoisse ? La raison est capable de dédoublement, ou plutôt de redoublement : raison répandue dans le discours, elle peut toujours aussi s'y répondre, répondre d'elle et à elle-même, c'est-à-dire se redoubler pour dire sa clarté dans le discours (elle est « claire et discursive »). Mais l'écrivain sait l'exigence que ce redoublement soit justement le lieu de son angoisse : l'effort pour dire le fondement même du langage doit s'abîmer en une « impénétrable folie qui réduit [ce discours] au silence ». Son acte trouve son sens dans cette substitution de l'abîme au fondement. Et il ne s'agit pas simplement de faire comme si le langage de l'écriture n'avait pas de fondement : il s'agit d'aller chercher l'absence de fondement, la chute dans l'abîme, au lieu même où devait se trouver le fondement. L'acte de l'écrivain ne présuppose aucune substitution par rapport à l'usage courant du langage : il chemine dans le langage jusqu'à ce que s'opère cette substitution, qui n'avait pas à être présupposée, même si dès lors qu'elle s'opère elle semble inaugurale. L'écrivain chemine et aboutit à la découverte que l'abîme condamne le discours au silence de façon inaugurale. Bref, en écrivant, il découvre qu'il ne peut commencer à écrire.

Que devient alors l'acte de l'écrivain ? Peut-il se proposer ce qui *finit* par le condamner *initialement* ? Blanchot indique que cela est possible, malgré le paradoxe, mais seulement *momentanément*. Ce qui revient à dire que la raison peut disposer l'écrivain (plus généralement : un sujet) à suivre l'angoisse, sans d'abord faire perdre à cette angoisse qu'on suivrait sa qualité d'angoisse. La raison peut disposer un sujet à s'emporter dans l'angoisse : les exigences de l'angoisse – absence de repère et effondrement du langage – ne sont que satisfaites par la décision d'emportement de la raison. Mais comme l'ajoute Blanchot : « cela ne peut durer ». En effet, la raison qui dispose à l'emportement le fait encore – ou plutôt à nouveau – à la façon d'un projet, comme l'un des possibles que seule la raison peut tenir sous son regard. Or, si l'angoisse devient l'un des possibles, elle n'est plus qu'« une occasion d'oubli et de repos » : elle n'a plus la prégnance et l'urgence par lesquelles elle se rendait manifeste. On voit bien ce qui fait ici le paradoxe de l'angoisse pour l'écrivain : si écrire c'est approfondir l'angoisse – donc faire ou laisser s'effondrer le langage – et parvenir à découvrir que cet effondrement est la dispersion originaire et initiale du langage – renversant ainsi la temporalité de l'acte –, alors le projet d'écrire se rend impossible par sa seule conception – et pourtant, il en est qui écrivent.

133 *Ibid.*, p. 15.

Le terme d'impossibilité, par sa lourde charge sémantique, vient radicaliser l'abord du paradoxe. Blanchot ne s'en prive pas : « Le travail est provisoirement possible dans l'impossibilité qui l'alourdit. Et cela, jusqu'à ce que cette possibilité se donne comme réelle en détruisant la part d'impossibilité qui était sa condition »[134]. Il importe de comprendre la raison de la formulation de l'écriture de l'œuvre en termes d'impossibilité, sous peine de n'y voir qu'un jeu futile visant l'excès dans le paradoxe.

L'examen de l'angoisse de l'écrivain aboutit à un paradoxe : l'écrivain devrait être à la fois les deux figures incompatibles que sont le fou qui a perdu les mots et le rhéteur maître du discours. Dans son geste de se proposer le travail d'écriture, il semble rendre possible cette situation paradoxale. Mais peut-on vraiment parler de ce qui la « rend possible » ? Est-on vraiment ici dans un questionnement sur *les conditions de possibilité* ? Quand Kant s'interroge sur les conditions de possibilité du discours scientifique, il peut s'appuyer sur le fait que ce discours scientifique existe. Est-ce la même situation avec la littérature ? Doit-on dire qu'il existe des œuvres littéraires qui attestent de la réalité de la situation paradoxale que nous avons décrite ? Blanchot, avec l'idée de *l'impossibilité comme condition* de l'œuvre, rejette une telle assimilation. C'est donc directement contre l'idée de conditions de possibilité que l'impossibilité comme condition de l'œuvre est nommée. Pourquoi ? Parce que si l'on faisait de la situation paradoxale qui définit l'écrivain une condition de possibilité de l'œuvre, on dissimulerait, par la charge apaisante que porte avec soi l'idée des conditions de possibilité, le caractère irréductible de ce paradoxe.

D'ailleurs l'idée même de « condition » semble encore trop ancrée dans la tendance planificatrice de la raison. C'est sûrement davantage en termes de parcours, de cheminement, d'errance que l'on peut approcher la création littéraire. Et plutôt que d'éventuelles conditions d'impossibilité, il est plus pertinent de parler, avec Blanchot, de cheminement vers le point d'impossibilité de l'œuvre. C'est ce que Blanchot propose dans un texte postérieur, la section « Le dehors, la nuit »[135] de *L'espace littéraire*, qui commence ainsi : « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité »[136]. Même si Blanchot en fait un usage général, cette formulation de l'expérience de l'œuvre convient particulièrement à l'approche des parcours créateurs de Mallarmé et de Rilke, telle qu'on la trouve dans les sections « L'expérience d'"Igitur" » et « Rilke et l'exigence de la mort » de ce même

134 *Ibid.*, p. 16.

135 BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, *op. cit.*, pp. 213-224. C'est la reprise d'un article paru sous le même titre dans la *NNRF*, n°11, novembre 1953. Je cite la version de *L'espace littéraire*.

136 *Ibid.*, p. 213.

ouvrage[137]. Que signifie, rapportée à eux deux, cette expérience de *l'impossibilité de l'œuvre* ? Blanchot cherche à indiquer une expérience qui soit une expérience essentielle. Mais pour que celle-ci puisse avoir un caractère essentiel, il faut qu'elle soit inessentielle, au sens d'une expérience qui serait celle d'un échec (qui n'a pas réalisé ce qu'elle visait, et donc ne s'est pas réalisée selon sa première essence apparente) ou d'un abandon (arrêt de la volonté de se réaliser). Dans les parcours créateurs respectifs de Mallarmé et de Rilke, Blanchot retient les moments où un projet d'écriture a échoué et a été abandonné, ouvrant un temps différent d'écriture ou de réserve. Pour Mallarmé, c'est l'expérience d'*Igitur*, ce conte poétique et philosophique entrepris en 1869, après une période d'improductivité de trois ans et qui restera inachevé. Pour Rilke, c'est l'expérience des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, livre inachevé, qui ouvre une période d'errance pour le poète. Blanchot lit dans ces écrits inachevés et abandonnés le récit même de leur impossibilité : non qu'ils soient autobiographiques au sens strict, mais l'effort finalement vain de leur écriture se lit dans l'impossibilité des expériences respectives de leurs personnages, comme si la recherche par ces écrivains d'un certain centre pour leurs œuvres n'était rien d'autre que la quête du point de l'impossibilité de ces œuvres. Blanchot met en évidence le caractère non accidentel de ces échecs et de ces abandons. Pour cela, il établit que l'essence même du langage littéraire, dont ces œuvres sont la réalisation, est celle d'un geste impossible qui se réalise – paradoxe qui exprime une expérience nécessairement ambiguë. En quoi le geste impossible peut-il se réaliser ? On pourrait d'abord penser que ces échecs littéraires, ces écrits abandonnés, ont seulement échoué à réaliser leur projet initial, mais que, ce faisant, ils réalisent une autre visée, fût-elle obscure aux écrivains eux-mêmes. Mais si cette autre visée pouvait alors être abordée sur le même mode que celui des projets initiaux, alors elle ne donnerait pas lieu à une authentique ambiguïté : elle ne serait qu'un projet inconscient servi par un projet conscient, comme si l'un et l'autre était de même nature. Dire du projet réalisé qu'il est inconscient ne qualifierait en rien sa nature de projet : il serait pensable sans cette « qualité ». Or ce n'est pas ainsi que Blanchot comprend l'expérience de l'impossibilité de l'œuvre[138]. Il y a bien un cheminement des écrivains mentionnés vers le point d'impossibilité de l'œuvre. Ce n'est pas en allant vers autre chose que, à leur insu, ils réaliseraient l'œuvre impossible. C'est en s'efforçant d'atteindre ce que serait ce point (celui d'une certaine mort d'ailleurs) qu'ils font l'expérience de l'impossibilité de l'œuvre, et c'est ce chemin qui constitue l'expérience de ce point d'impossibilité,

137 Pour l'approche blanchotienne de ces cas d'écrivains (et de leurs crises respectives), je me contente ici de suivre l'analyse (détaillée) de MAJOREL Jérémie, *Maurice Blanchot: herméneutique et déconstruction*, *op. cit.*, p. 254-263.

138 Ajoutons que ce n'est sans doute pas ainsi qu'il est pertinent de penser l'inconscient.

expérience qui comporte nécessairement l'abandon de l'écrit, qui réalise l'œuvre. Ainsi, sans être ce qu'on pourrait réaliser en parvenant à l'atteindre, ce point d'impossibilité de l'œuvre n'est pas non plus ce qu'on pourrait réaliser à son insu, malgré soi.

Il faut alors aborder l'œuvre comme ce qui oriente dans un espace du langage en faisant cheminer vers un point où l'œuvre est elle-même à l'épreuve de son impossibilité. Si l'œuvre est ce qui oriente dans cet espace, c'est qu'elle a un effet d'attirance : l'œuvre « attire » vers un point – davantage qu'elle y conduit, car cela supposerait maîtrise, et non fascination. Blanchot précise bientôt que « cela est sans pouvoir, cela n'appelle pas, cela n'attire que par négligence »[139]. C'est en négligeant de vouloir mener à un point que l'œuvre attire à un point. C'est pourquoi Blanchot peut dire que « celui qui se croit attiré se voit profondément négligé »[140]. Car « se croire attiré », c'est sans doute l'être déjà un peu. Mais c'est l'être sans qu'on puisse en attester. Dès que l'on prétend que l'œuvre nous appelle (la vocation), on ne « croit » plus être attiré, on prétend l'être et être ainsi particulièrement élu. Alors que la croyance vacillante en l'attraction coïncide avec une profonde négligence de la part de ce qui devrait attirer. Se laisser attirer, ce n'est donc sûrement pas répondre, mais bien davantage se laisser être négligé par ce qui nous attire. Mais se laisser être négligé, c'est bien aussi être négligent soi-même. Il s'agit ainsi avec l'œuvre de n'être pas attiré vers un lieu, mais d'être attiré par la négligence même dont on fait l'objet, en négligeant toute raison à son tour, dans une errance qui fait approcher du point d'impossibilité (car il n'y a pas de lieu de l'errance comme il y a des lieux de réunion).

Cette excursion par *L'espace littéraire* permet de rendre compte de cette impossibilité de l'œuvre telle que les deux écrits respectifs de Mallarmé et de Rilke la manifestent. Si l'on revient au texte « De l'angoisse au langage » dans *Faux pas*, on mesure que le paradoxe de l'angoisse au niveau de l'écrivain ne trouvera pas de figure apaisée au niveau de l'œuvre. Le travail « provisoirement possible dans l'impossibilité qui l'alourdit » détruit « la part d'impossibilité qui était sa condition »[141] quand la possibilité se donne comme réalité. Quelle va être alors la teneur d'un travail réel ? d'un projet qu'on se met à réaliser ? d'une écriture en cours ? d'une œuvre qu'on façonne ? Quand Blanchot liste les « projets singuliers »[142] de création qui peuvent tenter l'écrivain dans son expérience même de l'angoisse, c'est pour montrer, à rebours d'une figure saisissable et apaisée, leur essentielle ambiguïté. Ni le projet d'un texte absurde et insignifiant, ni le projet d'un ouvrage excluant tout lecteur, ni le projet

139 Blanchot M., *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 223.
140 *Ibid.*
141 Blanchot M., « De l'angoisse au langage », *Faux pas*, p. 16.
142 *Ibid.*

d'« une œuvre si étrangère à son angoisse qu'elle en serait l'écho par le silence qu'elle garderait »[143] – pas un de ces projets n'accommode l'impossibilité à l'effectivité. Même effectués, ils sont encore *aussi* impossibles – sans qu'on puisse dire pour autant que l'impossible est effectif.

Affirmation radicale qui exige qu'on donne à présent la formulation blanchotienne de l'ambiguïté et de sa structure. Cette formulation de la structure de l'ambiguïté vaudra d'ailleurs d'être retenue : dans la lecture « en écho » des textes foucaldiens que je propose, cette structure de l'ambiguïté sera ce que dessine le mouvement de l'écriture de Foucault.

Logique et mouvement : vers une structure de l'ambiguïté

Par rapport au projet d'un écrivain qui consisterait à « écrire un livre où la mise en jeu de toutes ses forces significatives se résorbe dans l'insignifiant »[144], Blanchot indique :

> Cette perte de la signification que l'écrivain demande à un texte privé de toute intelligibilité, il la reçoit du texte le plus raisonnable si celui-ci semble afficher son caractère d'évidence comme un défi à la compréhension immédiate. […] *L'ambiguïté est telle qu'on ne peut la prendre au mot ni comme raison ni comme déraison.* […] (On peut toujours dire que son sens, c'est d'admettre les deux interprétations, c'est de se colorer tantôt en bon sens, tantôt en non-sens, et ainsi qu'elle peut être déterminée comme indétermination entre ces deux possibles ; mais cela même trahit *sa structure*, car il n'est pas dit que sa vérité, ce soit d'être tantôt ceci tantôt cela ; au contraire, il est possible qu'elle soit uniquement ceci, uniquement cela ; elle exige impérieusement ce choix ; elle ajoute à l'indétermination où on veut la saisir la prétention d'être aussi absolument déterminée par l'un des deux termes entre lesquels elle oscille.)[145]

Pour rendre manifeste le mouvement qu'induit l'ambiguïté d'une écriture, Blanchot compare deux projets d'écriture. Celui qui consiste à viser l'écriture d'un texte « privé de toute intelligibilité » semble d'abord être le mieux à même de rendre l'angoisse de l'écrivain, vécue comme effondrement du langage. Un texte qu'on reçoit comme œuvre de langage, mais où l'intelligibilité attendue s'effondre au fur et à mesure que l'on s'enfonce dans sa lecture, semble bien rendre l'expérience visée. Mais le fait même de projeter la réalisation de cette expérience par l'écriture absurde n'est-il pas rendu manifeste dans cette écriture même ? La production de cette expérience par un texte d'apparence absurde n'est-elle pas alors la visée trop évidente de l'écriture du texte – donc le sens trop évident de ce texte dont l'apparence d'absurdité dès lors s'efface ? Autrement dit, ne ressent-on pas alors davantage le projet sensé passant par l'écriture absurde que l'expérience insensée à laquelle l'écriture absurde devait mener ? La déraison manifeste, du fait de sa manifestation projetée, ne vaut plus que comme idée de la raison, et n'est plus reçue que comme telle. Si l'écriture déraisonnable est prise au mot comme déraison, alors elle perd sa teneur d'expérience de la déraison.

143 *Ibid.*
144 *Ibid.*
145 *Ibid.*, p. 17. Je souligne.

Un texte « le plus raisonnable » en apparence ne servirait-il pas alors mieux – même si c'est de façon indirecte – le projet de rendre l'expérience de l'effondrement du langage ? Ceci pourrait d'abord sembler paradoxal. En quoi un texte immédiatement intelligible serait-il une voie vers l'expérience du non-sens du langage ? Ceci se comprend toutefois par la réception du texte, davantage que par sa composition (c'est pourquoi Blanchot dit « il la *reçoit* »). Recevoir un texte comme littéraire – ce n'est pas le cas de toutes les réceptions de texte, mais c'est assurément celle dont est susceptible un écrivain – c'est le supposer comme exprimant, en même temps que ce dont il parle, l'essence du langage. La littérature, entendue comme domaine d'expérience, se caractérise par cette façon de recevoir les textes en supposant que s'y joue l'essence du langage, que le texte le manifeste ouvertement ou non. Or Blanchot nous a menés à concevoir cette essence du langage dans l'angoisse, la dispersion et l'effondrement. Que devient alors l'abord littéraire de ce texte « le plus raisonnable » ? Il sera justement reçu comme celui qui voudrait faire oublier cette essence, ou encore comme celui qui affirmerait indirectement que cette essence est d'être dissimulée sous une apparente essence raisonnable. Afficher l'évidence du langage serait alors « un défi à la compréhension immédiate », défi au lecteur d'aller chercher, dans le texte même, la manifestation d'une essence dissimulée du langage, d'aller y découvrir que l'apparente solidité de la raison n'est que l'apparence d'un sens toujours en train de se défaire, d'un langage en train de s'effondrer. Le texte d'apparence raisonnable apparaît alors, dans son appréhension littéraire, comme une voie vers l'expérience de l'effondrement du langage, et surtout une voie moins susceptible de dégradation que celle que proposait le texte ouvertement absurde. Cependant, tout comme l'écriture absurde pouvait échouer dans sa visée, l'écriture d'apparence raisonnable n'a rien d'une voie assurée. Si le texte raisonnable est reçu comme pouvant dissimuler l'expérience de l'effondrement du langage, c'est le fait d'une décision du lecteur, et d'une décision arbitraire. Car le même texte pourrait tout aussi bien être lu comme la négation d'une dispersion du sens. Bref, lisant ce texte « le plus raisonnable », on s'attend à ce que l'essence du langage s'y manifeste, et la question de savoir si le langage dans l'écriture manifeste effectivement son essence est indécidable. L'ouverture de l'équivoque que pouvait receler le texte d'apparence raisonnable n'est pas donnée avec l'apparence de raison bien qu'elle semble *aussi* suggérée par elle. L'équivoque qui fait l'essence du langage (comme premier mouvement vers sa dispersion) se suggère mais ne se décide pas dans l'écriture raisonnable.

C'est pourquoi Blanchot peut finalement dire : « L'ambiguïté est telle qu'on ne peut la prendre au mot ni comme raison ni comme déraison ». Cela signifie que, dans l'écriture, l'ambiguïté ne peut prendre la forme ni d'un discours évidemment raisonnable ni d'un texte

évidemment déraisonnable. Raison et déraison, comprises comme des formes reconnaissables d'écriture ou de parole, ne sont jamais que des façons de ne pas reconnaître l'ambiguïté essentielle du langage.

À lire ce principe critique fondamental, on comprend donc que même les expressions de dispersion du sens ou d'effondrement du langage, présentées comme des figures de la déraison essentielle du langage, ne sont que des mots qu'il s'agit de prendre en les inscrivant dans leur propre dépassement – ou plutôt dans l'ambiguïté qui est aussi la leur. Il ne suffit donc pas de dire que l'écriture ou la parole de déraison n'est qu'une figure obscure, impossible à réaliser effectivement, se dispersant dans le dire même de sa dispersion. Il faut dire aussi que cette figure est manifeste, effectivement réalisée et appréhendée malgré sa dispersion. Ainsi, la déraison, qui semblait pourtant l'autre pôle – celui qui inquiétait la raison, celui qui était de l'ordre de l'indicible qui perturbait le dicible, celui de l'effondrement de ce qui semblait constitué – cette déraison n'est pas plus le nom de l'ambiguïté que ne l'est celui de raison. Or, à suivre Blanchot – et il s'agit bien là d'un mouvement –, on comprend que c'est l'ambiguïté qui est essentielle.

La question de l'appréhension de l'ambiguïté reste donc entière. Pointer les manifestations de déraison dans le langage ne suffit pas. D'ailleurs, c'est ici une forme d'appréhension davantage de l'ordre de la raison que Blanchot propose. En effet, il s'agit d'en déterminer la « structure ». Et ce qu'il faut entendre par ce terme de structure est manifeste : la parenthèse qu'ouvre Blanchot donne lieu à un développement dont les formulations sont presque empruntées à la logique des propositions[146]. Un logicisme inattendu dans l'abord de l'ambiguïté, auquel pourtant le propos sur le texte d'apparence « le plus raisonnable » avait bien ouvert la possibilité. Mais un logicisme qu'on peine finalement à nommer tel, l'ambiguïté qu'il exprime finissant par avoir raison de nos attentes logiques.

Que dit la parenthèse ? Elle commence par décrire une de nos réactions possible à l'indication de l'ambiguïté – réaction qui est aussi une résistance, que Blanchot s'efforce par la suite de faire céder – : vouloir maîtriser l'ambiguïté en lui donnant le sens d'être une alternative. Rappelons qu'en logique des propositions, le connecteur qu'est l'alternative se définit comme suit : la proposition complexe formée de l'alternative de deux propositions est vraie quand l'une ou l'autre, mais une seule, des deux propositions formant l'alternative est

146 J'ai déjà mentionné en introduction que M. Potte-Bonneville identifie dans l'écriture de Foucault une structure similaire, et il la désigne justement dans les termes d'une logique des propositions : « conjonction » et « disjonction » (p. 80), « étrange synthèse disjonctive, à partir de laquelle se diffractent deux discours ou deux interprétations également nécessaires et incompossibles, s'impliquant et s'excluant l'un l'autre » (p. 85), POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, *op. cit.*, p. 80-85.

vraie. Dans le cas du texte écrit, on est d'autant plus enclin à admettre l'alternative affirmant qu'il « se color[e] tantôt en bon sens, tantôt en non-sens » que les affirmations selon lesquelles le texte a du sens et le texte est un non-sens sont des affirmations contraires, et plus précisément – pour continuer à utiliser le lexique de la logique – contradictoires : quand l'une est vraie, l'autre est fausse, et inversement. Or, l'alternative de deux contradictoires est une tautologie (proposition toujours vraie du fait de sa forme). Appréhender ainsi l'ambiguïté, c'est lui donner la forme apaisée donc rassurante d'une tautologie : peu importe finalement de savoir que la décision pour l'une ou l'autre des propositions (sens ou non-sens) est indéterminée, puisque l'ambiguïté est déterminable comme l'alternative de deux contradictoires, dont on sait qu'elle est toujours vraie quand bien même elle est indéterminée. La structure de l'alternative de deux contradictoires est une candidate rassurante pour l'appréhension de l'ambiguïté du langage.

Mais Blanchot ajoute que si l'on se contente de la structure de l'alternative, on « trahit » la structure de l'ambiguïté. Car la page de texte (absurde ou sensée) que Blanchot prend en exemple comporte, par le langage qui la traverse, une « exigence » supplémentaire. Il peut paraître surprenant, alors que le développement prenait une tournure logicienne, de mobiliser les idées de l'exigence du langage et de la possible trahison de cette exigence. Mais Blanchot cherche à indiquer par là que la maîtrise logicienne de l'ambiguïté demeure extérieure au mouvement même du langage, mouvement fait de tendances essentielles dont on peut bien dire, face à l'extériorité que constitue l'appréhension logicienne, qu'elles sont les exigences du langage lui-même et que les travestir serait les trahir. Plutôt toutefois de rejeter alors l'approche logicienne, Blanchot la complique – jusqu'à rendre ambiguë la mobilisation de la logique qui semble dès lors fonctionner contre elle-même. En effet, Blanchot conserve l'appréhension du texte littéraire sous la forme d'une alternative irréductible, c'est-à-dire impossible à réduire par la détermination de la vérité de l'un ou de l'autre des termes. Mais il ajoute que le mouvement même du langage affirme *aussi* chacun des deux termes. En termes logiciens, l'affirmation d'une des deux propositions (le texte est sensé ; le texte est absurde) prise isolément ne pose pas de difficulté. En revanche, la conjonction des deux affirmations est une pure contradiction, puisque les propositions sont des contradictoires. Mais le mouvement qu'opère Blanchot suggère que si nous avions affaire simplement à cette conjonction des contradictoires, donc à cette contradiction (le texte est sensé *et* le texte est absurde), l'abord du langage littéraire ne serait pas encore trop déstabilisant : il suffirait de dire que l'exigence qui transpire du langage littéraire est une contradiction. La figure du langage serait encore maîtrisable. Et l'ambiguïté serait à nouveau trahie.

On voit jusqu'où Blanchot pousse l'approche logicienne. Il ne s'agit plus de lire dans le langage littéraire une alternative indécidable, ni une contradiction décidée, mais de reconnaître à ce langage *la tendance à affirmer conjointement l'alternative tautologique indécidable et la conjonction contradictoire doublement décidée*. Certes, le logicien pourrait répondre qu'il n'y a pas à s'affoler d'une telle structure, et qu'elle se réduit finalement à une contradiction (puisqu'on fait la conjonction totale d'une tautologie et d'une contradiction). Mais on comprend que ce n'est plus d'un petit calcul propositionnel qu'il s'agit. Car ce que la grande conjonction ajoute, c'est principalement les tendances contraires de l'indétermination et de la détermination. Peu importe que les deux termes de la deuxième conjonction soient contradictoires entre eux : ce que Blanchot tend à indiquer, c'est que leur affirmation conjointe contredit l'idée même d'une alternative. L'alternative semblait rendre compte de l'ambiguïté du langage, mais la mise au jour des exigences d'absolue détermination qui font aussi cette ambiguïté détruit une telle alternative. Soulignons qu'il s'agit bien de la détruire et pas de la trancher : si une seule exigence d'absolue détermination pouvait simplifier la situation en permettant de trancher l'alternative (ce qui ne la rendait pas fausse pour autant, au contraire, même si cela lui ôtait cependant son affirmation d'irréductibilité), la double exigence d'absolue détermination qui vient des contradictoires détruit d'un même mouvement la possibilité d'indétermination et la relation d'alternance (qui faisait des valeurs des termes des valeurs relatives). L'approche logicienne se résout en une alternative et la destruction de cette alternative. La logique n'offre pas de résultat, mais *a permis un chemin*.

Telle est la structure de l'ambiguïté du langage. S'efforçant de la saisir, on ne peut qu'opérer un parcours décevant. Ici, il ne reste finalement rien de l'approche logicienne, si ce n'est l'image d'un parcours commençant par l'espoir de la dire par l'alternative et s'achevant par la destruction de la mise sous forme d'alternative. Mais c'est peut-être cela la leçon de l'ambiguïté, comme celle du point d'impossibilité de l'œuvre que j'indiquais précédemment : on ne parvient à les indiquer que dans un parcours commençant par l'espoir de les dire sous telle ou telle forme et s'achevant par la destruction de la tentative. C'est donc uniquement par la trajectoire du parcours que quelque chose a pu s'indiquer, sans qu'aucun des moments précis du parcours n'en soit l'indication. *Reconnaître la structure de l'ambiguïté du langage, c'est alors reconnaître que le cheminement par lequel on s'efforce de dire cette essence ambiguë est le lieu où se manifeste de façon privilégiée cette ambiguïté.* Ceci, que Blanchot a rendu pour l'individu qu'est un écrivain, pourrait bien valoir à l'échelle d'une culture entière. On pressent déjà qu'un texte qui se présente comme une fiction historique, voire comme une

histoire, se prête particulièrement bien à une telle manifestation de l'ambiguïté du langage, selon sa structure, et cela à l'échelle d'une culture.

Mais laissons le dernier mot à Blanchot s'efforçant d'aborder l'acte d'écriture de l'écrivain. Il dit : « L'ambiguïté n'est cependant pas une solution pour l'écrivain angoissé. Elle ne peut pas être pensée comme une solution »[147]. Cet énoncé selon lequel l'ambiguïté ne peut pas être pensée comme une solution n'ajoute pas d'idée nouvelle à l'approche de l'essence du langage littéraire manifestée dans l'angoisse de l'écrivain. Mais il sonne comme une mise en garde, une maxime à garder à l'esprit, un aiguillon permanent pour le critique autant que pour l'écrivain – s'il faut encore les distinguer – : dès que l'appréhension littéraire ou critique de l'essence du langage littéraire se fera trop sûre d'elle en promouvant cette figure de l'ambiguïté, dès qu'elle s'écrira comme si désormais elle avait trouvée une ligne d'écriture implacable et applicable à tous les efforts d'écriture littéraire ou à toutes les paroles poétiques en suivant la structure de l'ambiguïté, dès qu'elle pourra aborder n'importe quel texte à partir du schéma de l'ambiguïté sans être plongé dans les tourments qui l'animent pourtant, – dès lors, l'ambiguïté aura pour cette écriture la valeur d'une solution. Or en faire une solution, c'est nier qu'elle ne puisse être que la manifestation instable d'exigences et de tendances au cours d'un cheminement qui s'en approche et s'en éloigne. C'est réduire la structure de l'ambiguïté à cette grande conjonction d'une alternative tautologique et d'une conjonction de contradictions, grande conjonction que le logicien réduisait avec plaisir à une simple contradiction. C'est en perdre toute la pertinence.

La structure de l'ambiguïté que Blanchot a indiquée ici ne pourra donc fonctionner ni comme une solution, ni même comme un outil ou une grille d'analyse. C'est une configuration d'exigences, de tendances et de mouvements qui habitent le langage. C'est cette configuration spécifique que la lecture « en écho » s'efforcera de faire entendre dans d'autres textes. Mais pour que cette structure de l'ambiguïté prenne la consistance minimale que requiert son identification en écho, il m'apparaît nécessaire d'en montrer la répétition ou le ressassement dans d'autres textes blanchotiens eux-mêmes. Dans ces répétitions, on entend l'insistance d'une structure – mais aussi sa dispersion en des espaces du langage, qui empêche que cette insistance permette une quelconque systématisation. Ici, c'est par la figure de l'angoisse que l'ambiguïté du langage, jamais simplement raison ni simplement déraison, s'est manifestée. Je propose de continuer l'exploration de cette dispersion par trois autres formes : celle de la violence dialectique, celle de l'image et celle du silence – ce qui constituera les trois autres sections de ce chapitre.

147 *Ibid.*

1.2. Violence dialectique et structure de l'ambiguïté

L'examen de l'angoisse de l'écrivain confronte directement avec l'idée d'effondrement du langage. Mais dans cet abord, l'effondrement du langage apparaît comme une expérience où l'écrivain, malmené par sa propre écriture, semble principalement passif. D'ailleurs le langage lui-même, dont on décrit la dispersion et l'effondrement apparaît comme une tendance passive. À trop diriger notre attention sur ces effets de dispersion, ne peut-on pas dire qu'on oublie d'examiner la puissance de disperser ou d'effondrer ? N'y a-t-il pas, dans cette expérience du langage, quelque chose d'une négativité – au sens d'une puissance d'anéantir – voire d'une violence – celle d'un mouvement sans mesure avec ce qu'il entraîne – ? Si le langage est le lieu de la dispersion des choses et de lui-même, on doit s'interroger sur sa puissance de négation, tournée vers les choses ou retournée vers lui.

Le lieu de ce nouvel examen n'est plus le texte de l'expérience de l'angoisse – c'est-à-dire le texte littéraire en tant qu'il manifeste l'expérience angoissé de l'écriture – mais le texte de la pensée dialectique. Ce syntagme, « texte de la pensée dialectique », pourrait sembler bien vague. S'il renvoie à des textes de Hegel, mais aussi de Marx, mais encore de Sartre, ne peut-on avoir un doute quant à son caractère opératoire, lui qui paraît manquer cruellement de distinction et de précision ? Pourtant, l'expression « pensée dialectique » fonctionne bien comme une catégorie de notre faculté de lecture : l'ignorer serait renoncer à travailler dans les mouvements effectifs de notre lecture. Il s'agit donc moins de faire de cette catégorie classificatrice une vérité d'essence des formes de pensée que de reconnaître qu'elle opère effectivement actuellement dans notre lecture critique des textes. Bref, nous savons reconnaître des textes relevant d'une pensée dialectique.

Plutôt alors que chercher à définir les critères qui permettent ce classement de textes comme relevant de la pensée dialectique – en mettant en avant une idée de la négativité du langage –, suivons à nouveau le geste critique blanchotien : c'est dans des textes singuliers que l'opération critique d'ouverture doit jouer. De même que l'on a pu montrer comment le texte de l'angoisse (le texte censé répondre au paradoxe de l'angoisse de l'écriture) faisait apparaître l'essence du langage sous la forme d'une structure de l'ambiguïté, de même c'est dans un texte singulier relevant de la pensée dialectique que l'idée d'une négativité du langage doit à son tour être questionnée.

L'ouvrage d'Alexandre Kojève *Introduction à la lecture de Hegel*, comprenant les leçons de Kojève sur la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel, professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études, réunies et publiées en 1947 par Raymond Queneau, constitue un lieu

important pour questionner la pensée dialectique. La double recension que Blanchot fait de cet ouvrage de Kojève, dans les livraisons de la revue *Critique* de novembre 1947 et janvier 1948, recueillie sous le titre unique « La littérature et le droit à la mort »[148] dans *La part du feu* en 1949, constitue à la fois un mouvement de répétition du texte de Kojève et un mouvement d'ouverture d'une ambiguïté[149] dans le texte même de la pensée dialectique. Pour saisir cette répétition et cette ouverture, il est nécessaire de présenter d'abord le texte de Kojève lui-même, afin de montrer comment il parvient à exprimer la violence du langage tout en évitant – mais est-ce vraiment possible ? – de manifester l'ambiguïté de cette violence.

Kojève : négativité et finitude, quelle violence de l'expérience du langage ?

Dans l'*Introduction à la lecture de Hegel*, les conférences 6 à 8 de l'année 1938-1939 forment une unité intitulée « Note sur l'éternité, le temps et le concept »[150], unité qui marque une coupure dans le commentaire linéaire du chapitre VIII de la *Phénoménologie de l'esprit* (qui est le chapitre auquel est consacré l'année en question). Kojève y indique notamment qu'il est redevable de toute son interprétation de la *Phénoménologie de l'esprit* d'un cours et d'un article de son oncle Alexandre Koyré[151]. Cela n'est pas valable uniquement pour la question de la place du temps et de l'histoire dans la pensée hégélienne, mais aussi pour le langage. En effet, Koyré a publié une « Note sur la langue et la terminologie hégélienne » en 1931, où il est question de l'analyse de l'apparition du langage par Hegel, avec l'exemple de la nomination des animaux par Adam dans la *Genèse*[152]. La « Note sur l'éternité, le temps et le concept » de Kojève y fait directement écho, même si, par désinvolture, la scène biblique se voit réduite à une nomination plus triviale :

> Dans le chapitre VII de la PhG, Hegel a dit que toute compréhension-*conceptuelle* (Begreifen) équivaut à un *meurtre*. […] Tant que le Sens (ou l'Essence, le Concept, le Logos, l'Idée, etc.) est incarné dans une entité existant empiriquement, ce Sens ou cette Essence, ainsi que cette entité, – *vivent*. Tant que, par exemple, le Sens (ou l'Essence) « chien » est incarné dans une entité sensible, ce Sens (Essence) *vit* : c'est le chien réel, le chien vivant qui court, boit et mange. Mais lorsque le Sens (l'Essence)

148 L'importance de ce texte est remarquée par O. Harlingue qui y voit déjà l'effort de « problématisation/théorisation de la philosophie » prenant la forme d'une « confrontation avec la totalité et avec la pulsion unifiante (totalisante) et un(it)aire qui en est indissociable », confrontation « qui trouvera ensuite sa plus grande intensité tout d'abord dans *L'Entretien infini* puis dans *Le Pas au-delà* et *L'Ecriture du désastre* », HARLINGUE Olivier, *Sans condition, Blanchot, la littérature, la philosophie*, *op. cit.*, p. 38.

149 Comme le résume Enzo Neppi, en ouverture de son analyse de ce même article : « Ni néant ni extase ni ouverture sur le monde, *l'écriture pour Blanchot, est ambiguïté*. C'est en tout cas ce qu'il affirme en toutes lettres dans l'essai qui clôt *La Part du feu :* ''De la littérature comme le droit à la mort'' », NEPPI Enzo, « L'Absolu entre transgression et ambiguïté dans la réflexion de Blanchot sur la littérature », *op. cit.*, p. 17. Je souligne.

150 Kojève A., *Introduction à la lecture de Hegel* [1947], Paris, Gallimard Tel, pp. 336-380. Désormais, je mentionne cet ouvrage : *ILH*.

151 *ILH*, p. 367.

152 Koyré A., « Note sur la langue et la terminologie hégélienne » [1931], repris dans *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard Tel, p. 198.

> « chien » passe dans le *mot* « chien », c'est-à-dire devient Concept *abstrait* qui est *différent* de la réalité sensible qu'il révèle par son Sens, le Sens (l'Essence) *meurt* : le *mot* « chien » ne court pas, ne boit pas et ne mange pas ; en lui le Sens (l'Essence) *cesse* de vivre ; c'est-à-dire qu'elle *meurt*. Et c'est pourquoi la compréhension *conceptuelle* de la réalité empirique équivaut à un *meurtre*[153].

La scène de la naissance des noms, même réduite à la seule nomination du chien, a la valeur d'une scène mythique. Cette mise en scène de la naissance du langage conduit à un procès apparemment simple. Mais, comme c'est le cas pour tout ce que l'on soupçonne de fonctionner comme mythe, on pressent que cette apparente simplicité dissimule – et peut-être a pour fonction de dissimuler – des tensions voire des contradictions. D'emblée, ce qui résiste à l'analyse intellectuelle et que le récit de la scène mythique prend cependant pour donné, c'est l'idée d'un sens *déjà incarné* qui n'attendrait plus que d'être abstrait. N'aurait-il pas déjà fallu tuer ce chien pour que le concept qu'il est censé incarné soit défini ? Ne faut-il pas alors un assassin qui précède tout meurtrier humain parlant ? Le langage ici mobilisé est pourtant celui qui, déjà constitué quand il formule cette scène mythique de sa propre naissance, peut se dire comme le premier meurtrier sans que le récit de sa propre naissance ne soit arrêté par une quelconque impossibilité. D'une façon générale, c'est la force de tout récit mythique d'être la formulation de la naissance d'une institution, qui comme formulation s'appuie sur les ressources que lui procure l'existence déjà avérée de cette institution. Dans le cas de la nomination initiale du chien, l'idée du meurtre, extraction violente du concept incarné dans la réalité sensible, attribue toute la violence à la négativité du langage lui-même. Mais Kojève (pas plus que Hegel) n'est dupe d'un tel raisonnement. En effet :

> Seulement, dit Hegel, si le chien n'était pas *mortel*, c'est-à-dire essentiellement *fini* ou limité quant à sa durée, on ne pourrait pas *détacher* de lui son Concept, c'est-à-dire faire passer dans le mot *non*-vivant le Sens (l'Essence) qui est incarné dans le chien *réel* […]. Le Concept « chien » qui est *mon* Concept (du chien), le Concept qui est *autre* chose, donc, que le chien vivant et qui se *rapporte* à un chien vivant comme à une réalité *extérieure*, – ce Concept *abstrait* n'est possible que si le chien est *essentiellement* mortel. C'est-à-dire : – si le chien meurt ou s'anéantit à *chaque* instant de son existence. Or, ce chien qui s'anéantit à chaque instant, – c'est précisément le chien qui dure dans le Temps, qui cesse à chaque instant de vivre ou d'exister dans le Présent pour s'anéantir dans le Passé, ou s'anéantir *en tant que* Passé. Si le chien était éternel, s'il existait en dehors du Temps ou sans Temps, le Concept « chien » ne serait jamais *détaché* du chien lui-même[154].

Alors que la scène mythique de la naissance du mot comme meurtre de la chose se présentait comme suffisante (étant formulée depuis un langage déjà advenu), Kojève ajoute une clause. Clause additionnelle qui vient moins sauver la complétude du récit de la scène qu'elle ne vient l'inquiéter. En effet, il ne s'agit pas seulement de dire que le meurtre de la chose nécessite que la chose soit mortelle, au sens où elle serait susceptible d'être tuée. En effet, il faut ici que la chose soit effectivement en train de mourir pour que le meurtre puisse

153 *ILH*, pp. 372-373.
154 *ILH*, p. 373.

avoir lieu. Autant dire que les choses meurent, voire se tuent, toutes seules... La négativité qui vient produire l'écart entre la réalité vivante et le concept semble moins être le fait du langage lui-même que d'une temporalité qui précède la possibilité du langage. Si, dans le cadre d'une réflexion abstraite, on comprend bien l'idée selon laquelle une réalité qui serait éternelle – éternellement existante – coïnciderait avec l'idée qu'un sujet pourrait s'en faire en en parlant – ce qui empêcherait de distinguer, d'une part, la réalité existante et, d'autre part, l'idée de cette réalité –, il demeure que la clause additionnelle de la temporalité ou mortalité des choses candidates pour être nommées déstabilise complètement le récit de l'avènement du mot comme meurtre de la chose.

Mais comme s'il ne souhaitait pas laisser se manifester cette négativité non humaine, celle qui excéderait l'action de l'être parlant fini, Kojève s'aventure à expliquer que la temporalité qui détruit les choses, et qui semblait devoir être antérieure à la négativité du *langage* meurtrier des choses, n'est en vérité que la négativité du *travail* humain :

> ce n'est pas l'objet naturel, pas même l'animal ni la plante, – c'est uniquement le produit du Travail humain qui est temporel essentiellement. C'est le Travail humain qui *temporalise* le Monde naturel spatial ; c'est donc le Travail qui engendre le Concept qui existe dans le Monde naturel, tout en étant autre chose que ce Monde […][155].

Dire que l'homme temporalise le Monde naturel par son travail, c'est dire que son regard devançant les événements, ses projets gouvernant ses souvenirs, et ses actions en vue d'une transformation, bref tout ce qui caractérise l'homme historique travaillant manifeste l'être naturel dans la perspective de son dépassement possible, donc dans l'inadéquation originaire à son concept. D'où l'idée soulignée par Kojève des premiers concepts qui sont des erreurs : étant la pensée de la chose dans un projet, ils s'écartent d'elle et ne pourront lui correspondre qu'après l'action transformatrice. Par exemple, l'outil de chasse ou l'animal de compagnie possible qu'on voit dans le chien sauvage est son concept erroné qui deviendra vrai par l'élevage et le dressage que ce concept suggère. Le chien est vu comme ce qui a à devenir cet outil ou ce compagnon : son concept est ce qu'il n'est pas encore. Mais le détachement de ce concept suppose qu'on soit déjà en train de faire mourir la sauvagerie du chien : le concept émerge dans le travail en cours. Le meurtre par le mot « chien » (outil ou compagnon) n'est que la manifestation accomplie d'un travail meurtrier d'élevage et de dressage. Certes. Mais comment justifier de ne retenir que cette temporalité, niant par là la temporalité du chien comme être vivant naturel – « niant » au sens fort, puisqu'il s'agit de *faire* en sorte qu'elle ne puisse pas contrevenir au temps du projet – ? Si Kojève décrète que seule la temporalité du travail meurtrier est essentielle, c'est que le sens même de l'action humaine est de nier

155 *ILH*, p. 377.

l'influence de tout autre agent négateur, fût-il un éventuel temps naturel. Quand le projet accompli cherchera à rendre compte de lui-même en répétant dans le récit son histoire effective, il n'aura pas à tenir compte de cette temporalité résiduelle qu'est le temps naturel, puisque la réalisation du projet aura été justement l'élimination de toute résistance au projet.

Si l'on accepte de suivre l'analyse de Kojève pour penser le langage en général, de quel schéma de la naissance du langage dispose-t-on alors ? Le récit de la naissance du langage ne peut se faire que depuis le langage déjà constitué et même, davantage, depuis le langage parvenu au point de son développement où il est question de répéter son avènement en lui-même (se faire le récit de sa propre naissance). Dans ce retour, le langage se saisit comme ce qui tue les choses, mais parce qu'elles sont déjà en train de mourir, ou plutôt en train d'être tuées par le travailleur parlant. Sa propre violence que le langage trouve à sa naissance, et qui semblait reposer sur une destruction immanente aux choses, n'est finalement rendue possible que par la violence du travailleur parlant envers la nature.

Si en lisant le texte kojévien, on s'efforce de ralentir et d'étaler son geste, on fait apparaître, à la fois, en quoi la réflexion sur la violence du langage rencontre la possibilité d'une négativité inhumaine, et en quoi cette même réflexion nie cette négativité inhumaine. Bref, il s'agit d'*exclure tout caractère essentiel à la mort naturelle*, c'est-à-dire de ne pas reconnaître la violence avec laquelle elle pourrait faire irruption dans le mouvement d'auto-fondation rétrospective du langage. Ce geste de Kojève est parfaitement clair dans ses réflexions sur la circularité de la science hégélienne[156]. Le déploiement progressif de la culture ignore son origine, et ce n'est qu'à la fin de son déploiement, quand le discours comprend tout ce qui peut être dit, et dit notamment ce que c'est que devenir effectivement capable de tout dire, – ce n'est qu'à cette « fin de l'histoire » que le discours révèle adéquatement son origine : le désir anthropogène (celui de la lutte à mort de pur prestige). Or cette origine ne vaut que depuis le savoir achevé, savoir qui manifeste que la négativité nécessaire pour parcourir l'ensemble du concevable ressortit tout entièrement au travailleur parlant. Mais ne reste-t-il pas des marques – même à la fin de l'histoire – de ce passage à proximité de la négativité inhumaine ? Cette question invite à examiner l'éventuelle finitude de ce travailleur parlant devenu le Sage de la fin de l'histoire. En effet, toute cette réflexion sur l'origine du langage converge vers la figure du travailleur parlant qui devient le Sage, dont on voudrait savoir *aussi* s'il est *essentiellement vivant* et par là, *fini*. Qu'en dit Kojève ?

> d'après Hegel, la révélation discursive de l'Être n'est possible que si l'être révélateur ou parlant est essentiellement fini ou mortel. L'Esprit hégélien n'est donc vraiment pas un Esprit « divin » (car il n'y a

156 Notamment, *ILH*, pp. 391-394.

> pas de dieux *mortels*) : il est *humain* en ce sens qu'il est un Discours qui est immanent au Monde naturel et qui a pour « support » un être naturel limité dans son existence par le temps et l'espace[157].

Ce n'est pas sa dimension de facticité (l'homme est donné comme mortel à lui-même) qui justifie le caractère essentiellement fini de la vie du travailleur parlant pour l'avènement du discours qu'est la science hégélienne. C'est une exigence davantage systémique : le travailleur parlant est un vivant fini, parce qu'il n'est rien en dehors du monde naturel, et donc parce qu'il n'y a pas d'être transcendant. Le discours qu'est la science est un étant mondain qui doit trouver son origine dans l'immanence au monde. Pourquoi craindre autant une métaphysique qui reconnaîtrait un être transcendant ? Quelle est la raison de ce refus théorique qui conduit à souligner comme essentielle la finitude du travailleur parlant qui devient le Sage ?

C'est en suivant la science dans le récit de sa propre advenue, donc dans la répétition de son histoire dans le récit, que Kojève dégage l'importance de la reconnaissance et de l'assomption de sa finitude par le travailleur parlant. Suivant Hegel, Kojève commence par décrire le « prétendu Homme de la tradition antique »[158]. Il le présente comme un être purement naturel, c'est-à-dire sans négativité. Son Logos « ne nie rien et ne crée rien : il se contente de révéler le réel donné ». Le discours « fait donc corps avec l'Être-donné ». Pour Kojève, la métaphysique sous-jacente à une telle conception de l'homme et du langage est celle d'un « Être un et unique qui se pense éternellement soi-même dans sa totalité donnée. [… Bref,] c'est Dieu qui est Substance ». Kojève poursuit en montrant que Hegel oppose, à cet homme entendu comme être positif de la nature, « l'Homme qui apparaît dans la tradition pré-philosophique judéo-chrétienne »[159]. L'intérêt de cette autre thématisation de l'homme est d'autoriser la pensée de la spécificité de l'esprit ou substance spirituelle, qui est rapport à son propre être, donc pensée de soi en même temps que pensée des choses. Mais l'esprit proprement dit n'est pleinement réalisé que sous la forme du dieu transcendant. Ce qui implique que le sujet parlant qui s'efforce de dire la possibilité de sa propre parole se pense relativement à ce dieu transcendant. Le sujet appréhende donc son langage depuis la possibilité de transcender le monde naturel pour être en relation avec ce dieu transcendant. C'est ce mouvement qu'exprime l'idée de *l'immortalité* de l'homme. Kojève amène ainsi le texte hégélien à dire que tant qu'on conserve l'idée d'immortalité de l'homme, on affirme que le sujet parlant qui dit la possibilité de sa parole est nécessairement un esprit éternel. Or, d'après Kojève, c'est cela même que Hegel a voulu dépasser :

> Hegel a voulu, dès le début, appliquer à l'Homme la notion judéo-chrétienne de l'Individualité libre historique, inconnue dans l'antiquité païenne. Mais en analysant philosophiquement cette notion

157 *ILH*, p. 539.
158 *ILH*, p. 535.
159 *ILH*, p. 535.

> « dialectique », il a vu qu'elle impliquait la finitude ou la temporalité. Il a compris que l'Homme ne pouvait être un individu libre historique qu'à condition d'être *mortel* au sens propre et fort du terme, c'est-à-dire fini dans le temps et conscient de sa finitude. Et, l'ayant compris, Hegel a nié la survie : l'Homme qu'il a en vue n'est réel que dans la mesure où il vit et agit au sein de la Nature ; hors du Monde naturel, il est un pur néant.
>
> Mais nier la survie, c'est en fait nier Dieu lui-même. Car dire que l'Homme, qui *transcende* effectivement la Nature dans la mesure où il nie (par l'Action), s'*anéantit* néanmoins dès qu'il se situe *hors* d'elle en y mourant en tant qu'animal, – c'est dire qu'il n'y a *rien* au delà du Monde naturel. Le Monde *non*-naturel soi-disant « transcendant » ou « divin », n'est en réalité que le Monde « transcendantal » (ou parlant) de l'existence historique *humaine*, qui ne dépasse pas les cadres temporels et spatiaux du Monde naturel. Il n'y a donc pas d'Esprit en dehors de l'Homme qui vit dans le Monde[160].

Il ne servirait à rien de résumer ce développement par la seule expression de transcendance dans l'immanence : ce serait masquer le mouvement qui s'opère ici. En effet, ce que Kojève souligne ici, c'est le mouvement même de l'esprit (la répétition qu'est le récit de son histoire), mouvement de dépassement / intégration du discours théologique (celui qui posait l'existence d'un être transcendant). Le passage à l'athéisme – dont Kojève crédite ici Hegel – réside dans la nouvelle assomption du fait que le sujet parlant s'anéantisse dès qu'il se situe hors de la nature. Cette assomption n'est rien d'autre que « l'acceptation sans réserves du fait de la mort, ou de la finitude humaine consciente d'elle-même »[161]. Le mouvement historique de l'esprit qui supprime la transcendance n'est donc que le résultat de l'irruption nouvelle d'un fait que les créations antérieures de l'esprit avaient dissimulé. Le thème de l'immortalité masquait le fait de la mort, entendu comme celui d'une négation sans retour – violente parce que sans retour, malgré les souhaits ou aspirations qu'expriment ces doctrines de l'immortalité. Ce que le sujet parlant approchant de la fin de l'histoire saisit, ce n'est pas seulement la violence humaine de la lutte à mort de pur prestige : c'est bien surtout qu'il est un sujet vivant fini, donc mortel. Que ce simple « fait » soit ce qui revienne au terme de l'histoire de l'esprit pour lui faire accomplir le dernier saut montre assez que la violence de la mort ne saurait être ce que l'histoire de l'esprit fait disparaître. Quand celui-ci entreprend le récit de sa propre formation, où le monde naturel n'est mentionné qu'en tant qu'il est constamment nié par le travail ou par la parole, une violence qui n'est pourtant pas de l'homme se manifeste, irréductible, sans pouvoir être attribuée à un être hors de la nature (puisqu'elle est justement ce qui fait abandonner le discours théologique de la transcendance).

Mais dire que cette mort entêtée fait irruption une dernière fois, pour que le dernier saut s'accomplisse, c'est sans doute encore trop peu, car cela ne dit rien sur l'existence même du Sage. En effet, dans la sérénité nouvelle de la science accomplie, la finitude est-elle

160 *ILH*, p. 538.
161 *ILH*, p. 540.

dépassée ? La position de Kojève sur ce point[162] est assez significative de sa méthode de commentaire. Il confesse que Hegel ne dit pas que l'esprit absolu, réalisation de la science par le Sage, implique que la satisfaction du Sage comprenne la conscience assumée de sa finitude. Mais il ajoute que c'est une « chose curieuse », et que tout le système de Hegel implique que se savoir mortel soit une source de satisfaction pour le Sage. Ce qu'il explique de la façon suivante. La satisfaction étant la satisfaction du désir de reconnaissance, à comprendre comme la reconnaissance que l'on est un individu libre historique, elle implique le savoir de sa propre appartenance à un monde sans au-delà. Ainsi, même si savoir qu'on va mourir ne procure pas de plaisir, cela satisfait néanmoins notre désir d'individualité reconnue – à condition toutefois d'être à la fin de l'histoire.

Et pourtant Kojève reconnaît bien un caractère violent à cette mort qui vient saisir un homme dans le mouvement indéfini de son humanisation, l'interrompant définitivement dans ce qu'il a pourtant projeté :

> Étant un être négateur, l'homme aurait pu indéfiniment aller au delà de lui-même (sans cesser d'être Homme, sans avoir besoin de devenir un ''*Sur*-homme''). Ce n'est que la fin de l'*animal* anthropophore qui met un terme à l'auto-transcendance humaine. C'est pourquoi la mort de l'homme est toujours, en quelque sorte, prématurée et violente, par opposition à la mort ''naturelle'' de l'animal ou de la plante, qui ont achevé le cycle de leur évolution[163].

Ne nous y trompons pas : contrairement à d'autres passages où l'opposition de la mort humaine violente et de la mort animale naturelle signifie que la lutte humaine fait mourir *alors que l'animal anthropophore aurait pu continuer à vivre*[164], Kojève indique ici une violence inhumaine de la mort qui interrompt le mouvement indéfini de l'humanisation : l'homme meurt (pour des raisons relevant de la lutte *ou de la nature*) *alors que l'homme aurait pu continuer son action violente humaine*. C'est par rapport à cette interruption d'un processus indéfini qui n'avait pas de raison de s'arrêter (ni avant la fin de l'histoire, ni même après quand il s'agit de dire et de répéter la science) que la mort est violente, là où, pour l'animal, la mort ne vient jamais trop tôt puisqu'il n'a pas de projet qui le ferait sortir de son cycle de vie (naissance, mort).

Quel bilan tirer alors du rapport du sujet parlant à sa propre finitude, et plus généralement du rapport de la violence meurtrière du langage à une violence inhumaine de la mort ? On voit que la construction de Kojève, d'un syncrétisme remarquable, parvient à faire entendre son

162 *ILH*, p. 551.

163 *ILH*, p. 553.

164 Par exemple : « La réalité *humaine* est donc en dernière analyse ''la réalité-objective de la *mort*'' : l'Homme n'est pas seulement *mortel* ; il est la *mort* incarnée ; il *est* sa propre mort. Et, à l'encontre de la mort ''naturelle'', purement biologique, la mort qui est l'Homme est une mort ''violente'', à la fois consciente d'elle-même et volontaire. La mort humaine, la mort de l'homme, – et par conséquent toute son existence vraiment humaine, sont donc, si l'on veut, un *suicide* », *ILH*, p. 569.

« dualisme ontologique »[165] tout en conservant la tonalité rassurante du monisme hégélien quant à l'apaisement des déchirures. En effet, tout au long du développement historique de l'esprit, une mort violente non humaine est présente, mais elle est diversement dissimulée (par les thèmes de la négativité du travail, de l'immortalité des théologiens, ou de la satisfaction du Sage). À l'endroit de la scène mythique de la naissance du langage, on constate que la violence du meurtre de la chose ne repose pas sur elle-même, mais suppose en vérité une destruction inhérente au monde des choses – qui est toutefois expliquée par la négativité du travail humain. De même, dire que la finitude du Sage est maintenue à la fin de l'histoire, c'est dire que la violence de la nature éventuellement irruptive ne peut pas être niée (même si dans le cas du Sage, il s'agit d'interrompre celui qui n'a plus rien à faire – mais qui peut être interrompu dans son dire), ce qui toutefois n'ôte rien – bien au contraire, cela y contribue – à sa satisfaction (dans la sérénité de l'assomption de l'être-pour-la-mort qui permet une existence authentique). Comment ne pas voir alors que chez Kojève, la mort violente inhumaine que l'esprit est bien forcé d'apercevoir comme bordant son développement est sans cesse esquivée, reprise, relevée ? Est-ce son dualisme ontologique qui le conduit ainsi à ne supposer de violence que par la négativité humaine ? Quand – par exemple – Kojève mentionne « un être fini conscient de sa finitude *et disposant parfois d'elle à sa guise* »[166], quand – autre exemple – celui qui « implique dans son être *toutes* les possibilités de l'Être, mais n'*a pas le temps* de les réaliser et de les manifester toutes »[167] définit *l'homme libre par excellence*, on peut dire que la violence de la mort s'efface derrière la négativité définie comme puissance de l'homme.

Est-ce une façon de rendre justice à ce qu'il peut y avoir de violence dans l'expérience du langage ? On voit qu'il s'agit ici d'une question d'accent, d'accentuation : quelque chose d'autre que la négativité humaine est bien indiquée, mais l'indication s'efface à chaque fois derrière l'affirmation de la puissance négative du sujet parlant. La façon dont Maurice Blanchot a reçu ces thèses kojéviennes permet de comprendre comment on peut appréhender plus justement cette violence négatrice dans l'expérience du langage.

Blanchot : la violence dialectique dans la structure de l'ambiguïté

Blanchot, dans la double recension qu'il fait de l'ouvrage de Kojève, recueillie sous le titre unique « La littérature et le droit à la mort » dans *La part du feu*, reprend, déploie et déplace les thèses de Kojève sur le langage. L'extension qu'il leur donne ne s'explique toutefois que

165 *ILH*, pp. 485-487 (longue note de Kojève). Voir sur ce point Pirotte D., *Alexandre Kojève – Un système anthropologique*, Paris, PUF, 2005, p. 55 sq.
166 *ILH*, p. 540. Je souligne.
167 *ILH*, p. 520.

par le refus du mouvement de relève de la négativité qu'on pouvait suivre chez Kojève. Plus précisément, le mouvement d'analyse de Kojève, qui entraînait ses fulgurances théoriques (meurtre de la chose par le mot, finitude violente sans recours) dans une relève anthropologique (travail transformateur qui anticipe son résultat, Sage satisfait de son individualité même mortelle), réduit sa théorie du langage à n'être, aux yeux de Blanchot, qu'une théorie du langage courant.

En effet – et je le montrerai ici pour la thèse du mot comme meurtre de la chose, délaissant la question du Sage[168] –, Blanchot rappelle que la néantisation de l'existence de la chose n'est pour Kojève que le passage au concept. Or le mot compris comme concept ne se contente pas d'être la néantisation de la chose : il est encore une référence à la chose existante *via* le concept de celle-ci. C'est d'ailleurs une nouvelle ouverture à la chose que permet le concept : il permet de s'y rapporter avec un gain de certitude, celui qu'apporte la représentation ou idée. En effet, « le mot restitue [à la chose], sur le plan de l'être (l'idée), toute la certitude qu'[elle] avait sur le plan de l'existence »[169]. Blanchot retrouve ici le Heidegger des *Holzwege* : Il est un usage du langage – courant mais aussi philosophique – qui n'entend l'être que comme certitude, ici celle de l'idée plutôt que celle de l'existence, quoi qu'il en soit par ailleurs de cette existence (« à la rigueur, les choses peuvent se transformer, il leur arrive de cesser d'être ce qu'elles sont, elles demeurent hostiles, inutilisables, inaccessibles ; mais l'être de ces choses, leur idée, ne change pas »[170], dit Blanchot). C'est là, pour Blanchot, une façon d'abandonner un des mouvements propres du langage, une de ses exigences essentielles. Si cet abandon se justifie pour l'approche du langage courant, il ne convient pas à l'abord du langage littéraire. Car le langage littéraire est celui qui réalise vraiment les exigences essentielles du langage. Blanchot s'efforce donc d'élaborer une approche du langage littéraire qui tienne compte des fulgurances théoriques de Kojève, sans en éteindre la pertinence dans un mouvement unilatéral n'aboutissant qu'à la fondation du langage courant. Ainsi, Blanchot comprend le langage littéraire comme celui qui, au lieu de dissimuler la manifestation de la non-existence de la chose dans la présence de l'idée, s'efforce d'être à la hauteur de la

168 La question – la mise en question – du Sage n'est pas la préoccupation de Blanchot. Ce serait plutôt celle de Bataille, qui s'interroge sur ce qu'il en est de la négativité quand il n'y a plus rien à faire, ce qu'il appelle la « négativité sans emploi ». Cf sur ce point – et plus généralement sur la construction d'une série Kojève-Bataille-Foucault –, l'article de Ph. Sabot, « De Kojève à Foucault. La ''mort de l'homme'' et la querelle de l'humanisme », *Archives de Philosophie*, t. 72, Cahier 3, juillet-septembre 2009. Article consultable sur http://philippesabot.over-blog.com/article-de-kojeve-a-foucault-la-mort-de-l-homme-96221271.html (consulté le 08/04/2012).

169 Blanchot M., *La part du feu*, p. 314.

170 *Ibid.*

manifestation ambiguë de l'absence. Et cela, par une position inquiète, instable, entre deux versants : celui de la prose et celui de la poésie.

Le versant dit de la prose est défini comme ce qui vise le travail du sens. Il est cette tendance à ne s'intéresser qu'au sens des choses, et non à leur existence. Il consiste à prendre dans toute sa rigueur le mouvement de la néantisation, sans se laisser arrêter par les obstacles éventuels qu'il pourrait rencontrer. Ce versant prolonge donc jusqu'à l'excès le mouvement de dépassement dialectique. Or, après le dépassement de la chose existante, vient l'existence du mot qui en résulte. Et le mot, en tant qu'il est une réalité apparemment circonscrite, peut constituer à nouveau un obstacle (comme avant lui la chose). Comme l'indique Blanchot, même s'il ne s'agit plus de la fixité de l'idée (illusion du langage courant), le mot constitue encore un arrêt dans le mouvement de néantisation du réel : il est – c'est l'exemple de Blanchot – ce qui fait qu'un chat, même s'il n'est pas la réalisation de l'idée de chat, est au moins ce qui ne se dit que « chat ». D'où le mouvement du langage littéraire correspondant à ce premier versant, celui de la prose : anéantir le mot comme réalité circonscrite. Comment le langage opère-t-il cela ? Par le jeu des métaphores et des métonymies qui libère le travail du néant :

> Déjà le sceau qui retenait ce néant dans les limites du mot et sous les espèces de son sens s'est brisé ; voici ouvert l'accès d'autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de ''tournures'' qui n'aboutissent nulle part. Ainsi naît l'image qui ne désigne pas directement la chose, mais ce que la chose n'est pas, qui parle du chien au lieu du chat[171].

On aura compris que la fidélité au travail du sens n'est pas l'usage du langage qui s'épuiserait dans le sens dit, mais celui qui s'abîme dans la négativité du vouloir-dire. Dans l'écriture en prose, chaque mot est pris dans le mouvement d'un vouloir-dire. Ce mouvement n'est pas arrêté par l'être circonscrit du mot puisqu'il le dépasse immédiatement dans les mots qui l'entourent, niant le vouloir dire limité de chaque mot pris isolément, l'entraînant vers un sens plus étendu, ou simplement différent parce que déplacé, ou encore toujours en déplacement, et ceci sans qu'il puisse y être mis un terme : aucun mot ne sera le mot de la fin.

Même si le langage littéraire n'était défini que par ce premier mouvement, il répondrait déjà à une exigence paradoxale : étant la négation de tout mot circonscrit ou de tout passage circonscrit d'un texte, il serait, au nom de la négation qu'est le travail du sens, la négation des réalisations nécessairement partielles de ce travail de signification. Mais celle-ci ne serait pas pour autant ambiguë : on pourrait exprimer ce mouvement de la prose par le travail de la négativité grâce à la logique dialectique. Le texte de Blanchot n'offrirait là qu'un

171 *Ibid.*, p. 315.

prolongement unilatéral du propos de Kojève : sa mise à l'épreuve de la littérature n'aboutirait qu'à une confirmation. Ainsi, de même qu'à propos de l'angoisse et de la manifestation de l'effondrement du langage, on pouvait espérer trouver un apaisement par la logique des propositions (avec l'idée d'alternative indéterminée), de même le mouvement négateur du sens semblerait pouvoir s'appréhender par la logique dialectique. Même si de la logique propositionnelle à la logique dialectique, il y a un pas qui ferait bondir certains logiciens, il demeure une même visée d'assurance et d'apaisement dans ces deux appréhensions du mouvement du langage.

Mais Blanchot ajoute que la littérature suit *aussi* un autre versant. Il s'agit du versant de la poésie, celui du souvenir du « premier nom qui aurait été ce meurtre dont parle Hegel »[172]. Première nomination qui n'a qu'une valeur de mythe, et qui pourtant donne la direction d'un mouvement effectif du langage vers son origine. Blanchot n'hésite d'ailleurs pas, pour manifester ce mouvement, à recourir à une scène littéraire à laquelle on peut tout autant attribuer une valeur mythique : la scène de la résurrection de Lazare (*Évangile selon Jean*, XI, 1-44)[173]. Rappelons brièvement la scène. Lazare est mort et mis au tombeau depuis quatre jours. Jésus demande qu'on ôte la pierre qui ferme le tombeau de Lazare. Marthe, sœur de Lazare, est réticente : elle craint d'avoir à appréhender le corps de Lazare en décomposition (« Seigneur, il doit déjà sentir... »). Jésus insiste, rend grâce à son Père, et dit d'une voix forte : « Lazare, viens dehors ! ». Et Lazare sort vivant. Pour Blanchot :

> Le *Lazare, veni foras* a fait sortir l'obscure réalité cadavérique de son fond originel et, en échange, ne lui a donné que la vie de l'esprit[174].

Jésus, verbe incarné, vaut ici comme langage : le royaume de la vie spirituelle dans lequel il fait entrer est le langage où tout a un nom, et est ainsi offert au travail de l'écriture (qui, s'il est dialectique, est toujours de mise en lumière de ce qui est fait pour le jour : dans la logique dialectique, il n'y a pas de véritable zone d'ombre). Mais Blanchot présente cette venue au langage comme étant une restriction : de la réalité qu'il appelle, Jésus ne fait venir que l'être vivant. Dans cette résurrection, le Lazare du tombeau, « qui déjà sent mauvais, qui est le Mal »[175] est perdu. Le langage, puissance de mise en lumière qui ne manifeste que le lumineux, repose sur une perte ou une exclusion. Mais qu'est-ce qui, précisément, est perdu ? La présence du cadavre n'est-elle pas suffisamment rendue par la présence du nom ? Sans doute. Mais quand Blanchot dit que le Mal est exclu, il dit bien ce qui s'est perdu dans ce

172 *Ibid.*
173 Cette scène est aussi pensée dans *L'espace littéraire*, p. 256 sq.
174 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 316.
175 *Ibid.*

transfert de présence. En effet, qu'était l'avertissement réticent de Marthe quant à l'éventuelle odeur de putréfaction ? L'indication d'une appréhension anxieuse de la puissance d'horreur qu'on supposait au cadavre. Or, c'est la violence du cadavre à l'égard des vivants qui ne passe pas dans le langage de la prose : ressusciter Lazare, c'est lui faire perdre la capacité de nous faire horreur. C'est à nouveau cette négativité des choses et leur éventuelle violence à l'égard du sujet parlant qui est en jeu – celle-là même que Kojève finissait par recouvrir sous la notion d'une finitude satisfaisante pour le sage.

Toutefois la scène est construite pour laisser résonner la hantise du tombeau : la parole même de Jésus n'est pas simplement « Lazare, sois en vie », mais bien « Lazare, viens dehors ». Cette parole qui lui demande de sortir sait pertinemment où et en quel état il devait se trouver avant de sortir, à savoir dans le tombeau et en décomposition. Et si Lazare est représenté comme sortant en ayant encore sur lui les bandelettes et le tissu qui le couvraient, ce n'est pas seulement pour rappeler le soin accordé au mort par les vivants, mais bien pour signifier que c'est ce corps-ci, vivant, qui était le cadavre à prémunir de la putréfaction : il porte les marques de l'horreur qu'il ne pourra pourtant jamais manifester dans le langage. D'où ce que Blanchot nomme le « tourment du langage »[176] qui est « ce qu'il manque par la nécessité où il est d'en être le manque ». En découle l'essence du langage de la littérature qui « est la recherche de ce moment qui la précède ». On retrouve avec cette scène l'idée blanchotienne d'une impossibilité de l'œuvre littéraire (modèle de l'impossibilité de l'œuvre d'art en général) : l'œuvre consiste en cette quête orientée par la hantise d'un point d'origine, pourtant nécessairement inaccessible.

La scène de la résurrection de Lazare donne toutefois l'occasion d'examiner plus avant l'idée de l'impossibilité de l'œuvre et du travail d'écriture « provisoirement possible dans l'impossibilité qui l'alourdit »[177] ainsi que le disait Blanchot dans *Faux pas*. En effet, si l'on est conduit à penser ce versant poétique qu'est le mouvement vain vers cette origine perdue, c'est bien que ce mouvement est motivé ou supporté par une sorte d'espoir – espoir qu'il ne faut pas rejeter sans examen sous prétexte qu'il devrait être illusoire puisque le projet est impossible. En effet – et peut-être les bandelettes de Lazare en sont-elles une image – les mots, par lesquels on cherche les existants qu'on a niés à travers eux, sont *matériels*. Blanchot indique par là « tout ce qui est physique […] : le rythme, le poids, la masse, la figure, et puis le papier sur lequel on écrit, la trace de l'encre, le livre »[178]. La matérialité du langage en question est bien celle de la trace d'encre sur le papier, mais c'est aussi le rythme, les

176 *Ibid.*
177 Blanchot M., « De l'angoisse au langage », *Faux pas*, p. 16.
178 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, pp. 316-317.

allitérations et les assonances, les images et les enchaînements d'images : avant d'être l'indication d'un sens, tout cela entretient des relations de choses matérielles. Mais davantage : cette matérialité du langage littéraire est la manifestation de sa volonté d'être chose. Car ce n'est pas par une *activité* néantisante que la littérature s'efforce d'être chose, mais en cheminant vers une certaine *passivité*, en se laissant retrouver passivement les existants. Malheureusement, on ne parvient ainsi qu'à une passivité *qui se dit*, donc une passivité *de la négativité du sujet parlant*. Le langage ne parvient jamais à s'identifier aux choses en adoptant leur mode d'être : ce qu'il dit, c'est toujours sa négativité à lui, même devenue passive, et jamais leur passivité à elles, avec sa possible horreur.

> Deviendrait-elle aussi muette que la pierre, aussi passive que le cadavre enfermé derrière cette pierre, la décision de perdre la parole continuerait à se lire sur la pierre et suffirait à éveiller ce faux mort[179].

On voit ce que produit cette impossibilité : un Lazare de qui on écrirait ce qu'il doit être en tant que mort, quelle impassibilité et quel silence doivent être siens, serait déjà ressuscité par la parole qui parlerait de lui. Ainsi, le langage – qui se tend vers ce point impossible de ce qui a été exclu pour qu'il advienne – ne dira pas un dehors qui serait une issue mais l'« impossibilité de sortir », et au lieu de trouver l'« obscurité de l'existence » de la chose, il trouvera encore « l'être du jour qui [toutefois] de lumière explicatrice et créatrice de sens, est devenu le harcèlement de ce qu'on ne peut s'empêcher de comprendre »[180]. Même la poésie la plus hermétique, celle qui abolit la fonction courante du nom (qui est d'être un sens faisant référence à une chose), celle qui est intraduisible dans un quelconque commentaire même infidèle, – une telle poésie a beau manifester la seule matérialité du langage, cette matérialité nous dit encore l'insistance du conceptuel, même s'il est passif et impuissant. Dans la lecture d'un tel poème, on pressent qu'on a là ce qui ne peut s'empêcher de solliciter un pouvoir de comprendre. Blanchot le dit magistralement : de la littérature – et on peut conserver ici l'exemple d'une poésie hermétique – on peut dire qu'elle « a bien triomphé du sens des mots, mais ce qu'elle a trouvé dans les mots pris hors de leur sens, c'est le sens devenu chose »[181]. C'est bien un niveau de la matérialité qui est atteint, mais étant matérialité du langage, elle ne saurait être affranchie de son pouvoir signifiant : d'où ce « sens devenu chose », la passivité impuissante de la néantisation encore manifeste.

Si le versant de la prose était en lui-même paradoxal, le versant de la poésie n'y échappe pas non plus : hanté par la violence perdue des choses, le langage ne trouve à cette place que l'insistance inerte de *sa* négativité.

179 *Ibid.*, pp. 317-318.
180 *Ibid.*, p. 320.
181 *Ibid.*, p. 319.

Prose et poésie sont ainsi deux mouvements divergents, pensables à partir d'une même scène interprétée d'une façon symétrique inversée : meurtre d'un côté, résurrection de l'autre – ou pour être plus précis : meurtre maîtrisé de la chose, qui se prolonge d'une destruction continuée des mots, d'une part, *et* résurrection anxieuse de la chose qui à la place de sa possible violence ne trouve plus que l'impossibilité de ne pas la ressusciter, d'autre part. Ces deux mouvements, Blanchot ne cherche pas à les hiérarchiser ni même à les articuler. Il prend d'ailleurs la précaution de dire que la distinction des deux versants de la littérature n'a pas pour vocation de discriminer la prose et la poésie. Celles-ci ne sont que les noms des deux versants nécessaires de tout langage littéraire. Bref, « la littérature ne se partage pas »[182] : celui qui croit choisir son versant et prétend s'y tenir risque bien de ne pas voir que déjà il oscille.

Que définit alors la réunion de ces deux versants que le texte critique de Blanchot effectue ? Car Blanchot a beau dire qu'il y a une oscillation irrégulière – donc insaisissable – entre ces deux versants de l'écriture, et qu'il est donc vain pour un écrivain de s'efforcer à maintenir un texte en cours d'écriture au niveau d'un seul de ces versants, il demeure que, *dans le texte même de Blanchot*, ces deux versants sont nommés, distingués, juxtaposés sans confusion. Quel est le statut de cette mise au jour ?

Le dégagement de la structure de l'ambiguïté est un mouvement que Blanchot a effectué à partir du mouvement dialectique lui-même. La scène à laquelle le mouvement dialectique donnait une valeur de mythe, celle du mot comme meurtre de la chose, a été elle-même mise en mouvement afin de dire sa propre ambiguïté. Et quel meilleur résultat d'ouverture de l'ambiguïté de la violence du langage que celui qu'on obtient : une scène de meurtre qui révèle qu'elle peut tout autant se lire comme une scène de résurrection ? Car il ne s'agit pas là d'une autre scène, au sens d'une deuxième scène qui viendrait relever la première, la violence du meurtre laissant la place à l'espoir d'une résurrection. Il s'agit bien d'une même scène qui peut se lire à la fois comme meurtre continué et comme résurrection regrettée. Mais peut-on alors parler de résultat ? Si le parcours à même le texte de la pensée dialectique aboutit à la dispersion de la scène initiale, qu'a-t-on obtenu ? L'ouverture de l'ambiguïté de la scène à laquelle on prêtait une valeur de mythe n'est pas la proposition d'un nouveau mythe, plus complexe. Bien plutôt, c'est la dispersion de l'évidence ou de la teneur fondatrice que la scène pouvait avoir dans le texte de la pensée dialectique. En ouvrant l'ambiguïté de la scène de la violence initiale, on n'a fait qu'en perdre la teneur fondatrice, sa valeur de mythe. À nouveau, la structure de l'ambiguïté qui s'est manifestée ne se donne pas comme un résultat, mais

182 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 321.

comme un parcours dans un texte. Tout au plus peut-on dire que désormais la scène de la violence du langage est elle-même prise d'étranges convulsions qui la dédoublent[183].

Blanchot lecteur de Sade : ambiguïté d'une violence oscillante

Si le paradoxe de l'angoisse aboutissait à la formulation d'une structure d'oscillation entre l'indétermination (de l'alternative) et la détermination (de la contradiction), à quelle oscillation l'idée d'une violence ambiguë de l'expérience du langage aboutit-elle ? On peut l'examiner à partir de la lecture blanchotienne de Sade[184]. Dans le texte « La littérature et le droit à la mort », Blanchot s'interroge justement quant à la présence dans les textes de Sade de l'oscillation que définit cette structure de l'ambiguïté.

> qu'est-ce que le style de Sade, s'il n'est pas de la prose ? Et qui écrit plus clairement que lui ? Qui, formé par le siècle le moins poétique, ignore davantage les soucis d'une littérature en quête d'obscurité ? Et pourtant en quelle œuvre s'entend un bruit aussi impersonnel, aussi inhumain, ''murmure gigantesque et obsédant'' […] ?[185]

On voit ainsi que le versant du meurtre de la chose doit être compris comme le versant du sens, celui de la tendance à aller vers toujours davantage d'explication, d'argumentation et de justification. C'est celui de la maîtrise rationnelle de l'expérience, même si elle doit paraître déraisonnable pour qui s'arrête à certains de ses aspects. Se rejoignent sur ce versant à la fois les plaidoyers pour le vice et les efforts de structuration comptable du récit (qu'on pense aux quatre fois cent-cinquante vices dans les récits des « narratrices », personnages des *120 journées de Sodome*). Et pourtant, les larges justifications de ces actes et de ces pratiques (où il y a d'ailleurs effectivement des meurtres) manifestent des contradictions – sans pourtant s'en affoler – et n'emportent évidemment pas adhésion – sans qu'on sache dire d'abord à quel moment notre assentiment se refuse, ni s'il a été question d'y adhérer à aucun moment. Raison qui s'épuise face à raison qui résiste ? Mais n'est-ce pas plutôt qu'autre chose court sous les efforts argumentatifs, dont nous savons que l'enjeu est là, sans parvenir à le saisir pourtant ? Et déjà c'est le versant de la résurrection anxieuse, qui sait qu'elle manque le cadavre qu'elle pouvait pressentir l'instant d'avant. On pourrait vouloir nommer ce cadavre

183 Sur ce point, je m'écarte donc de l'analyse de Judith Revel qui évalue tout autrement les pensées du dehors (de Blanchot) et de la transgression (de Bataille) telles que Foucault s'y réfère. En effet, pour J. Revel lisant Foucault, « la notion de transgression » – et elle suggère que cela vaut aussi, même si c'est de façon moins claire, pour « la catégorie de dehors » – « ne fait en définitive que redoubler la structure dialectique que Foucault avait si bien décrite à partir du partage raison/non-raison et […] elle s'enferme en réalité dans un cercle vicieux où elle se lie indissolublement avec ce qu'elle cherche à nier », REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, *op. cit.*, p. 146-148.

184 Pour une analyse de l'invention d'une écriture par Blanchot à propos de Sade (et de Lautréamont) qui se ferait par distinction d'avec la critique littéraire que pratiquait Bachelard, cf MAJOREL Jérémie, *Maurice Blanchot: herméneutique et déconstruction*, *op. cit.*, p. 245-252, le chapitre en question s'intitule « *Lautréamont et Sade* : Blanchot et Bachelard ».

185 *Ibid.*, pp. 323-324.

qu'on pressent : c'est un désir qui soutient, motive, mais finalement fait errer l'intention de justification ; c'est une jouissance au-delà du plaisir, celle-là même qui coïncide avec une certaine horreur pour qui tend vers elle, au prix d'y perdre les repères de sa subjectivité. Mais nommer ce cadavre désir ou jouissance serait, sans doute, encore une façon de résister ou de se précipiter. Mieux vaut approcher sans appui, dans l'expérience du texte, ce que notre approche risque toujours de manquer : la mise en évidence du versant poétique – ainsi que Blanchot va l'opérer – ne peut se faire que par des expressions qui ne qualifient rien vraiment, comme « puissances irrationnelles » ou « forces obscures », et qui indiquent davantage un mouvement de subversion de notre compréhension et de nos attentes. Dans l'abord du texte – et pour Sade lui-même – même la comptabilité projetée finit par n'y être pas : dans ses propres commentaires en marge du manuscrit des *120 journées de Sodome*, Sade s'étonne d'avoir compté un supplice de trop pour chacune des deuxième et troisième parties, et deux en moins pour la quatrième[186] – démesure d'une écriture qui dépasse ses propres plans pourtant démesurés.

On peut préciser l'incarnation sadienne de la structure de l'ambiguïté quant aux versants de l'argumentation et des forces obscures à partir du texte « La raison de Sade »[187]. Blanchot y établie que

> ses pensées théoriques [celles de Sade] libèrent à tout instant des puissances irrationnelles auxquelles elles sont liées : ces puissances à la fois les animent et les dérangent par une poussée telle que les pensées y résistent et y cèdent, cherchent à la maîtriser, la maîtrisent en effet, mais n'y parviennent qu'en libérant d'autres forces obscures, lesquelles à nouveau les entraînent, les dévient et les pervertissent[188].

En suivant Blanchot, on peut retenir deux étapes de la violence faite au sujet raisonnant par les puissances que son raisonnement finit par manifester. Il s'agit d'abord du raisonnement de base du sujet sadien, celui qui proclame que « l'homme de l'égoïsme absolu ne peut jamais tomber dans le malheur »[189]. Sade répète et argumente en de longues pages un tel principe. Des raisonnements très clairs, et qui pourtant ne nous empêchent pas de voir que son œuvre est « parsemée de cadavres de libertins, frappés au sommet de leur gloire »[190], rendant manifeste que la chance peut tourner et que le sadique peut devenir victime : ce que nous

186 Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Éditions 10/18, 1975, p. 381 : « Vérifiez pourquoi il y en a une de trop » ; p. 404 : « Vérifiez pourquoi une de trop, et s'il y en a une à supprimer que ce soit cette dernière que je crois déjà faite » ; p. 439 : « Vérifiez pourquoi ces deux manquent, tout y était sur les brouillons ». Sade s'adresse ainsi à lui-même (en se vouvoyant) en vue d'une révision du manuscrit, qu'il ne fera jamais.

187 Blanchot M., « La raison de Sade », in *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1949, (rééd. augmentée d'une préface, 1963). L'article sur Sade que ce livre reprend est initialement publié en octobre 1947, dans *Les Temps modernes*, sous le titre « À la rencontre de Sade ». Je cite l'édition de 1963.

188 « La raison de Sade », p. 19.

189 *Ibid.*, p. 24.

190 *Ibid.*, p. 27.

voyons comme une contradiction patente qui devrait amoindrir sa conviction. Mais c'est cela la force de la raison sadienne : faire pressentir que la conviction repose sur une puissance qui excède les raisons que le discours manifeste. Ici, l'idée du malheur impossible du libertin indique que sa satisfaction repose sur une expérience de la toute-puissance qui renverse tout, *et dont il peut jouir en tant que victime aussi bien qu'en tant que bourreau*[191]. Cela n'est pas masochisme : il ne s'agit pas d'avoir honte, de se faire humilier, de se faire punir, et d'y trouver sa jouissance ; il s'agit de jouir de la puissance dévastatrice du crime.

Si cette jouissance de la puissance du crime parvient cependant à la clarté du langage (qui est toujours un effort pour porter à la lumière ces forces obscures qui soutiennent l'effort de clarté), ce n'est pas sans à nouveau faire pressentir une négativité plus obscure qui la porte. En effet, comment rendre compte de cette jouissance de la puissance du crime ?

N'est-elle – première raison possible – que la satisfaction de la lutte contre un autre portée à l'excès ? Mais dans ce cas, ce serait une satisfaction dépendant du sort de la victime : le renversement dialectique risquerait de montrer la relativité de cette puissance à la soumission ou à la souffrance que manifeste la victime. Bref, un drame bien humain. Mais la description par Sade de cette jouissance du crime fait littéralement éclater les cadres du drame duel. De la même façon qu'il n'y a jamais un long supplice, mais une liste excessive de supplices (qu'on pense – à nouveau, comme par obsession – aux quatre fois cent-cinquante vices des *120 journées de Sodome*), il n'y a jamais une victime pour un bourreau, mais dix, cent, mille victimes. Comme dit Blanchot : « Considérer les êtres du point de vue de la quantité les tue plus complètement que la violence physique qui les annihile »[192].

Si les victimes en grand nombre sont déjà des éléments nuls et substituables, doit-on dire alors – deuxième raison possible – que la jouissance du crime repose sur la satisfaction d'une passion humaine poussée à l'extrême ? Mais le texte sadien est suffisamment froid pour nous faire sentir – et Sade finit par le théoriser – que la véritable jouissance du crime nécessite un moment d'insensibilité. Le jouisseur sadien est d'abord apathique, condition indispensable pour qu'il cesse de disperser sa force en suivant les « impulsions débilitantes » que sont « par exemple, la pitié, la gratitude, l'amour »[193], mais condition indispensable *aussi* pour que le libertin ne s'abandonne pas immédiatement à son vice, qu'il dispose de la distance vis-à-vis de la passion permettant d'intensifier et de concentrer le vice, bref, qu'il puisse expérimenter que « le crime importe plus que la luxure »[194].

191 *Ibid.*, p. 30.
192 *Ibid.*, p. 32.
193 *Ibid.*, p. 44.
194 *Ibid.*, p. 45.

Serait-ce alors – troisième raison possible – que, par le jouisseur sadien, se manifeste une négativité qui vient d'ailleurs ? On se souvient évidemment de la scène de la mort de Justine à la fin de l'*Histoire de Juliette* : Justine chassée du château par sa sœur, alors qu'il y a de l'orage, et qui se fait foudroyer. Les libertins soulignent les détails macabres de cette mort : la foudre, entrée par la bouche est ressortie par le sexe, comme si la nature elle-même voulait abuser de Justine, et de la façon même dont elle a été souvent abusée. Est-ce une façon de dire que la nature a le dernier mot en termes de violence ? Non, puisque cette violence est criminelle. Non, puisque l'éclair ne fait là que ce que les libertins ont fait, et que ceux-là d'ailleurs surenchérissent : ils ironisent sur le respect de la nature pour les fesses et, scène insupportable, violent à nouveau le cadavre de Justine qu'ils abandonnent ensuite sans sépulture, reprenant une discussion sur leurs occupations quotidiennes. Non, enfin, puisque dans ce déferlement d'énergie, « il n'y a pas à faire de différence entre l'énergie de la nature et celle de l'homme : la luxure est une sorte de foudre, comme la foudre est la lubricité de la nature »[195]. Analyse de Blanchot à laquelle Foucault se référera explicitement dans son *Histoire de la folie*, concluant à son tour :

> Le néant de la déraison où s'était tu, pour toujours, le langage de la nature, est devenu violence de la nature et contre la nature, et ceci jusqu'à l'abolition souveraine de soi-même[196].

L'écriture sadienne emporte ainsi vers un point où la question de savoir qui est le porteur de la violence criminelle n'a plus lieu de se poser. Bien sûr, on pourra toujours arrêter sa lecture, reprendre ses esprits et une distance d'avec le texte, pour distinguer à nouveau les subjectivités humaines et les forces naturelles. Mais à quoi bon ? puisque l'écriture même est portée par une exigence démesurée de dépassement de ces repères commodes, vers l'affirmation d'une obscure tendance criminelle, dont la puissance de dévastation n'empêche cependant pas la précarité de la manifestation : l'abandon de la référence à la subjectivité est suggérée par le mouvement de la force criminelle qui circule entre les différents êtres (libertins, orage), en même temps qu'elle est figurée dans la destruction de Justine (qui est aussi celle de Juliette, son double, et aussi la nôtre), mais elle ne dure que le temps de l'éclair puisqu'ensuite tout semble reprendre son cours normal (où il y a des criminels et des victimes). Œuvre magistrale par sa longueur et dont toute la force est de ne pouvoir culminer que le temps d'un éclair. Tel est le paradoxe : la puissance dévastatrice n'a qu'une manifestation évanescente. À celui qui ferme les yeux le temps de l'éclair, elle reste dissimulée.

195 *Ibid.*, p. 43.
196 Foucault, *HF*, p. 554.

La lecture de Sade au moyen de la structure de l'ambiguïté a ainsi pour intérêt de préciser ce en quoi peut consister la manifestation du versant poétique. Car le terme d'oscillation, repris de la formulation de la structure dans « De l'angoisse au langage », pour nommer ici le renversement toujours possible d'un versant dans l'autre – cette idée de Blanchot selon laquelle « la littérature ne se partage pas »[197] – pourrait conduire à se faire l'image d'une alternance régulière, voire d'une belle sinusoïde. Or il n'en est rien. Le versant de la résurrection – étant davantage celui de la hantise du cadavre que celui de son spectacle – se laisse toujours recouvrir par le versant du meurtre. Ses modalités de manifestation sont davantage l'insistance cachée, la furtivité angoissante, l'irruption évanescente. Pour autant, cela ne l'empêche pas de constituer la direction du dépassement, de la subversion, de la destruction du sujet du langage. Car, de la même façon que le frémissement d'horreur à l'idée du face à face avec le cadavre en putréfaction est comme un évanouissement du sujet, le foudroiement de Justine échappe à toute maîtrise par un agent : il n'a pas été programmé même s'il vient comme une conclusion, il est hors de tout récit de supplices même s'il vient comme celui qui organisait tous les autres. Bref, la violence du récit qui n'est plus celle d'un personnage n'est pas non plus celle d'un narrateur : l'éclair manifeste un instant que la puissance du crime est par-delà toute subjectivité circonscrite. Il nous faudra donc maintenir ce paradoxe : la puissance la plus subversive du langage – celle qui fait s'évanouir le sujet du langage – est aussi celle qui – par structure davantage que par résistance des sujets – se dissimule le mieux.

On voit alors l'intérêt de ce deuxième parcours de mise au jour de la structure de l'ambiguïté du langage : rendre manifeste que sa violence elle-même est ambiguë. L'ambiguïté de cette violence réside dans le fait paradoxal que la violence la plus subversive, celle qui renverse les valeurs de rationalité et la subjectivité elle-même, cette violence qu'on attendrait fracassante, puisse être dissimulée par des forces pourtant moindres. Mais ce sont alors ces forces qui paraissent avoir le monopole de la violence. Et pourtant... etc. Si Blanchot semble ainsi retrouver ou répéter une même structure de l'ambiguïté, il demeure que entre, d'une part, l'expérience de l'angoisse de l'écriture où il était question de l'oscillation entre le sens et le non-sens et, d'autre part, l'expérience de la violence du langage, les manifestations de cette ambiguïté n'ont rien de substituables l'une à l'autre. D'où la nécessaire répétition des parcours restaurant l'ambiguïté. C'est d'ailleurs une autre manifestation essentielle qui se joue avec l'image.

197 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 321.

1.3. Image et structure de l'ambiguïté

Si l'approche de l'ambiguïté du langage par l'angoisse de l'écrivain offrait un étrange jeu logique entre le sens et le non-sens, son approche par la violence de la négativité était l'occasion de prendre en compte l'intensité des forces de négation, mais aussi de dispersion. Il est encore une voie qui ouvre l'ambiguïté du langage, non plus au seul niveau du sens et du non-sens – même si elle s'y joue aussi – ni en soulignant les violences en jeu – même si elle ne récuse pas le versant de la négativité dialectique. C'est une voie qui questionne le langage depuis un genre d'être qui lui semble d'abord étranger : l'image. Et, pour mesurer la pertinence de cette voie de questionnement, il faut sans doute accepter le cheminement que propose Blanchot : d'abord s'interroger sur l'être même de l'image, afin d'en ouvrir l'ambiguïté, et seulement ensuite s'interroger sur la rencontre de l'image ainsi considérée avec le langage tel qu'examiné précédemment[198].

Des types d'image au mouvement de l'image

On peut commencer ce parcours par le constat de la polysémie du terme d'image. L'image peut être un objet physique, souvent plan, qui représente une chose, un événement ou une idée. L'image, dans une acception psychologique, peut être ce par quoi, par l'imagination, on se donne un objet. On parle alors d'image mentale. L'image peut enfin désigner, en rhétorique, une figure d'écriture : la comparaison et la métaphore sont des images. Mais distinguer les domaines des choses physiques, des facultés psychologiques et des figures rhétoriques est-il si pertinent ? Peut-être pas. Toutefois, si *de fait* nous sommes enclins à poser ces distinctions – que ce soit spontanément ou, plus probablement, par héritage –, alors le mieux est-il sans doute de partir de ces distinctions pour les mettre en mouvement – faire que distinguer ne soit qu'un mouvement, et soit ainsi susceptible du mouvement inverse : manifester le mouvement qui justifie qu'on parle également d'images dans ces trois cas alors qu'on prétend qu'il s'agit de choses différentes.

Il me semble préférable de présenter l'approche blanchotienne de l'image à partir des distinctions courantes et comme cherchant à les déplacer. Je ne veux pas nier par là que les textes de Blanchot relatifs à l'image soient *aussi* des discussions avec des interlocuteurs précis[199]. Il est évident que nombre de ses développements sur l'image discutent les positions

198 En partant d'un autre texte de Blanchot que celui dont part J. Majorel pour déterminer le statut de l'image chez Blanchot, je retrouve le même mouvement, selon la même structure que lui : celle qu'il nomme le chiasme, et que je nomme la structure de l'ambiguïté. J. Majorel utilise l'article « Vaste comme la nuit », d'avril 1959, repris en 1969 dans *L'Entretien infini*. Cf MAJOREL Jérémie, *Maurice Blanchot: herméneutique et déconstruction*, *op. cit.*, p. 213-216.

199 J. Majorel fait de l'article « Vaste comme la nuit » une discussion de la conception bachelardienne de l'image. Cf note précédente.

de Sartre, telles qu'on les trouve notamment dans ses écrits sur la littérature et dans *L'imaginaire*[200] (de 1940). Remarquons d'ailleurs que, dans *L'imaginaire*, Sartre reprend à son compte la distinction de l'image matérielle et de l'image mentale – cette distinction organise le développement de sa recherche en lui donnant son plan (distinction de la partie 1 et de la partie 2). Quant à ce qui, dans un mot, a une force d'évocation – même s'il ne s'agit pas techniquement d'une image au sens de la rhétorique – on se rappelle l'analyse du nom « Florence » dans *Qu'est-ce que la littérature ?*[201]. Mais plutôt que d'insister sur cette dimension de discussion – que je ne nie pas – revenons aux catégories courantes d'image.

Partons de l'appréhension critique de l'écriture. On dit couramment que poèmes et récits comportent des images, au sens des figures rhétoriques que sont la comparaison ou la métaphore. Comment Blanchot appréhende-t-il cette dimension d'image ? À propos de la poésie de René Char, il dit :

> L'image n'est ni un ornement ni un détail du poème ni un produit quelconque de la sensibilité d'un homme : elle est le poème manifesté à partir des choses, le mouvement des choses et des êtres cherchant à unir la lourdeur du fond de la terre et la transparence fulgurante, la ligne de vol et la stabilité d'une stature immuablement dressée. Elle est le tout du poème, de même que le poème est le tout des choses, un élan vers ce tout […][202].

Quand Blanchot refuse de faire de l'image un ornement, un détail, ou même l'invention ponctuelle particulièrement bien trouvée par un auteur d'une grande sensibilité, il ne cherche pas à rejeter une définition de l'image pour lui en substituer une autre. Bien plutôt, il s'efforce de modifier notre modalité d'approche du poème : c'est moins un rejet de la définition technique de la métaphore qu'un désir de remettre en mouvement un geste de lecture que la fixité de la définition technique risque de borner voire de figer. Son intention est alors de permettre à notre mouvement de lecture d'être en résonance avec le mouvement même du poème. Car parler d'image à propos du poème doit être un moyen de s'ouvrir à son mouvement : indiquer une image c'est s'efforcer de rendre davantage sensible ou manifeste le mouvement du poème « à partir des choses » vers « le tout des choses ». Si *l'idée* manifeste la chose niée, dépassée vers son sens, déjà articulée à une signification globale qu'on peut mettre sous forme discursive, *l'image* est le langage naissant au contact de la chose et s'efforçant de conserver ce contact. Ce qui ne veut pas dire que l'image s'attache à la chose comme à son origine. Car le schéma selon lequel l'existence des choses précéderait celle de leurs images n'est qu'un schéma psychologique commode et sans doute bien naïf : non pas

200 Sartre J.-P., *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 ; rééd. Gallimard, Folio Essais, 1986.

201 Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 58, 1964 ; rééd. Gallimard, Folio Essais, 1991.

202 Blanchot M., « René Char », *Critique*, n°5, octobre 1946, repris dans *La part du feu*, pp. 103-114. Je cite la version de *La part du feu*, p. 114.

qu'il soit faux, mais il ne dit sans doute rien de notre expérience du langage, notamment de notre expérience des œuvres poétiques. Ainsi, quand Blanchot précise le mouvement qu'est l'image, en disant qu'il est celui d'« unir la lourdeur du fond de la terre et la transparence fulgurante, la ligne de vol et la stabilité d'une stature immuablement dressée », il ne faut pas penser qu'il oppose là la chose à l'idée, et que l'image serait comme l'idée à sa naissance, au plus près de la chose. Le schéma selon lequel la chose précède l'image n'a pas d'intérêt ici. L'image est le mouvement même des choses : mouvement ambigu en ce qu'il est à la fois attachement à leur matérialité qui les tire vers l'informe matière (« lourdeur du fond de la terre »), et arrachement vers un être formel qui ouvre leur communicabilité (« transparence fulgurante »). Mouvement qui redouble d'ailleurs son ambiguïté en ce que chacun de ses versants semble se contredire lui-même : la transparence qui ouvre la communicabilité est aussi une « ligne de vol » qui n'a pas de raison de s'arrêter (comme le meurtre de la chose finissait par être un meurtre *continué*), l'attraction vers l'informe matière est aussi ce qui conduit à se heurter à une choséité ultimement donnée comme obstacle irréductible (cette « stabilité d'une stature immuablement dressée » rappelle Lazare irrémédiablement ressuscité). On voit par là que l'image dans le poème, si elle est un mouvement ambigu particulier à chaque chose (tirée par *sa* lourdeur matérielle vers l'informe matérialité ; arrachée vers la transparence de *son* sens) est pourtant un mouvement commun à toutes les choses (chacune répète ce même mouvement). D'ailleurs si *toutes* les choses sont à considérer depuis le mouvement de l'image, c'est que le poème les considère *comme un tout*, ou, si l'on veut être plus exact, les met chacune en mouvement *vers un même tout* : ce tout qui est justement l'espace imaginaire. Comme le dit ailleurs Blanchot : « L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout »[203]. Bien évidemment, mettre les choses en mouvement vers l'espace imaginaire n'est rien d'autre que faire ressortir l'espace qui est déjà le leur mais auquel on est aveugle à cause de notre distinction naïve de la fiction et de la réalité (et de notre crispation sur cette distinction). Pour bien saisir en quoi l'image est un mouvement du langage et des choses, il faut alors interroger l'essence de la fiction.

Dans l'article « Le langage de la fiction »[204], Blanchot examine le mouvement qu'est l'image dans le récit. Il distingue alors l'allégorie, le mythe et le symbole. Il oppose l'allégorie au mythe. L'allégorie est la reprise, au sein du récit, de l'idéal de la prose quotidienne : ce qui est dit doit se réduire à n'être que le signe de ce qu'on veut dire, l'image

203 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 307.
204 Blanchot M., « Le langage de la fiction », *La part du feu*, pp. 79-89.

s'effaçant finalement dans l'idée. Le mythe est le mouvement inverse : dans l'expérience du mythe, « nous nous mettons à vivre son sens »[205] sans chercher à l'extraire du récit mythique. C'est en suivant le mouvement même des choses que nous pensons : le mythe « est comme la manifestation d'un état primitif où l'homme ignorerait le pouvoir de penser à part des choses, ne réfléchirait qu'en incarnant dans des objets le mouvement même de ses réflexions »[206]. Blanchot nomme alors « symbole » ou « sens symbolique » un statut de l'image qui n'a pas le caractère de fusion avec le récit mythique, où donc l'image est éloignement quant aux choses dites, sans pour autant que cet éloignement prenne le sens d'une idéalisation, comme c'est le cas dans l'allégorie : il s'agit avec le sens symbolique d'un éloignement global, vers l'indétermination, et non d'une idéalisation particulière, vers l'espace des significations articulées. L'imagination qui « devient symbolique »[207] est ainsi un mouvement vers le monde de l'imaginaire en tant qu'éloignement du monde réel dans son ensemble.

> L'image qu'elle [l'imagination] cherche, figure non pas de telle ou telle pensée, mais de la tension de tout l'être auquel nous reporte chaque pensée, est comme immergée dans la totalité du monde imaginaire : elle implique une absence absolue, un contre-monde qui serait comme la réalisation, dans son ensemble, du fait d'être hors du réel. Il n'y a pas de symbole sans une telle exigence et cette exigence, en action derrière tous les mouvements du récit, l'empêche, par sa négation perpétuellement active, de recevoir un sens déterminé, de devenir seulement significatif. Le symbole ne signifie rien, il n'est pas même le sens en image d'une vérité qui autrement serait inaccessible, il dépasse toujours toute vérité et tout sens, et ce qu'il nous présente, c'est ce dépassement même qu'il saisit et rend sensible dans une fiction dont le thème est l'effort impossible de la fiction pour se réaliser en tant que fictive[208].

L'image comme symbole est la figure d'une « tension » à la fois vers et dans un espace imaginaire. Elle est une « exigence » d'éloignement par rapport à un prétendu réel. Elle est un « effort » de dépassement, moins d'une vérité ou d'un sens posés, que de l'inertie ou de l'habitude de l'appréhension du vrai et du signifié. Être le dépassement même de toute vérité et de tout sens, c'est être le mouvement de déprise quant à la position d'un univers d'essences et de significations. C'est assez dire que désormais, pour nous qui voulons suivre Blanchot et l'écho de ses textes, le terme d'image doit désigner ce mouvement ou cette exigence. On comprend alors que la distinction entre l'image comme figure de rhétorique et l'image comprise depuis une supposée faculté de l'esprit qui donnerait les objets en image – cette distinction n'a plus ici de raison d'être. L'exigence ou le mouvement qu'est l'image n'est pas linguistique ou mental. L'image est une tendance du langage qu'on doit appréhender par rapport au lieu où elle tend, et non en présupposant acquise une distinction entre le lieu du texte littéraire et le lieu que serait l'esprit.

205 *Ibid.*, p. 83.
206 *Ibid.*
207 *Ibid.*, p. 84.
208 *Ibid.*, pp. 84-85.

Reste à interroger la troisième catégorie courante, qui semblait pouvoir se traiter à part des deux autres : celle d'une image matérielle, physique, plastique. Elle semble n'être pas entamée par le mouvement qui nous a conduits à nous déplacer par rapport à l'opposition du rhétorique et du mental. Elle semble en fait n'être pas directement touchée par les questions concernant l'être du langage (et ses exigences, tendances et mouvements). Elle reposerait uniquement sur la relation de ressemblance, une relation qu'on pourrait définir de façon quasiment objective – par une mise en évidence presque mathématique des correspondances entre l'image et son modèle –, sans passer par un langage aux mouvements complexes. Le texte de Blanchot « Les deux versions de l'imaginaire »[209] offre l'occasion de prolonger ce questionnement sur l'image à partir justement du thème de la ressemblance.

C'est ici peut-être que la discussion avec Sartre, spécialement avec *L'imaginaire*, est la plus directe – et se manifeste par une circulation d'énoncés qu'on peut globalement indiquer. Ces énoncés sartriens concernent d'abord les qualifications de l'image en termes de pauvreté et de richesse par rapport à une autre modalité de donation de l'objet qu'est la perception. Ils concernent ensuite la relation de ressemblance entre l'image et la chose – c'est-à-dire de la ressemblance entre l'analogon (par quoi dans l'image on vise l'objet) et l'objet qu'on vise (qui est donc transcendant par rapport à l'image). Explicitons ces analyses sartriennes.

D'abord, quand un objet m'apparaît en image – qu'il s'agisse d'une image physique ou d'une image mentale –, il m'apparaît plus pauvre que celui qui m'apparaît dans la perception : là où l'objet de la perception « déborde constamment la conscience » et requerrait un temps infini pour en « épuiser les richesses », l'objet de l'image « se définit par cette conscience : on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà », d'où sa « pauvreté essentielle »[210]. Mais, si on ne peut rien apprendre de l'objet de l'image qui ne soit déjà dans notre visée en image de cet objet, il faut tout de même souligner que ce savoir quant à l'objet n'est pas extérieur à cet objet de l'image, il est dans chaque trait de cet image – car chaque élément de l'image est su. Là où dans la perception on pressent une richesse qu'on n'épuise jamais et face à laquelle on reste finalement toujours pauvre, dans l'imagination, au contraire, une image pauvre est composée de touches de savoir, aucune des touches de l'image n'étant ignorée : « Voilà pourquoi des images extrêmement pauvres et tronquées, réduites à quelques déterminations de l'espace, peuvent avoir pour moi un sens riche et profond »[211]. Sartre exprime cela en disant qu'il y a vis-à-vis de l'objet de l'image un rapport qui semble être celui de l'observation, puisque notre savoir semble venir de l'appréhension de « son contenu [qui]

209 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, pp. 341-355.
210 Sartre J.-P., *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 ; rééd. Gallimard, Folio Essais, 1986, pp. 26-27.
211 *Ibid.*, p. 29.

garde comme un fantôme de l'opacité sensible », mais qui n'est en vérité qu'une « *quasi-observation* »[212] puisque tout est déjà su. Bref, nous recevons une image en lui prêtant pauvreté *et* richesse : elle est pauvre de n'avoir pas l'opacité sensible qui promet la découverte de richesses ; elle est riche d'une quasi-opacité sensible déjà intégralement donnée en savoir.

Notons que l'idée sartrienne de la présence de ce savoir n'est pas sans annoncer un lien avec le langage. Certes, le chapitre où il traite du rôle du mot dans l'image mentale se contente d'affirmer que les mots constituent les « articulations » du savoir imageant – ce savoir constitutif du phénomène de quasi-observation serait sans cela un savoir indistinct[213]. Mais Sartre y fait la remarque que « comme tout savoir tend à s'exprimer par des mots, il y a dans toute image une espèce de tendance verbale »[214]. Cette tendance de l'image à devenir mots est essentielle, même si cela demande sans doute à être contrebalancé – ainsi qu'on le verra – par une tendance de l'image à être l'obstacle, l'arrêt, ou encore la fixation du langage.

Un deuxième ensemble d'énoncés concerne le rapport de l'analogon (qu'est la matière de l'image) à l'objet (visé en imagination), et la qualification de ce rapport en termes de ressemblance. *L'imaginaire* estime mettre au jour, à ce sujet, une loi importante. Pour la comprendre, il faut se représenter un gradient qui irait de l'image la plus matérielle (Sartre prend l'exemple du portrait fait par le peintre) à l'image mentale (dont l'analogon n'est pas constitué d'une matière transcendante). La loi s'énonce alors ainsi :

> A mesure que la matière de la conscience imageante s'éloigne davantage de la matière de la perception, à mesure qu'elle se pénètre davantage de savoir, sa ressemblance avec l'objet de l'image s'atténue. Un phénomène nouveau apparaît : le phénomène d'*équivalence*[215].

Ce que Sartre indique dans cette loi, c'est moins l'immixtion d'une dissemblance entre l'analogon et l'objet, que le remplacement de la relation de ressemblance par la relation d'équivalence, parce que la relation de ressemblance n'a plus lieu d'être. Cette loi révèle ainsi que la relation de ressemblance entre l'image et l'objet n'est pertinente que lorsque l'analogon a pour matière une matière susceptible de perception, qui le rend homogène à l'objet perceptible dont il est l'image. C'est l'homogénéité entre la matière de l'analogon et celle de l'objet visé par l'image qui rend pertinent l'usage de la relation de ressemblance. Le défaut de cette homogénéité oblige à considérer des rapports d'équivalence entre les traits de l'analogon et ceux de l'objet visé par l'image. Mais, avec des relations d'équivalence, le rapport entre l'analogon et l'objet semble n'être plus qu'un jeu de signes et de savoir : n'a-t-on pas alors

212 *Ibid.*, p. 28.
213 *Ibid.*, p. 168.
214 *Ibid.*
215 *Ibid.*, p. 107. Sartre souligne.

perdu ce qui faisait l'essence de l'image ? Ne faut-il pas maintenir la relation de ressemblance – quitte à en accepter une manifestation inhabituelle – pour avoir affaire à une image ?

C'est à partir de ce que les énoncés sartriens mettent en circulation – question de la pauvreté et de la richesse de l'image ; question de la relation de ressemblance entre l'analogon et l'objet visé – qu'on peut en venir au texte de Blanchot « Les deux versions de l'imaginaire ». Ainsi, décrivant sur un ton dramatique le mouvement qui part de la chose et fait advenir l'image – celui de la chose qui « s'est effondrée dans son image »[216] – Blanchot propose une analyse des tendances du monde de l'image :

> Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à présent que sa valeur, sa signification est suspendue, maintenant que le monde l'abandonne au désœuvrement et le met à part, la vérité en lui recule, l'élémentaire le revendique, appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image[217].

Blanchot ne reprend pas à son compte le schéma courant selon lequel « après l'objet viendrait l'image »[218]. Mais il ne souhaite pas affirmer de façon péremptoire l'hypothèse inverse : ce serait une façon de parler tellement proche de la première que, tout en affirmant le contraire de la thèse courante, elle lui serait équivalente. Il propose alors une description de l'avènement de l'image selon le schéma courant. Mais la description de cet avènement de l'image bouleverse la temporalité de ce schéma. Ainsi, l'image n'est pas qu'un produit nouveau issu d'une opération de l'objet ou sur l'objet. Il y a moins nouveauté de l'avènement que répétition inversée d'un effort de dégagement : dans l'image, l'objet retrouve ce qu'il avait voulu perdre. Il s'était constitué en prenant de la subsistance, en acquérant des déterminations, en s'inscrivant dans des relations définies. Cet effort était comme un dégagement depuis une région sans maintien, sans certitude, sans vérité. Effort de dégagement qu'on peut voir comme une lutte contre les exigences ambiguës de cette région d'incertitude. Il a fallu à l'objet, pour acquérir la valeur d'objet, un retournement « contre » la région de l'incertitude, un mouvement d'arrachement qui prenait appui sur cette région pour la quitter, l'effort d'une opposition à construire. Quand l'objet s'effondre en son image, il « effleure » à nouveau cet espace aux exigences ambiguës dont il s'était dégagé. Il y a donc comme une répétition. Répétition toutefois inversée, puisqu'il ne s'agit plus d'effort de dégagement mais de mouvement d'engloutissement. Mais il est tout de même pertinent d'en parler comme d'une répétition : il n'y a pas d'épopée de l'objet, pour lequel le retour à l'image serait un chemin vers son lieu initial ; il y a d'incessantes répétitions du dégagement et de l'engloutissement de l'objet par rapport à son image.

216 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, p. 343.
217 *Ibid.*, pp. 343-344.
218 *Ibid.*, p. 343.

La dynamique des mouvements n'est pas seulement rendue par l'idée de la maîtrise du dégagement : Blanchot ajoute un versant de passivité du côté de l'objet, passivité qui se dédouble d'ailleurs. D'une part, l'objet qui s'effondre en son image est abandonné par le monde au désœuvrement. Avant cet effondrement, l'objet était défini par des relations avec d'autres objets, ce qui constituait un monde d'œuvres. Qu'elles soient naturelles ou artificielles, les œuvres sont en effet ce qui se juxtaposent et s'articulent, se mettent en relation et se définissent mutuellement, se distinguent et s'agencent. Cette tension entre l'individualité de l'œuvre et sa coexistence essentielle définit le monde des œuvres – tout entier pensé dans sa seule positivité. Dans ce monde, l'objet a cessé de se souvenir de son dégagement pour n'être plus qu'individu et relation.

On ne peut manquer ici de rappeler le §16 de *Être et temps*, où Heidegger montre que les problèmes dans l'usage de l'outil (« le marteau mal emmanché, le marteau sans clous, le marteau et les clous rencontrant l'obstacle d'un nœud dans le bois »[219] – comme en donne l'image le traducteur E. Martineau) font apparaître ce que Heidegger nomme la totalité de tournure où l'outil a son être (le marteau n'est marteau qu'en tant qu'avec lui il retourne de l'enclume ; l'enclume n'est enclume qu'en tant qu'avec elle il retourne de l'atelier du forgeron, etc.) : c'est l'apparaître de la mondialité du monde ambiant. Bref, quand l'outil n'est plus inséré dans le monde que problématiquement, c'est *encore* le monde qu'il manifeste, et peut-être même *enfin* : c'est justement par les problèmes d'usage que le monde des œuvres se montre en cessant d'être oublié dans l'usage des œuvres.

Par rapport à Heidegger, Blanchot ouvre l'ustensile endommagé à un tout autre destin : celui de devenir sa propre image, éventuellement comme objet d'art[220]. Et son propos se veut d'ailleurs plus général, non limité aux ustensiles, mais à tout ce qui se manifeste comme objet. D'un objet, Blanchot dit que le monde peut « le mettre à part », ce qui revient à « l'abandonn[er] au désœuvrement ». En effet, être mis à part du monde des œuvres, c'est cesser d'être un objet, c'est répéter en l'inversant son procès de dégagement, c'est être forcé au souvenir du désœuvrement. Le désœuvrement est ainsi la tendance de la chose quand elle n'est plus insérée dans le monde des œuvres et dans ses relations définies. Le désœuvrement est l'état de l'énergie de la chose quand cette énergie n'est plus ni de séparation pour s'individuer ni de liaison pour s'articuler. Le désœuvrement est l'état des tendances dans le monde de l'image.

219 Heidegger M., *Être et temps* [1927], trad. E. Martineau, Authentica, 1985, note du traducteur à la page [73].
220 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, p. 347.

Le versant de la passivité de l'objet se dédouble, ai-je dit. Si l'objet est abandonné par le monde, il est en revanche « revendiqué » par « l'élémentaire ». L'élémentaire ne constitue pas un domaine qu'on pourrait circonscrire et opposer au domaine des objets formés. L'élémentaire est un milieu d'exigences qui se manifestent à même les choses quand celles-ci s'effondrent en leurs images. Ces exigences d'élémentarité sont des revendications en provenance de ce monde imaginaire, adressées au monde des œuvres, et concernant chaque chose. Elles sont comme des revendications de propriété ou de filiation : ces œuvres ne sont pas du monde puisqu'en redevenant images elles manifestent que leur matérialité n'avait rien du monde. Ces revendications se manifestent comme des mouvements d'attraction à soi, d'arrachement à l'autre, d'absorption ou d'engloutissement de la chose : l'effondrement en son image est un mouvement qui compose tous ces mouvements.

Blanchot formule alors le double versant de la passivité de l'objet en reprenant les termes de Sartre : « appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image ». L'appauvrissement n'est plus – comme chez Sartre – l'absence de la richesse promise par la perception, mais désigne l'absence de la richesse promise par l'inscription dans le monde : l'objet s'appauvrit de tout ce qui fait l'essence d'un objet dans le monde (son individualité et sa coexistence dans des systèmes d'objets). Appauvrissement qui est immédiatement enrichissement. Si l'enrichissement correspondait chez Sartre au fait que l'image était riche d'un sens entièrement donné, là où la perception pouvait s'avérer *in fine* avare, l'enrichissement est désormais lié à tout ce qui scintille de l'élémentarité oubliée. Il ne s'agit pas d'une richesse de sens, ni non plus d'une richesse du sensible si par là on entend la richesse des esquisses encore à venir, mais d'une richesse ambiguë qui, s'il fallait la comparer à l'ouverture d'une mine d'or, serait davantage de l'ordre de la profondeur de la mine que de la brillance de l'or. « Appauvrissement, enrichissement » est une formule qui laisse ainsi supposer que l'état de désœuvrement où l'on a perdu le moyen de valoriser son énergie est aussi celui où cette énergie manifeste le mieux sa richesse, celle-ci n'étant pas accaparée par un système du monde qui la médiatise unilatéralement.

La description de ce mouvement d'effondrement de la chose en son image, qui serait d'un même mouvement appauvrissement et enrichissement, n'est spécifique ni aux images physiques ni aux images mentales. Centrer le propos relatif à l'image sur ce mouvement conduit donc à pressentir que la distinction des images physiques et des images mentales n'est pas essentielle. Mais le geste de Sartre, tout en établissant un gradient allant de l'image physique à l'image mentale, finissait par mettre au jour une loi qui soutenait la pertinence de leur distinction. Il fallait maintenir cette distinction car elle permettait de parler avec précision

de la relation de ressemblance – et de voir quand il n'était plus question de ressemblance mais d'équivalence. En discussion avec Sartre, Blanchot interroge alors justement l'idée de la ressemblance de l'image. Mais pour cela, il fait résonner toute l'étymologie du terme d'image, et se souvient de l'*imago* latine, qui était notamment le masque mortuaire en cire. Blanchot s'interroge alors sur l'image et sur l'idée de la ressemblance à partir de la dépouille mortelle.

On ne peut manquer de rappeler que Heidegger, alors en train d'expliciter le schématisme kantien au §20 de *Kant et le problème de la métaphysique*[221], pose de la même façon la question générale de savoir ce qu'est une image, et – sans le dire explicitement – laisse jouer le souvenir de l'étymologie latine, puisque le masque mortuaire est mentionné. La série que Heidegger suit, pour illustrer le cas de l'image au sens du décalque de l'apparence, est d'ailleurs significative. Heidegger mentionne d'abord la photographie. Puis, pour illustrer la possibilité de redoubler une représentation (en faisant une image d'une image), il mentionne la photographie d'un masque mortuaire – sans dire qu'il retrouve là l'*imago* des Romains[222]. S'y ajoute la transitivité : si le masque mortuaire représente l'« image » du mort – « image » au sens de la vue qu'on manifeste – alors la photographie du masque mortuaire, non seulement représente ce masque, mais donne aussi l'« image » du mort. À suivre la série des manifestations que Heidegger propose – la photographie, le masque mortuaire, l'« image du mort » –, on serait tenté de demander si cette série doit s'arrêter à l'« image » du mort, où si ce n'est encore qu'une représentation d'autre chose (le vivant qu'il était, par exemple). Comme s'il discutait ce texte de Heidegger, que pourtant il ne mentionne nullement, Blanchot traite exactement cette question[223].

Blanchot présente d'abord son questionnement sur la manifestation de la dépouille mortelle comme une comparaison : « L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre, mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image »[224]. L'image et le cadavre – l'image en quoi la chose s'effondre et le cadavre en quoi le vivant s'est effondré – seraient comparables à cause de l'étrangeté qu'ils manifestent. Blanchot s'efforce alors de rendre compte de l'expérience que nous pouvons avoir de la présence d'un cadavre dans une chambre mortuaire. Celui qui vient de mourir « est d'abord au plus près de la condition de

221 Heidegger M., *Kant et le problème de la métaphysique* [1929], trad. fr. A. de Waelhens et W. Biemel, Paris Gallimard, 1953, pp. 150-152.

222 Mais peut-être pense-t-il aussi au masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine – dont l'histoire, vers la fin du XIXe siècle, est sans doute non dénuée de légende – ?

223 Et dans le cas de Blanchot, on sait que le masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine était important. *Cf* sur ce point la biographie par Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Paris, Champ Vallon, 1998.

224 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, p. 344.

chose »[225]. Par là, Blanchot indique que l'étrangeté n'est peut-être pas première : ce corps qui ne vit plus, qui vient de cesser de vivre après l'agonie pénible que lui infligeait la maladie – ce corps est un corps familier qu'on allonge, auquel on ferme les yeux, maniable comme une chose, même si c'est une chose précieuse et traitée avec le plus grand respect. Mais peu à peu la gêne dans la proximité du cadavre s'installe : il y a « non plus une chose inanimée, mais Quelqu'un, image insoutenable et figure de l'unique devenant n'importe quoi »[226]. Blanchot décrit ici l'expérience de la dépouille mortelle de la même façon qu'il décrivait l'effondrement de la chose en son image. Il ne s'agit pas de penser le passage de la vie à la mort : l'effondrement en question concerne le déjà mort. Mais il y a un mouvement au sein même de la mort. Celui qui aurait dû être absolument mort – et à ce titre rester la chose inanimée à laquelle rien n'arrive – ne demeure pas dans ce prétendu absolu. Il se passe encore quelque chose pour lui : de telle personne unique (et identifiée par cette unicité) qu'il était, il devient « Quelqu'un » – ce qui correspond moins à la forme de la personne, la personnalité prise abstraitement, qu'à la matière indistincte qui permet de dire, dans la pénombre : « Il y a quelqu'un ». Dans le mouvement vers cette indistinction concrète, il ne s'agit pas d'un engloutissement dans un néant absolu, dans un gouffre noir sans la moindre lumière, dans un chaos d'indistinction. Il s'agit d'un effondrement en une image de la personne – ou plutôt en une image de personne. Le mouvement va de l'unicité à une sorte de présence concrète indistincte. Celle-ci n'est même pas la présence de « n'importe qui », car sinon l'image de personne serait encore celle d'un individu, une singularité sans contenu mais tout de même circonscrite dans sa singularité. Ici, l'unique devient « n'importe quoi » : pas une personne ne peut être comme cela ; la personne s'effondre en ce que personne ne peut être ; on croyait trouver quelqu'un mais c'est n'importe quoi.

Pour décrire ce mouvement, les expressions de Blanchot sont précieuses. Elles mobilisent l'idée de ressemblance, jusqu'à en faire la raison de l'image, mais dans une définition poussée à l'absolu où la ressemblance n'est plus une question de relatif.

> [À] ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est alors aussi que le défunt regretté commence à *ressembler à lui-même*. […] Oui, c'est bien lui, le cher vivant, mais c'est tout de même plus que lui, il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme *doublé* par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image[227].

Sur un versant, le cadavre est la figure de l'unique qui laisse la place au n'importe quoi de l'inconnu : rien de ce qu'on sait d'une personne ne rend raison de ce qui affleure sur cette

225 *Ibid.*, p. 345.
226 *Ibid.*, pp. 345-346.
227 *Ibid.*, p. 346. Blanchot souligne.

face. Mais Blanchot souligne aussi un autre versant de la même expérience : la manifestation d'une sorte de relation de ressemblance, qui tendrait alors à instaurer une part de connaissance dans l'expérience. Si l'on perçoit quelque chose de l'ordre de la ressemblance, c'est bien que l'expérience de l'affleurement de l'inconnu n'est qu'un versant de l'expérience. Pourtant, cette ressemblance, à peine annoncée, prend un tour ambigu. En effet, il s'agit d'une ressemblance à soi-même. Blanchot lui-même s'interroge sur la justesse de cette expression. Quel est ce « lui-même » à qui il serait question de ressembler ? Ce « lui-même » n'est pas celui qui était en vie : on ne voit pas trop ce que lui ressembler pourrait signifier pour un cadavre. Ce « lui-même » serait une version de soi d'une solennelle impersonnalité. On pourrait penser que Blanchot ne fait que répéter ce qu'il vient de dire du mouvement du cadavre qui s'abîme dans la figure de « Quelqu'un », avant d'être n'importe quoi. Mais justement pas : s'il s'agit de deux versants simultanés de la même expérience, ce sont aussi deux versants opposés. Le mouvement vers le n'importe quoi, *via* le « Quelqu'un », correspond à l'appauvrissement dans le désœuvrement : ce qui fait la multitude de facettes d'un individu se défait, sans recours. Le mouvement qui induit l'affleurement de la solennelle impersonnalité est au contraire l'enrichissement dans le désœuvrement : les traits de la face prennent chacun davantage de valeur (« il est plus beau, plus imposant, déjà monumental »), même si – et, sans doute, parce que – il n'y a plus de facettes en réserve. On l'aura compris : Blanchot suggère ici que *le cadavre tend à incarner son propre masque mortuaire*. Ce qu'il affirme d'ailleurs : « Le cadavre est sa propre image »[228]. Phrase qui donne tout son statut à l'image : l'image n'est pas seulement ce en quoi la chose s'effondre comme dans un trou sans fond, elle est *aussi* la manifestation solennelle de l'effondrement qui s'incarne avec beauté. La beauté du masque mortuaire affleure à la (sur)face du cadavre.

> [Si] le cadavre est si ressemblant, c'est qu'il est, à un certain moment, la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n'est aussi rien de plus. Il est le semblable, semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à quoi ressemble-t-il ? A rien[229].

Non seulement l'image a absorbé le modèle – le vivant comme référence possible s'est fait absorber –, puisque le cadavre comme image ne se réfère à rien d'autre que lui-même, mais cette ressemblance à soi du cadavre est finalement ressemblance à rien. Telle serait *in fine* la ressemblance « par excellence » : celle qui n'est pas relativisée par ce qu'elle mettrait en relation. Évidemment, parler d'une relation comme d'un absolu pourrait sembler absurde. Mais Blanchot cherche moins l'absurdité que la limite du sens : si le cadavre a des allures d'image, et même d'image prégnante, imposante, intimidante, alors qu'il ne renvoie à rien qui

228 *Ibid.*, p. 347.
229 *Ibid.*

pourrait s'imposer ou intimider, c'est qu'il est le beau visage de ce rien qui effraie. Être à la ressemblance du rien, c'est être le dernier maillon d'une chaîne de ressemblance : la série de Heidegger ne pouvait pas aller plus loin. Et plutôt que de parler d'une telle série, Blanchot en fond les deux derniers termes pour en faire un unique pénultième avant l'impossible dernier : Le masque mortuaire n'est pas une représentation de la face du cadavre. Cette face devient son solennel masque mortuaire. Et ce cadavre devenu sa propre image ressemble au rien, ressemblance par excellence qui conduit – mais s'y arrête aussi – au seuil du néant.

Ainsi, si sur un versant l'image tend vers n'importe quoi, et laisse pressentir l'horreur de ce n'importe quoi, sur un autre versant elle tend à la ressemblance du rien, faisant de ce rien une beauté qui intimide. Ce mouvement à deux versants, essentiellement ambigu, définit l'image sans qu'il soit désormais question de distinguer l'image physique (le tableau du peintre par exemple) de l'image mentale (comme celle du rêve).

Résumons à présent le trajet que nous avons parcouru avec Blanchot quant à l'essence de l'image. Nous avons d'abord vu l'ampleur donnée à l'image dans l'écriture littéraire : cette image n'est pas circonscrite par la définition technique de la métaphore ; on retrouve en elle le mouvement de l'imagination (qui, à son tour, ne peut plus être limitée à une approche psychologique). De même, notre interrogation à propos de l'image physique, quant à sa pauvreté et sa richesse, mais aussi quant à la ressemblance à l'objet qui semblait la définir – cette interrogation a fait retrouver le mouvement vers et dans l'espace de l'imaginaire. Et cela, en se focalisant sur l'image par excellence : celle du cadavre, voire le cadavre lui-même pris comme image. Le mouvement qui s'annonce dans l'expérience de l'abord du cadavre comprend deux versants : un versant qui n'est pas l'engloutissement dans le rien absolu de la mort, mais la manifestation du n'importe quoi de l'*autre* mort ; un versant qui n'est pas celui d'un dédoublement définissant l'*imago* comme masque mortuaire séparé du cadavre, mais celui du redoublement du cadavre qui devient l'incarnation de son propre masque mortuaire. À partir de l'image physique par excellence qu'est le cadavre, on retrouve bien le mouvement de la chose vers et dans l'espace imaginaire. C'est ainsi un même mouvement ambigu qui définit tous les types d'image qu'on a considérés. Et c'est à juste titre qu'on poursuivra, avec Blanchot, l'examen de l'image sans distinguer les types d'image.

Le sujet de l'image, sujet de dispersion par fascination et impatience

Le déplacement suivant qu'opère Blanchot dans son approche de l'image concerne celui qu'on pourrait appeler *le sujet de l'image*. En effet, on pourrait résister à ce que Blanchot met au jour du mouvement de l'image elle-même, et dire que s'il y a mouvement, ce ne peut être

qu'à l'initiative d'un sujet pour qui l'image apparaît. Quel est ce sujet spectateur de l'image ? Est-il nécessaire à l'image ? Peut-on le définir sans l'image qui lui apparaît ? Autant de crispations sur la figure du sujet, qui empêchent de laisser le mouvement de l'image se manifester pleinement. Et pourtant, Blanchot ne se contente pas de les rejeter massivement. Au contraire – et à nouveau – il va s'efforcer de produire un déplacement à partir de la position de discours qui se constitue en supposant l'existence d'un sujet. Après ce brouillage des distinctions des types d'image, c'est donc au tour du sujet de l'image d'être mis en mouvement. Le sujet de l'image va alors être *celui qui se disperse selon le mouvement même de l'image*. Mouvement de dispersion que Blanchot nomme *fascination et impatience*.

Quand Blanchot avance que « la fascination est la passion de l'image »[230], il ne s'agit pas d'ouvrir un questionnement sur la nature de la passion chez un sujet humain. Il s'agit d'orienter le questionnement vers le type d'attirance et la forme de captation auxquels l'image donne lieu. « Donner lieu » est d'ailleurs la bonne expression, puisque la fascination par et pour l'image décrit le mouvement de dispersion d'un sujet dans un espace, l'espace de l'imaginaire. Pour aborder ses exigences – et les tendances et les mouvements qui l'ont pour lieu –, Blanchot le décrit comme le « milieu indéterminé de la fascination »[231]. Ce milieu est le correspondant du mouvement ambigu d'effondrement de la chose en image. Il a la même ambiguïté, mais la décline du point de vue du mouvement d'un sujet qui s'y abîme. « Point de vue » est là aussi la bonne catachrèse : la dispersion dans le milieu de la fascination se formule dans les termes de la vision. Blanchot mêle ainsi les déterminations de l'éblouissement et celles de l'aveuglement, afin de manifester l'ambiguïté de l'expérience de la vision dans le milieu de la fascination : « le regard [s'y] fige en lumière »[232], face à « l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante »[233]. À nouveau, chaque versant est décliné avec son propre paradoxe : le regard est lumière, mais pour cela est figé ; l'absence est aveuglante, mais cela fait qu'elle est vue.

Si la fascination est une description de l'expérience du sujet de l'image qui suppose cette image déjà existante, Blanchot en propose une version génératrice de l'image, dont il dit emprunter le nom à Kafka[234] : *l'impatience*. Qu'est-ce alors que l'impatience du sujet de l'image ? En quoi cette impatience du sujet peut-elle être génératrice de l'image – et donc, en un sens, de lui-même en tant que sujet de l'image – ?

230 Blanchot M., « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, p. 29.
231 *Ibid.*
232 *Ibid.*, p. 30.
233 *Ibid.*, p. 31.
234 Blanchot M., « Kafka et l'exigence de l'œuvre », *L'espace littéraire*, p. 95.

Blanchot établit le lien entre l'impatience et la genèse de l'image à partir du roman de Kafka *Le Château*. Dans ce roman, le personnage nommé « K. », arpenteur de métier, arrive dans une nouvelle ville parce qu'il a reçu une promesse d'embauche de la part du Château. Il ne parvient cependant jamais à atteindre le Château pour faire admettre qu'on lui doit un emploi. Blanchot remarque que les exigences et les efforts de K. manifestent son impatience : il ne souhaite pas laisser les choses venir en leur temps, mais veux toujours entreprendre quelque chose pour faire avancer son affaire (c'est-à-dire atteindre le Château pour faire reconnaître qu'on lui doit un emploi). Toutes ses exigences et tous ses efforts reposent sur l'existence de ce Château, et sur l'idée qu'il doit y avoir un moyen de l'atteindre. Pour Blanchot :

> K. veut toujours atteindre le but avant de l'avoir atteint. Cette exigence d'un dénouement prématuré est le principe de la figuration, elle engendre l'*image* ou si l'on veut l'idole, et la malédiction qui s'y attache est celle qui s'attache à l'idolâtrie[235].

Si l'image est mouvement ainsi qu'on l'a vu, l'image est aussi générée par un mouvement d'impatience et va en quelque sorte figer cette impatience en constituant comme un obstacle à la poursuite du mouvement. K. est obsédé par l'idée d'atteindre le Château. Sa présence dans ce milieu indéterminé qu'est le village au pied du Château (mais le Château est-il vraiment autre chose que ce village ?) ne peut pas attendre d'autre explication : elle doit être justifiée par la reconnaissance de la promesse d'emploi. C'est l'impatience dans l'errance qui donne l'image du Château, qui est une riche image : c'est l'image d'un lieu de justification et de reconnaissance. Sans l'impatience dans l'errance, pas de Château. K. sera donc fasciné par l'image que sa propre impatience aura fait naître.

Blanchot ne mentionne pas *Le Château* pour le seul personnage de K. Car, avec *Le Château*, il est aussi question d'une autre impatience : celle du lecteur. En effet, que dire des lecteurs qui croient pouvoir reconnaître dans le Château tel ou tel symbole, notamment celui d'un monde bureaucratique écrasant les individus ? Que fait le lecteur qui projette une interprétation dans son expérience du texte sinon s'impatienter de ce que le sens attendu n'y vienne pas assez vite ? Pour Blanchot, une telle interprétation n'est rien d'autre qu'une image produite par impatience. Alors l'interprète peut se laisser fasciner par l'image que son propre mouvement interprétatif a générée. Qu'il s'agisse du sujet K. ou du sujet-lecteur, c'est ainsi la même impatience qui se joue dans le texte, avec le même effet d'y générer une image, et la même conséquence de se laisser fasciner par elle.

Si Blanchot spécifie le mouvement de genèse de l'image par impatience, il ne faut pas toutefois se crisper sur un schéma temporel rigide selon lequel il y aurait d'abord impatience

235 *Ibid.*, p. 96.

puis fascination. Car ce qui génère l'impatience est sans doute déjà de l'ordre de l'image fascinante : c'est déjà attiré et fasciné que l'on s'impatiente de ne pas reconnaître ce qui nous avait attiré. Qu'on pense, en effet, à l'errance de Thomas dans *Aminadab*[236] : elle ne commence pas par l'invitation autoritaire à entrer dans la boutique, mais par le petit signe de la main qui l'attire dans la maison d'en face, et ce n'est que là que l'ascension impatiente commence. Encore une fois, il vaut mieux comprendre la fascination et l'impatience comme deux versants d'un même mouvement de dispersion du sujet en l'image.

Mais l'image n'est pas seulement un obstacle au mouvement – obstacle que l'impatience du mouvement générerait elle-même. L'image a *aussi* pour valeur d'être, quant au mouvement, sa voie essentielle, même si cela se dissimule dans le fait qu'elle soit nécessairement manquée. Comme le précise Blanchot :

> Naturellement, à les bien regarder, ces figures déçoivent […] c'est la vérité, l'honnêteté trompeuse de ces images : elles ne sont pas séduisantes en elles-mêmes, elles n'ont rien qui justifie l'intérêt fasciné qu'on leur porte, elles rappellent ainsi qu'elles ne sont pas le vrai but. Mais, en même temps, dans cette insignifiance se laisse oublier l'autre vérité, à savoir qu'elles sont tout de même images de ce but, qu'elles participent à son rayonnement, à sa valeur ineffable et que ne pas s'attacher à elles, c'est déjà se détourner de l'essentiel[237].

L'image générée par l'impatience fascine. Mais si on l'examine en s'efforçant de mettre de côté cette fascination, si donc on chercher à l'appréhender en elle-même, on voit bien qu'elle n'a pas de valeur intrinsèque. Appréhendé ainsi, le Château est décevant : rien de ce qu'il est ne justifie l'énergie qu'emploie K. pour l'atteindre. La fascination est inexplicable par les qualités intrinsèques de l'image. Le mouvement impatient qui s'est sédimenté en image – qui, pour s'être précipité, a précipité, pourrait-on dire – risque alors, s'il venait à ne plus fasciner, d'être abandonné. C'est pourtant justement quand la fascination tombe que l'image a le plus de chance de conduire au néant dont elle est l'avant-garde. C'est quand la fascination s'estompe que la nullité de l'image révèle la dispersion propre au néant. Mais la fascination et l'image sont ainsi faites que, lorsque la fascination est forte, l'image brille trop pour ne pas être un obstacle, alors que lorsque l'image n'est plus valorisée et qu'elle pourrait être une voie vers la dispersion, on s'est déjà détourné de ce qu'elle pouvait dire. Ainsi, impatience et fascination vont de pair : l'impatience génère l'image qui fascine ; l'image qui ne fascine plus est déjà délaissée par impatience d'aller voir ailleurs.

On pourrait penser que la conclusion qui se dégage de cette situation aporétique est que, pour entendre ce qui se manifeste dans l'image, il faudrait réussir à maintenir son attention sur elle, sans impatience ni précipitation, et en maîtrisant sa passion, donc en faisant tomber

236 Blanchot M., *Aminadab* [1942], Paris, Gallimard.
237 Blanchot M., « Kafka et l'exigence de l'œuvre », *L'espace littéraire*, p. 96.

l'éventuelle fascination qu'elle susciterait. Bref, qu'il faudrait une ascèse de l'image. Mais ce serait là succomber à une autre impatience (celle de vouloir maîtriser le temps de l'image) et générer une nouvelle image fascinante (celle de la position ascétique). Bien loin de proposer un tel programme, Blanchot s'efforce au contraire de penser ce qu'il y a de juste dans ce mouvement paradoxal qui aboutit à cette situation aporétique. Autrement dit, il cherche si on peut penser l'impatience du sujet comme un mouvement juste. Cette question centrale – Blanchot dit que « Le regard d'Orphée »[238] est le « *centre* » de *L'espace littéraire*[239] – guide sa lecture du mythe d'Orphée.

Blanchot retient trois affirmations simultanées dans le mythe d'Orphée allant chercher Eurydice aux Enfers. D'abord, l'affirmation selon laquelle, pour la pensée grecque, on ne peut faire œuvre que si l'expérience de la démesure nécessaire à l'élaboration de l'œuvre n'est pas poursuivie pour elle-même. Cela correspond à l'interdiction qu'aurait Orphée de se retourner vers Eurydice avant d'être sorti des Enfers. Mais le mythe montre aussi que le destin du créateur est de ne pas respecter cette loi : de fait, le créateur, censé seulement frôler l'expérience de la démesure en conservant les yeux rivés sur la mesure de son œuvre, est pensé comme cédant à l'expérience de la démesure, et présenté comme perdant par là ce qui aurait fait l'essentiel de sa quête, donc de ce que son œuvre était censée mettre au jour. C'est évidemment le retournement d'Orphée vers Eurydice avant la sortie des Enfers qui dit cela. Blanchot ajoute toutefois une troisième affirmation, qui fait ressortir l'ambiguïté essentielle de la parole mythique quant à la création :

> Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort[240].

L'aporie de l'image est répétée en ce mythe capital. Voir Eurydice à la lumière du jour, ce serait examiner l'image hors de son espace propre, donc hors du milieu de la fascination. Or, ainsi déplacée, l'image pourrait certes dire sa nullité, mais celle-ci ne serait plus une voie vers le point impossible qui justifie la quête. Et nul mouvement ne chercherait à l'y reconduire. Le mouvement ne serait plus que l'artifice de celui qui a cédé à une prudence vidant la quête de toute valeur. Voir Eurydice « dans son agrément quotidien », ce serait faire comme si elle n'était pas morte, et lui prêter un sourire de vivante, là où c'est le visage scellé du masque mortuaire incarné qui fascine. Ce serait la voir en lui restituant sa visibilité – mais alors

238 Blanchot M., « Le regard d'Orphée », *L'espace littéraire*, pp. 225-232.
239 Pour cette idée de centre, cf Blanchot M., *L'espace littéraire*, p. 9.
240 Blanchot M., « Le regard d'Orphée », *L'espace littéraire*, p. 226.

pourquoi la voir, *elle* ? – alors que tout l'enjeu était de la voir en tant qu'elle était désormais invisible – pour voir *son* invisibilité. Ce serait retrouver un amour fait de complicité familière, de douceur partagée, d'intimité tendre, alors que c'est désormais son étrangeté qui fait sa valeur. Ce serait enfin la ramener à la vie, comme une victoire sur la mort, alors que l'intérêt était dans le pressentiment de l'*autre* mort, celle qui se montre, qui est toujours imparfaite et impure, la mort qu'on peut « avoir vivante » en soi. Ainsi, quand bien même Eurydice morte n'est pas visible dans son milieu propre, c'est tout de même vers là que le mouvement doit être tourné pour manifester pleinement son ambiguïté. C'est pourquoi il faut souligner avec Blanchot que le mythe d'Orphée dit bien que le mouvement de retournement d'Orphée – l'impatience d'Orphée – « est donc aussi un mouvement juste »[241]. Bref, s'il est vain de s'abîmer dans le milieu de la fascination, il serait d'autant plus vain de s'en détourner : la première vanité a le mérite de manifester davantage son aporie. Dit autrement, « la vraie patience n'exclut pas l'impatience, elle en est l'intimité, elle est l'impatience soufferte et endurée sans fin »[242].

S'il fallait résumer le propos de Blanchot sur le mouvement de dispersion du sujet qu'est ce mouvement de fascination et d'impatience, je dirais que ce propos permet surtout de mettre en mouvement la catégorie du sujet de l'image, prévenant par là le risque de sa sclérose. Ainsi, on ne doit pas juxtaposer au mouvement essentiel de l'image – commun aux différents types d'image – le mouvement du sujet de l'image, mais bien comprendre que ce sont là des aspects d'un même mouvement, pris selon un prétendu pôle subjectif (le sujet de l'image), ou selon un prétendu pôle objectif (l'image prise comme objet), ou – surtout – selon le milieu de leur commune dispersion : le milieu imaginaire comme milieu de fascination.

Blanchot abordait le langage en questionnant sa thématisation dialectique, mettant au jour les deux versants de la signification – le versant dialectique du sens comme mouvement de perpétuel dépassement ; le versant poétique comme mouvement vain vers les choses – et l'espace littéraire comme espace de dispersion. Après notre examen de son abord de l'image, on peut légitimement s'attendre à ce que Blanchot situe les mouvements respectifs du langage et de l'image, eux qui semblent si proches. Mon troisième et dernier point concernant l'ambiguïté de l'image – après ceux sur le mouvement commun des images et sur le sujet de l'image – traitera donc de l'articulation homogénéisante, voire d'une sorte d'assimilation retenue, des mouvements ambigus que sont l'image et le langage.

241 *Ibid.*, p. 228.
242 *Ibid.*

L'assimilation retenue de l'image et du langage

On pourrait d'abord penser que Blanchot assimile purement et simplement la structure de l'ambiguïté telle qu'il la formule pour le langage avec celle qu'il donne pour l'image. C'est ce qu'on pourrait penser pouvoir conclure de la fin de la section « Les deux versions de l'imaginaire » de *L'espace littéraire*, où Blanchot explique justement ce qu'il entend par « deux versions de l'imaginaire ».

> Ici, ce qui parle au nom de l'image, « tantôt » parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer des choses en leur absence et par la fiction, nous retenant ainsi dans un horizon riche de sens, « tantôt » nous fait glisser là où les choses sont peut-être présentes, mais dans leur image, et là où l'image est le moment de la passivité, n'a aucune valeur ni significative ni affective, est la passion de l'indifférence[243].

Les deux versions de l'imaginaire ressemblent, à s'y méprendre, aux deux versants du langage littéraire. Il est bien pourtant question ici de « ce qui parle *au nom de l'image* » : Blanchot vise par là non pas une parole qui prendrait la place de l'image mais la parole dont le lieu est l'image même, qui est celle de l'image prenant la parole, qui dit quelque chose en tant qu'elle est l'image et à ce seul titre. Que dit alors cette image parlante ? Autrement dit, quelle est la signification d'une image ? De la même façon que Blanchot ouvrait l'alternative des deux versants du langage, il ouvre ici l'alternative des deux versions de l'imaginaire. Dans la première branche, l'image « parle du monde » et « donne pouvoir de disposer des choses » : on retrouve les caractères de la négativité du langage, elle qui était la violence de la maîtrise des choses par un sujet qui faisait de la nature un monde. Notons toutefois qu'il s'agit ici de parler « encore » du monde et de disposer des choses « par la fiction » : on pressent que le mouvement de l'image n'est pas homogène à la négativité qui façonne le monde (humain). Le langage dans son versant prosateur parlait *déjà* du monde que la négativité façonnait et qui était à venir, et cela, *par le concept*. L'image, quand elle est utilisée dans une version signifiante, servirait à parler d'un monde en train de se faire tout en marquant un retard : elle en parle « encore » parce qu'elle s'apprête à n'en plus parler, et cela non pas parce qu'elle emmènerait plus loin, mais parce qu'elle retarde l'exercice de la négativité façonnante et redirige à l'opposé du projet humain. Quoi qu'il en soit, cette première version de l'image reste assimilable au premier versant du langage.

La deuxième branche de l'alternative conduit à la même assimilation. Le versant poétique du langage permettait de régresser jusqu'au seuil de l'instant d'avant la résurrection de Lazare, mais y manifestait seulement l'impossible non-pouvoir de la négativité. Avec l'image, le parcours régressif s'opère avec la passion qu'est la fascination, mais au lieu de découvrir la

243 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, p. 354.

chose sans l'image, on peut au mieux trouver la chose dans la passivité d'une image qui n'est plus que « passion de l'indifférence ». La fascination fait, au mieux, parvenir à l'indifférence, tout comme l'effort de neutralisation de la négativité faisait, au mieux, parvenir à l'inertie d'un pouvoir qui ne pouvait pas s'annuler. Mais la passion de l'indifférence est encore une passion par et pour l'image : elle n'est pas un fantasmatique accueil pur de la chose sans image. La passion de l'indifférence est la part irréductible de la fascination qui demeure quand la fascination tend passivement à s'annuler. Tout comme avec le versant poétique du langage, la seconde version de l'imaginaire est celle d'une image qui tend à s'annuler mais qui ne passe pas en-deçà du seuil de l'imaginaire. On pourrait toutefois dire que, de la fascination à l'indifférence, le chemin disperse davantage – je reviendrai sur cet avantage de l'image – que celui qui conduit du pouvoir à l'impossibilité du pouvoir de s'annuler. Mais là encore, l'assimilation de la deuxième version de l'image au versant poétique du langage est patente.

L'assimilation des structures respectives du langage et de l'image peut encore être étendue. En effet, on avait montré que les exigences et les tendances du langage ne définissaient pas deux voies opposées, mais bien un mouvement qui pouvait manifester davantage l'un ou l'autre de ses versants. Il n'y avait d'ailleurs pas de symétrie, mais comme une oscillation asymétrique entre ces deux versants. La structure de l'image donne lieu à la même définition de structure : « Cependant, ce que nous distinguons en disant ‘‘tantôt, tantôt’’, l'ambiguïté le dit en disant toujours, dans une certaine mesure, l'un et l'autre »[244]. On retrouve bien là à nouveau l'approche d'allure logicienne que proposait déjà « De l'angoisse au langage » et dont nous avions retrouvé l'écho dans « La littérature et le droit à la mort ». À nouveau, ce qui pourrait passer pour une simple contradiction logique – un énoncé structuré de telle façon qu'il est toujours faux – s'avère ici une structure essentielle de notre expérience. Car dans l'approche de notre expérience de l'image, nous avons bien affaire à des exigences incompatibles de l'image : tendance vers la signification d'une part, tendance vers l'indifférence sans signification d'autre part. Et, toujours dans notre expérience, l'abord de chacune de ces tendances en prouve l'existence. Ce parcours, qui passe pour une simple contradiction quand on le traduit formellement ou qu'on le réduit à son résultat, constitue en vérité, en tant que parcours, la structure de l'ambiguïté. Cette structure ne se réduit pas à la simple contradiction, et cela justement parce qu'elle est un parcours, un cheminement, un mouvement. Mais cette structure de l'ambiguïté définie à partir de l'image est exactement celle que Blanchot élaborait à partir de l'approche dialectique du langage. Le langage aussi

244 *Ibid.*

révélait son mouvement à deux versants qui, s'il pouvait sembler être une simple contradiction logique, rendait en vérité les tendances de notre expérience. Ainsi, du point de vue des tendances de cette expérience, les vecteurs que sont le langage et les images finissent-ils par s'homogénéiser du fait de leur identité de structure.

Reste à savoir ce que, au sein de cette assimilation des vecteurs de l'expérience, l'essence de l'image modifie de l'être du langage, pour nous qui prenons connaissance de cette similitude. Et notamment, ce que l'essence de l'image fait à la signification. Certes, l'image dans le milieu de la fascination est encore « image significative »[245] : la version de l'image qui conduit à la passion de l'indifférence ne parvient pas à annuler à elle seule la possibilité du sens. Mais – et dans une symétrie qui n'est qu'apparente – l'image signifiante, même la plus claire, la plus formée, bref, la plus proche du concept, n'appelle pas seulement l'entendement négateur, mais aussi la passion de fascination. L'idée même de signification peut-elle alors vraiment sortir indemne de la structure globale de l'ambiguïté de l'image et de ce que cette dernière manifeste, par assimilation, de la structure de l'ambiguïté du langage ?

> Ici le *sens* ne s'échappe pas dans un autre sens, mais dans l'*autre* de tout sens et, à cause de l'ambiguïté, rien n'a de sens, mais tout *semble* avoir infiniment de sens : le sens n'est plus qu'un semblant, le semblant fait que le sens devient infiniment riche, que cet infini de sens n'a pas besoin d'être développé, est immédiat, c'est-à-dire aussi ne peut pas être développé, est seulement immédiatement vide[246].

Avec l'image, il ne s'agit pas de suggérer qu'un « autre sens » est dissimulé sous un premier sens patent. Car cet autre sens serait finalement homogène au premier, c'est-à-dire qu'il ne ferait pas sortir de l'espace des significations articulées. Or ici, la structure de l'ambiguïté de l'image, une fois pressentie, entame tout sens en général, en laissant affleurer le mouvement vers l'*autre* de tout sens qu'est l'image vide et informe, celle qui suscite d'abord la fascination et peut ensuite porter jusqu'à la passion de l'indifférence. Ainsi entamé par le mouvement de dispersion qu'est l'image, le sens « n'est plus qu'un semblant ». C'est un semblant de sens, un sens enrichi de ce qui faisait la paradoxale richesse de l'image. En effet, sur le modèle de la richesse paradoxale de l'image, on peut dire que le sens entamé par l'image voit chacune de ses parcelles être animée d'un mouvement – là où le sens non entamé comprend un nombre davantage limité de mouvements : ses significations déterminées. Avec le semblant, le langage est riche de son indétermination : chaque parcelle du langage et chaque fragment de ces parcelles est riche d'un mouvement. Mais là où le langage non entamé par l'image peut être développé selon les mouvements de signification limités qu'il comprend, le langage devenu lieu des semblants ne peut pas être développé : les mouvements

245 *Ibid.*
246 *Ibid.*, pp. 354-355.

parcellaires ou fragmentaires, qui font sa richesse scintillante, sont chacun un mouvement d'effondrement immédiat, donc un mouvement vers le vide central de l'image. Car l'image n'est jamais que le dernier rempart – qui est en même temps le seuil – du néant de signification. Le langage entamé par l'image n'est plus que le semblant qui, dans sa richesse, dit immédiatement le vide central de tout langage[247].

À l'issue de cette troisième section, émerge la question du sens de l'assimilation apparente des différentes structures de l'ambiguïté. Pourquoi répéter dans les termes de l'imaginaire une structure de l'ambiguïté que l'examen des tendances propres du langage manifestait déjà ? À partir de ce qu'on vient de dire du semblant en tant que sens entamé par l'image, le pouvoir d'inquiétude, de subversion ou de neutralisation, sur le langage – pouvoir qu'aurait l'image – demande à être considéré *par comparaison* avec le pouvoir qu'a le langage sur lui-même. Doit-on reconnaître à l'image – notamment, puisqu'on a montré que cela valait aussi bien pour les images physiques que pour les images mentales et rhétoriques, *à l'art pictural* – un pouvoir privilégié par rapport à celui qu'aurait le langage par lui-même – et surtout par sa *poésie* ? Les questions de privilège, surtout quand elles concernent le pouvoir transgressif ou neutralisant, ne sont sans doute pas les plus évidentes. Mais il importe ici de souligner que la quadruple formulation de la structure de l'ambiguïté – avec l'angoisse, avec la violence dialectique, avec l'image, et bientôt avec le silence – ouvre la question, sinon du privilège, au moins de cette différence. Les jeux périlleux du langage avec sa limite dans la poésie, d'une part, et les rapports d'inquiétude avec le langage qu'entretient l'image, d'autre part, méritent d'être situés dans leur différence. Blanchot ne le fait que peu, ou trop ponctuellement. Mais on peut tout de même souligner l'effort d'indication de cette différence de privilège transgressif entre les manifestations des structures d'ambiguïté respectives du langage et de l'image. Je retiendrai deux indications.

Remarque (1) : d'une subversion du langage par lui-même au moyen de l'image

Premièrement, un extrait de la note qui termine la première section de *L'espace littéraire*, « La solitude essentielle » :

> de même que la statue glorifie le marbre, et si tout art veut attirer vers le jour la profondeur élémentaire que le monde, pour s'affirmer, nie et repousse, est-ce que, dans le poème, dans la littérature, le langage ne serait pas, par rapport au langage courant, ce qu'est l'image par rapport à la chose ? […] est-ce que le langage lui-même ne devient pas, dans la littérature, tout entier image, non pas un langage qui contiendrait des images ou qui mettrait la réalité en figures, mais qui serait sa propre image, image de langage, – et non pas un langage imagé –, ou encore langage imaginaire […] langage qui s'adresse aussi à l'ombre des événements, non à leur réalité, et par ce fait que les mots qui les expriment ne sont pas des signes, mais des images, images de mots et mots où les choses se font images ?[248]

247 « Vide central » du langage qui fait l'objet de la section suivante, qui termine ce chapitre.
248 Blanchot M., « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, pp. 31-32.

L'analogie que propose ici Blanchot souligne le privilège de l'image pour manifester la structure propre du langage. En prolongeant cette analogie, il suggère que l'être du langage ne peut se penser qu'à partir de l'image qu'il devient – ce qu'on pourrait appeler la configuration de la représentation (à condition, bien sûr, de définir la représentation comme une opération interne dans l'espace de la représentation, c'est-à-dire dont le jeu de renvoi ne fait pas quitter cet espace).

Que souligne en effet d'abord l'analogie ? Il y a un mouvement du langage littéraire pour manifester ce que le langage courant (celui qui sert à bâtir le monde) « nie et repousse » pour affirmer le monde qu'il projette. Cette visée de la part niée (celle qu'on peut appeler la part du feu) est, pour le langage littéraire, l'analogue de la visée de l'image quand, la chose s'effondrant en son image, l'image manifeste l'informe élémentaire que la chose avait nié pour se constituer comme chose. Si l'analogie a quelque pertinence, c'est parce que là où le mouvement propre du langage peinerait à rendre manifeste son ambiguïté, le mouvement du couple de l'image et de la chose laisse davantage voir son ambiguïté. L'examen de l'image permet ainsi de rendre manifestes des exigences et des tendances du langage, pris sous son versant littéraire et poétique, exigences et tendances qui ne seraient pas visibles ou seraient difficiles à saisir sans un tel examen. L'image est le révélateur des tendances essentielles du langage. D'où l'intérêt de l'art pictural pour questionner le langage. (Dans l'*Histoire de la folie*, Foucault ne manquera pas de suivre cette indication.)

Mais Blanchot ne se contente pas d'une analogie. Il la prolonge en effet en pensant une sorte de devenir-image du langage dans la littérature. Il ne s'agit pas de devenir un langage imagé (contenant des images, traduisant les choses en image), mais d'être sa propre image. On retrouve ici l'idée de l'image par excellence qu'était la face du cadavre : il devenait l'incarnation de son propre masque mortuaire. Blanchot pense un devenir du langage sur le même modèle : un langage qui ne serait pas la manifestation de choses qui lui seraient extérieures, mais qui serait la manifestation de lui-même, de son propre être de langage comme image ou représentation. Le devenir-image du langage, c'est le mouvement qui estompe la distinction des mots et des choses, faisant du langage l'espace où les choses se sont effondrées en leurs images, et où les mots ne sont à leur tour que des images. L'espace de la représentation, espace du langage où tout n'est qu'image se référant à d'autres images, est ainsi dessiné dans le prolongement de cette analogie. (Foucault saura s'en souvenir dans sa caractérisation de l'être du langage à l'âge classique dans *Les mots et les choses*.)

On voit donc que, si l'image possède un privilège de subversion de la pensée en menant la pensée vers sa propre ambiguïté, c'est parce qu'elle manifeste davantage que le langage pris

globalement le mouvement de dispersion vers le néant. Mais, tout en ayant ce privilège subversif, l'image demeure la servante de la subversion du langage courant par le langage littéraire : l'opération essentielle reste celle du langage sur lui-même, même si elle s'appuie sur l'image. Car ce qui est essentiellement questionné par Blanchot, c'est bien l'être du langage (son espace, ses exigences, ses tendances, ses mouvements) : c'est l'ambiguïté du langage qu'il s'agit de manifester, quitte à s'aider de l'ambiguïté de l'image.

Remarque (2) : négation ou dissimulation – une loi blanchotienne pour l'ambiguïté

La deuxième indication que je souhaite retenir se trouve dans la note[249] qui termine la section « Les deux versions de l'imaginaire ». Cette note aborde une question assez générale : la possibilité de dire l'être des choses. Et elle commence par la détermination essentielle de cet être qu'il s'agit de dire : « l'être est en tant que dissimulé ». On pourrait alors s'étonner qu'une telle question soit abordée pour finir un propos sur l'être de l'image. D'ailleurs le terme même d'image n'apparaît pas dans cette note. Mais c'est que l'image a fait son œuvre d'inquiétude du langage. Car ce dont il s'agit ici, c'est de distinguer des formes de langage en tant que leur éventuelle ignorance de leur contamination par l'image les rend plus ou moins susceptibles de dire l'être comme dissimulation.

Un premier langage est présenté comme s'efforçant de dire l'être comme dissimulation tout en ignorant que l'un des termes par lesquels il opère est entamé par le mouvement de l'image. Ce langage mobilise le terme de néant pour dire la dissimulation de l'être. Mais pour Blanchot, le néant ainsi mobilisé ne vaut que comme « *l'apparence* de la dissimulation de l'être ». La façon dont on raisonne à partir de ce langage rend manifeste que le néant dont on parle n'est qu'une image du néant, et non le vecteur de la dispersion lui-même. Mais surtout, cela rend manifeste qu'on ignore que le néant dont on parle n'est qu'une image.

Même si la caractérisation par Blanchot de ce langage est très concise, on peut tenter de lui donner un nom. Il se caractérise par la réduction de l'ambiguïté de l'être pensé comme dissimulation à un « mouvement incessant par lequel l'être retournerait au néant et le néant renverrait à l'être », à partir de « Oui et Non primordial en quoi l'être et le néant seraient pure identité ». On pourrait alors d'abord penser à une caractérisation générale du langage de la pensée dialectique. En effet, le schéma global de la pensée dialectique est le suivant : l'être de chaque chose est la dissimulation de ce qu'elle va devenir, cette dissimulation étant le moment négatif de la chose, sa négativité propre, son néant. Autrement dit, tout étant a pour être ce moteur dialectique caché qu'est son néant. Disant cela, on se donne effectivement un

249 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, note 1, p. 355.

néant imagé, qui fonctionne non comme mouvement de dispersion, mais comme réserve voire préservation de ce que l'étant a à être. La dissimulation de l'être ainsi comprise comme néant – à partir de ce néant dont on se donne une image commode – ne transforme pas la définition de l'être comme présence. L'être comme néant, c'est simplement la présence dans la dissimulation, présence que la dissimulation réserve et préserve. Présence inentamée par une dissimulation donnée sous les traits d'un néant trop imagé.

S'il est légitime de reconnaître ici le langage de la dialectique, on ne peut pourtant passer sous silence le fait que cette note vise aussi le langage heideggérien de l'être. Je me contenterai ici d'une référence au langage heideggérien d'avant son tournant (tournant qu'on situe vers 1936-1938[250]), réservant la discussion de l'histoire de l'être heideggérienne avec l'écriture de l'ambiguïté pour mon chapitre sur l'écriture de l'histoire par Foucault[251]. On peut d'ailleurs penser que la note de Blanchot discute – même si c'est de façon laconique – le texte de Heidegger « Qu'est-ce que la métaphysique ? »[252] de 1929. Que fait Heidegger dans le texte de cette conférence[253] ? Il conduit son auditoire à penser l'être, qui est toujours l'être des étants, sous la forme du rien d'étant, donc du néant. Le néant recherché dans toute la conférence est donc bien l'être. Mais Heidegger commence par souligner qu'il n'est pas aisé de produire une expérience du néant. L'expérience peut-elle être guidée par la définition qu'une pensée d'entendement donnerait du néant ? En suivant une telle pensée, « tout au plus pouvons-nous penser dans son ''Idée'' l'ensemble de l'existant, nier par la pensée ce que nous imaginons ainsi, puis le ''penser'' comme nié. De cette manière, nous atteignons bien le concept formel du Néant *imaginé*, mais jamais le *Néant lui-même* »[254]. Heidegger reprend-il à son compte cette autocritique de la pensée d'entendement qui manifeste sa propre aporie ? Oui dans une certaine mesure, puisqu'il s'efforce alors de produire une expérience du néant qui sorte la pensée des apories des raisonnements sur le néant. Quoi qu'il en soit, cette

250 Dubois Ch., *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris, Seuil, Points Essais, 2000, p. 150.

251 Voir ci-dessous, chapitre « IV. L'écriture de l'histoire : degré zéro, mythe et ambiguïté ».

252 Heidegger M., « Qu'est-ce que la métaphysique ? », trad. H. Corbin, *Questions I et II*, Paris, Gallimard, Tel, pp. 21-84.

253 Dans *Foucault et la folie*, F. Gros, à propos du passage de la préface de 1961 à l'*Histoire de la folie* sur le grand œuvre de l'histoire et l'absence d'œuvre qui l'accompagne, fait la remarque suivante : « Foucault peut se souvenir ici du texte fameux de Heidegger (« Qu'est-ce que la métaphysique ? ») où le néant était pensé comme commencement absolu, depuis l'arrachement duquel seulement pouvaient briller les positivités aussi bien que l'éclair de la négation. Mais ce point noir, où l'histoire simultanément s'abolit et trouve ses conditions de naissance, n'est pas référé par Foucault à une épreuve fondamentale de l'angoisse telle qu'elle peut être donnée à vivre à un *Dasein*, mais à ''un langage qui parlerait *tout seul*'', ce qu'il appellera ailleurs ''littérature'' » (p. 33). C'est pour préciser la façon dont Foucault pourrait bien avoir reçu ce texte de Heidegger *via* la lecture blanchotienne que je m'efforce ici d'expliciter, à partir du texte même (dans sa traduction, certes), le propos de Heidegger, et la limite que Blanchot y suggère. Le principe de ma lecture de Heidegger reste ici les indications de O. Harlingue sur l'oubli de l'écriture chez Heidegger. Cf HARLINGUE Olivier, *Sans condition, Blanchot, la littérature, la philosophie*, *op. cit.*, p. 34-35.

254 Heidegger M., « Qu'est-ce que la métaphysique ? », *op. cit.*, p. 55. Heidegger souligne.

critique de la prétendue appréhension du néant par l'imagination est justement la critique que Blanchot, par une ironie fréquente dans l'histoire de la pensée, retournera au texte de Heidegger lui-même.

En quoi alors la conception heideggérienne du néant constitue-t-elle une méprise quant à l'ambiguïté essentielle de l'être, qui la rendrait assimilable sur ce point à la pensée dialectique ? D'abord, pour Heidegger, le néant est bien un nom de l'être dissimulé par les étants :

> le Néant nous est tout d'abord et le plus souvent *caché* dans son caractère originel. Par quoi l'est-il donc ? Par le fait que, de telle ou telle manière définie, nous nous consacrions pleinement à l'existant [= étant]. Plus dans nos activités nous nous attachons *à* l'existant, et *moins* nous le laissons glisser comme tel, plus nous nous détournons *du* Néant[255].

Le néant « dans son caractère originel », c'est-à-dire en tant qu'il est identique à l'être des étants, est d'abord et le plus souvent dissimulé (« caché »). Il est dissimulé parce que nous sommes couramment détournés de lui. Cet être détourné du néant est notre être quotidien, affairés que nous sommes auprès des étants. Le néant comme rien d'étant se manifeste rarement. Mais quand il se manifeste, quand ce néant paradoxalement vient à se manifester dans sa différence avec l'étant, c'est bien l'être lui-même qui se manifeste par là, comme si la dissimulation de l'être était assimilable à notre détournement vis-à-vis du néant. Ainsi que le dit Heidegger : « Le Néant ne forme pas simplement le concept antithétique de *l'existant* [= l'étant], mais l'essence *de l'Être même* comporte dès l'origine le Néant. C'est dans l'*être* de l'existant [= de l'étant] que se produit le *néantir* du Néant »[256].

Quel est le sens de ce geste d'assimilation ? Pourquoi vouloir accéder à l'être (qu'on prétend dissimulé) par le néant (dont on est fréquemment détourné) ? L'intérêt que ce geste semble accorder au néant réside dans son rôle de médiateur. Le néant peut être abordé à partir du glissement des étants vers le rien. C'est bien depuis notre affairement auprès des étants qu'on peut ouvrir la brèche où ils s'effondrent, où tous les étants s'absorbent, et où le tout de l'étant sombre, vers le rien d'étant, vers le néant. Le néant peut donc être expérimenté depuis l'affairement pour les étants. Et d'autre part, le néant est pensé comme homogène à l'être : d'abord, il est dissimulé tout autant que lui ; ensuite, l'essence de l'être comporte « dès l'origine » le néant, néant qui opère dans l'être même des étants. L'ouverture à l'être peut donc s'opérer par l'expérience du néant. On voit ainsi l'intérêt du néant pour un geste qui s'efforce de manifester la dissimulation de l'être (avant sans doute d'espérer la lever).

255 *Ibid.*, p. 63. Heidegger souligne.
256 *Ibid.* Heidegger souligne.

Mais il y a plus. En effet, si le néant est le rien d'étant, alors il semble normal, juste, voire quasiment raisonnable, que nous en soyons détournés. Là où la dissimulation de l'être pourrait passer pour une faute, la dissimulation du néant semble inhérente à ce qu'on appelle le néant. Ainsi, parler de dissimulation du néant ou de néant tout court, c'est tout un. Que devient alors l'assimilation de l'être et du néant ? L'être, qui était l'être dissimulé, l'être en la dissimulation – ce qui pouvait sembler éminemment problématique – a désormais pour nom « le néant » – qui comprend de façon tellement moins problématique sa propre dissimulation. Ainsi, le geste de Heidegger dissimule la dissimulation de l'être dans un concept de néant qui comprend de façon acceptable et maniable sa propre dissimulation. S'agit-il alors pour lui de dire vraiment la dissimulation de l'être, ou de laisser sa parole se faire piéger par un néant imaginé dont il ignore la valeur d'image ?

Quel jeu s'opère-t-il dans la pensée heideggérienne lorsqu'un néant ainsi imaginairement défini intervient comme médiateur entre l'affairement auprès des étants et la manifestation de l'être en tant que dissimulé ? Il s'opère une certaine substitution : la dissimulation est ressaisie en négation, dans la mesure où l'accès à l'être en tant que dissimulé s'opère par la négation des étants. Reste à savoir si l'accès par la négation (en figurant l'effondrement des étants) à l'être en tant que dissimulé est encore un mouvement juste vers cette dissimulation. Car en passant par la figure de la négation, Heidegger ne prétend-il pas ouvrir une voie à l'être, *par-delà* sa dissimulation ? Le mouvement de pensée qui passe par le néant dissout la dissimulation dans une négation, comme si l'opération de négation des étants suffisait à retrouver l'être auparavant dissimulé, ce qui implique qu'il aurait été « réservé et préservé » – comme dit Blanchot dans sa note – dans sa dissimulation, et donc inentamé par la dissimulation elle-même.

Revenons à la note de Blanchot. Qu'il vise la seule pensée dialectique ou aussi la pensée heideggérienne de l'être, il peut légitimement leur opposer – même s'il ne s'agit pas, à strictement parler, d'une « opposition » – une écriture de l'ambiguïté pour laquelle l'affirmation que l'être est « en tant que dissimulé » signifie non pas qu'il est préservé et finalement inentamé par la dissimulation, mais que « l'être est essentiellement être au sein de la dissimulation ». Dans cette perspective, de quoi « néant » est-il alors le nom ? D'une image, mais cela est assumé et non ignoré. Écoutons Blanchot :

> L'ambiguïté essentielle serait plutôt en ceci que – avant le commencement – le néant n'est pas à égalité avec l'être, est seulement l'*apparence* de la dissimulation de l'être, ou encore que la dissimulation est plus « originelle » que la négation. De sorte que l'on pourrait dire : *d'autant plus essentielle est l'ambiguïté que la dissimulation peut moins se ressaisir en négation*[257].

257 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, note 1, p. 355. Blanchot souligne.

On voit ici comment Blanchot joue avec les fantasmes des pensées dialectique et heideggérienne. Celles-ci partent d'une équivalence de l'être et du néant : chacun des deux termes aurait la même puissance d'indication quant à notre expérience. Blanchot n'épargne alors ni l'être ni le néant tels qu'ils sont posés par ces pensées. Il redéfinit l'être comme « être au sein de la dissimulation », plutôt qu'être dans la réserve préservante de la dissimulation. Il souligne alors que le néant tel qu'il est posé par ces pensées – c'est-à-dire comme un concept qui s'avère aussi maniable qu'une chose, bien qu'il soit censé dire l'absence de tout – n'est que « l'*apparence* de la dissimulation de l'être » : c'est une image de cette dissimulation qui définit l'être. Comme toutes les images, elle est à la fois l'ouverture d'une voie vers cette dissimulation essentielle (le néant comme image est mouvement vers le néant) et la fixation du mouvement (par fascination) ou son détournement (par indifférence). Mais cette image qu'est le néant, et qui vient dès le commencement du mouvement de la pensée dialectique, ne peut rivaliser avec l'être qui existerait « avant le commencement ». L'inégalité est inscrite avant même le départ : le néant ne sera jamais qu'une image en retard sur une dissimulation qui existait avant elle. Comme le dit Blanchot : « la dissimulation est plus "originelle" que la négation ».

C'est alors que Blanchot met sous forme de loi la différence entre l'ambiguïté de la dialectique ou de la pensée heideggérienne et ce que je serais tenté de nommer l'*autre* ambiguïté : « *d'autant plus essentielle est l'ambiguïté que la dissimulation peut moins se ressaisir en négation* ». La formulation de cette loi donne plusieurs indications. Elle permet de voir que Blanchot comprend les pensées dialectique et heideggérienne, voire la pensée dialectique dans sa coloration heideggérienne (telle que la propose Kojève), comme des pensées susceptibles de rendre une certaine ambiguïté. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'on a vu avec l'article « La littérature et le droit à la mort » qui commentait les thèses de Kojève, avant de les ouvrir à un autre versant du langage ? Le versant poétique du langage était-il un complément extérieur à la pensée dialectique ou bien plutôt le travail de cette pensée qui laissait se manifester l'ambiguïté de ses propres tendances ? Mais l'ambiguïté qui se manifestait était-elle alors « essentielle » ? Ce point ouvre une deuxième indication. Il y aurait des manifestations plus ou moins essentielles de l'ambiguïté. Ne nous précipitons cependant pas dans l'élaboration d'une typologie des manifestations de l'ambiguïté, en sortant notre règle graduée ou notre balance et nos poids : il n'est pas question de construire une échelle des degrés de l'ambiguïté. L'idée du plus essentiel ou du plus originel n'est pas une idée qui satisfasse un tel rêve de mesure. L'idée du plus essentiel ouvre plutôt un espace pour un mouvement vers le propre par-delà les images qui surchargent, ou pour la mise en résonance

des structures propres par-delà les distinctions qui fixent et qui figent. Il faut alors – troisièmement – retenir l'indication principale de cette loi. Plus on ressaisit en termes de négation ce dont l'être était dissimulation, moins l'ambiguïté de l'être qu'on prétend rendre manifeste est essentielle. Dit autrement, si l'on ne voit que violence, lutte et exclusion là où il y a aussi absence, dissimulation et oubli, alors on prend pour pure négation d'un être (qu'on fantasme comme préservé par-delà cette négation) ce qui pourrait bien être la manifestation paradoxale et ambiguë de la dissimulation elle-même. À ne penser la dissimulation que comme négation, on peut toujours prétendre penser l'être comme dissimulation : en vérité, on ne le pense que comme ce qui est préservé dans la dissimulation. Mais si l'on croit suivre l'indication de Blanchot en prétendant penser la dissimulation sans l'interpréter comme négation, on se trompe tout autant : on aura simplement remplacé l'image de la négation par l'image de la dissimulation, sans modifier notre mouvement au sein de l'espace du langage. Pour prendre acte de la loi blanchotienne de l'ambiguïté, il faut trouver l'écriture qui permettrait de dire à la fois la négation de l'être et la dissimulation de l'être, tout en faisant tendre le langage davantage vers le point de la dissimulation où la négation tend à la nullité. On aura compris que la structure de l'ambiguïté dite à partir de l'image (que j'examinais dans cette troisième section) permet cela davantage que cette même structure dite à partir de la dialectique du langage (examinée dans la deuxième section de ce chapitre). Cette indication justifie à soi seule d'avoir ajouté ce troisième parcours de manifestation de l'ambiguïté, où le langage se met en question à partir du mouvement de l'image qui l'inquiète, en plus des deux autres parcours davantage centrés sur le saisissement du langage par lui-même.

Si cette mise en question du langage par l'image suppose comme un temps d'arrêt pendant lequel le discours est mis au silence et la parole est gardée, on peut y lire comme une invitation à examiner – ce sera notre quatrième examen dans ce parcours du dispar blanchotien – ce que la mise au silence *en elle-même* fait entendre d'une parole.

1.4. L'ambiguïté du silence et la chance du murmure

À nouveau, il va s'agir d'une ambiguïté essentielle du langage. Mais non plus lorsqu'on le cherche au niveau de l'angoisse où il s'invente, ou à l'endroit de sa visée conquérante, ni non plus dans le voisinage d'une image qui l'inquiète. Ici, il sera question de ce qu'il advient du langage quand la parole est mise au silence.

Imposer un certain silence peut-il être une façon de donner à la parole une chance de se faire entendre ? Interrogation paradoxale, qui ne l'est pas moins si l'on répond que c'est une chance *pour la manifestation de la parole non parlante*. C'est pourtant ce niveau d'appréhension de la parole qu'il nous faut approcher si l'on veut espérer dépasser une confusion qui empêche d'entendre le texte de l'*Histoire de la folie*, confusion entre l'imposition du silence et la condamnation au mutisme.

De nombreux textes de Blanchot sont des lieux de questionnement de cette ambiguïté du silence et de la mise au silence. Mais son approche à la fois subtile et précaire du silence de la parole non parlante – qui est bien pourtant parole – ne se laisse pas figer en quelques thèses générales qu'on pourrait extraire d'un ensemble de textes. C'est pourquoi je choisis, dans cette section, de commenter un seul article, l'article « Mort du dernier écrivain », publié en mars 1955 dans la *NNRF*, et repris en 1959 dans *Le livre à venir*. L'approche radicale du silence et surtout de la mise au silence que propose cet article justifie qu'on prenne le temps d'en déployer les indications. Bien davantage, c'est l'écriture même de cet article qui fera l'objet de mon examen : car la mise au silence ne dévoile son ambiguïté que si l'on se rend sensible à ce qui peut se dire dans l'espace du silence qu'elle ouvre, et donc au rythme des paroles qui peuvent se faire entendre dans des intervalles parfois précaires, mais au combien précieux. Autrement dit, c'est le mouvement même de l'écriture blanchotienne au moment où elle ouvre la question de la mise au silence qui nous fera le mieux aborder ce qu'est cette mise au silence.

Toutefois, pour se rendre sensible au mouvement de l'écriture en ce qu'il parvient à une pointe difficilement formulable, il me semble nécessaire de commencer le cheminement avant le texte « Mort du dernier écrivain ». Il faut en effet s'installer dans la méditation blanchotienne sur le silence, en tant que celui-ci est vu comme un point central polarisant les tendances du langage. C'est pourquoi, avant d'en venir à l'article « Mort du dernier écrivain », je propose de reprendre l'exposition de l'idée du silence central du langage. Qu'on n'oublie pas cependant qu'il ne s'agit là que d'une étape pour poser la question fondamentale de la mise au silence – question fondamentale qui n'est pas la conséquence d'une thèse

ontologique sur le langage, mais bien plutôt la traduction du pressentiment d'une exigence essentielle dont les formulations sous forme ontologique ne sont que des fixations imaginaires.

Le silence central du langage

Si l'on voulait exposer dans sa progressive constitution l'indication blanchotienne d'un silence central qui organise l'espace du langage, c'est vers son cheminement avec l'œuvre de Mallarmé qu'il faudrait se tourner. Une exposition plus succincte est possible à partir de la discussion par Blanchot de la thèse de Merleau-Ponty sur la parole et le langage qu'on trouve dans la *Phénoménologie de la perception* [1945].

Dans le chapitre de la *Phénoménologie de la perception* intitulé « Le corps comme expression et la parole », après avoir établi que la parole n'était ni un signe ni un vêtement de la pensée, mais bien plutôt la présence d'une pensée dans le monde sensible, Merleau-Ponty s'efforce de distinguer les paroles authentiques ou originaires des paroles banales ou instituées[258]. On sait bien ce que le geste de Merleau-Ponty doit ici au paragraphe 44 d'*Être et Temps* de Heidegger, mais les énoncés mêmes de la *Phénoménologie de la perception* importent, pour le déplacement qu'ils vont trouver chez Blanchot. Car l'approche de Merleau-Ponty pointe un « silence » que Blanchot discutera. En effet, on trouve, dans la *Phénoménologie de la perception*, l'idée selon laquelle :

> la parole constituée, telle qu'elle joue dans la vie quotidienne, suppose accompli le pas décisif de l'expression. Notre vue sur l'homme restera superficielle, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence[259].

Le propos de Merleau-Ponty ne porte pas sur la parole banale elle-même. Le mouvement de son analyse consiste à régresser en-deçà de cette parole banale, afin de retrouver un niveau plus originaire, celui où se jouerait l'acte d'expression. Car il ne s'agit pas seulement de dire que sous le niveau des paroles se tiendrait un niveau du silence. Bien plutôt, Merleau-Ponty cherche à dégager un niveau où se joue la rupture du silence, niveau recouvert par le bruit des paroles quotidiennes. Ce ne sont pas les paroles quotidiennes qui sont pensées comme rompant le silence : ce que leur bruit recouvre, c'est la rupture originaire du silence par les paroles originaires. Il faut donc régresser vers ce niveau où se joue « le pas décisif de l'expression ».

Le geste vocal, l'éclat sonore de la voix, se fait signification : il est l'avènement sensible d'un sens, il est tout entier ouverture à l'être, ouverture qui s'exprime elle-même. Étant

258 Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard Tel : « parole authentique » (p. 217, note 2) ; « parole originaire » (p. 218, note 1) ; « paroles banales » (p. 224) ; parole « instituée » (p. 224).
259 *Ibid.*, p. 224.

ouverture, elle dépasse les étants présents vers une signification globale de la situation. Elle est dépassement, négation, néantisation des étants présents vers leur sens. Mais elle est aussi rupture du silence. Comme s'il fallait supposer que le moment d'avant la signification, d'avant la néantisation, était celui du silence. Le silence est alors l'être des étants dans la pure présence non signifiante, l'être d'avant la néantisation qui introduira le sens. Autant dire qu'un tel silence ne vaut qu'en tant qu'on pense sa rupture par le geste de néantisation qu'est la parole. Il est l'absence de sens que l'avènement du sens doit supposer avant lui pour penser son propre avènement. Il n'est que l'appui nécessaire d'une pensée de la parole authentique. C'est donc en tant que silence rompu par la parole authentique que le silence est indiqué dans l'analyse de Merleau-Ponty.

On voit par là que la parole ne saurait être reconduite à ce qu'il y a de silence en elle : il n'y a pas d'ambiguïté pensée dans ce moment d'émergence de la parole authentique. S'il y a un mouvement de dissimulation dans les tendances de la parole, il n'est pas celui de son ambiguïté, mais celui d'un renvoi dialectique entre les deux formes de la parole, dans un jeu permanent d'écran et de réouverture :

> on pourrait distinguer une *parole parlante* et une *parole parlée*. La première est celle dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant. Ici, l'existence se polarise dans un certain « sens » qui ne peut être défini par aucun objet naturel, c'est au-delà de l'être qu'elle cherche à se rejoindre et c'est pourquoi elle crée la parole comme appui empirique de son propre non-être. […] Mais l'acte d'expression constitue un monde linguistique et un monde culturel, il fait retomber à l'être ce qui tendait au-delà. De là la parole parlée qui jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise. À partir de ces acquisitions, d'autres actes d'expression authentique, – ceux de l'écrivain, de l'artiste ou du philosophe, – deviennent possibles. Cette ouverture toujours recréée dans la plénitude de l'être est ce qui conditionne la première parole de l'enfant comme la parole de l'écrivain, la construction du mot comme celle des concepts[260].

Ce passage où Merleau-Ponty définit la parole parlante et la parole parlée est caractéristique de la pensée dialectique telle que Blanchot (et Foucault par la suite) l'identifie. Il y est moins question de téléologie ou de perspective totalisante que d'un mouvement incessant de renvoi – celui d'une dialectique tronquée –, qui semble prendre en compte son origine, mais manque les exigences ambiguës de celle-ci. En effet, que sont la parole parlante et la parole parlée ? La parole parlante est la parole authentique, celle qui est venue sans l'appui d'un langage déjà constitué – ou au moins sans que ce qu'elle s'apprête à dire ait jamais été déjà dit et déjà enregistré dans le langage commun. Elle naît en rompant le silence primordial qu'est l'être sans signification des étants. Merleau-Ponty dit que « c'est au-delà de l'être qu'elle cherche à se rejoindre ». Elle est l'intention qui néantise les étants, faisant ainsi advenir un sens de ces étants. Le sens n'existe que comme au-delà sensé de l'être muet et

260 *Ibid.*, pp. 238-239. Merleau-Ponty souligne.

insignifiant des étants. La parole parlante est ainsi dépassement de l'être. Mais – et c'est le premier retournement de cette dialectique tronquée – la parole parlante est l'avènement d'un nouveau mot, d'un énoncé inouï, d'une idée neuve, qui ne peuvent qu'être à leur tour intégrés, assimilés, sédimentés dans le monde linguistique (ou plus largement culturel) de la communauté dont relève le locuteur. En parlant avec authenticité, ce locuteur a *aussi* augmenté le stock des « significations disponibles ». Ce stock est le lieu où les paroles parlées trouvent à se définir. En effet, la parole parlée est celle qui se contente de répéter le déjà dit. Sans faire l'effort de se placer dans la situation du locuteur inventant le mot, elle réitère l'énoncé. Mais – et c'est là le deuxième retournement de la dialectique tronquée, qui retombe sur son point de départ sans qu'une synthèse supérieure ou qu'un dépassement ne soit pensable – le stock d'énoncés pouvant être répétés fournit *aussi* les appuis d'une nouvelle rupture avec – ou lutte contre – un silence primordial : on peut toujours revivifier une signification en retrouvant la situation où elle sonne toujours comme inouïe (Merleau-Ponty mentionne par exemple la première parole de l'enfant) ; on peut aussi parvenir à rompre un silence en un lieu de la pensée inaccessible sans un héritage linguistique et textuel (qu'on pense à ces philosophes qui surenchérissent sur leurs prédécesseurs). On voit par là que s'il ne saurait y avoir de parole parlée sans qu'il y ait eu de parole parlante, les paroles parlantes auxquelles nous avons affaire ne sont jamais issues d'un monde sans langage, donc sans paroles parlées. Bref, il y a une dialectique – sur un modèle tronqué – de la parole parlante et de la parole parlée.

Que devient le « silence primordial » dans une telle dialectique ? Dans l'abord qu'en fait Merleau-Ponty, le silence ne sert qu'à penser la singularité de la parole parlante : il n'est là que pour être nié par elle. En aucune façon il ne saurait se retrouver en elle, ni maintenir en elle l'ambiguïté d'une absence de sens. Et au niveau de la parole parlée, là où l'on ne vivifie plus les énoncés par une intention originaire, le sens perd de son intensité sans perdre sa qualité : il y est toujours question de parler, et jamais de faire silence. Pourtant, n'y a-t-il pas dans la perte d'intensité du sens, voire le devenir-absurde des paroles simplement parlées, quelque chose du silence originaire qui se manifeste ? On le voit, la pensée de la parole par Merleau-Ponty laisse impensée toute l'éventuelle tendance du silence à se manifester à même la parole. Blanchot va justement rappeler que le silence n'est pas uniquement ce dont la négation ouvre la signification.

> [L'on] peut bien voir dans la recherche du silence l'un [des] soucis les plus obsédants [de la poésie], mais il faut remarquer que ce nom de silence ne convient guère ici : il n'y a à proprement parler silence que dans la vie quotidienne, dans ce que M. Merleau-Ponty appelle ''parole parlée'', où nous sommes à ce point plongés dans les mots que les mots deviennent inutiles. Au contraire, le silence du langage

> créateur, ce silence qui nous fait parler, n'est pas seulement une absence de parole, mais une absence tout court, cette distance que nous mettons entre les choses et nous, et en nous-mêmes, et dans les mots, et qui fait que le langage le plus plein est aussi le plus poreux, le plus transparent, le plus nul, comme s'il voulait laisser fuir infiniment le creux même qu'il enferme, sorte de petit alcarazas du vide[261].

Ce passage, explicitement référé à l'extrait que nous venons de lire, déplace largement la question de la place du silence. Si pour Merleau-Ponty le silence n'avait à être indiqué qu'en lien avec la parole parlante, et seulement pour être aussitôt oublié puisqu'on entrait alors dans le cercle des renvois entre la parole parlante et la parole parlée, pour Blanchot il en va tout autrement. Blanchot indique qu'il n'y a à proprement parler silence qu'avec la parole parlée. C'est quand la signification s'estompe de n'être plus vivifiée par des intentions de dire qu'on va vers le silence. Le silence serait alors le point d'annulation de la signification due à une répétition qui use progressivement le pouvoir signifiant des mots. Le silence se fait parce que « les mots deviennent inutiles » : d'avoir été trop dits, ils peuvent bien être dits encore ou bien être tus : c'est alors la même absence de parole signifiante qu'on entend. Ce silence-là est le silence comme absence de sens : c'est aussi bien le silence de ceux qui, par lassitude, ne font plus l'effort de parler, que celui de ceux qui, par habitude, perpétuent le bavardage vide.

Dans cette mobilisation de la parole parlée par Blanchot, il y a donc déjà l'indication d'un impensé chez Merleau-Ponty. Car c'est bien Merleau-Ponty qui définissait le silence comme l'absence de signification. Blanchot ne fait que suivre le développement spontanée de la tendance de la parole parlée : c'est bien elle, telle qu'elle est définie par Merleau-Ponty, qui tend vers une absence de signification, par érosion pourrait-on dire, donc vers le silence. Blanchot restitue l'ambiguïté au niveau de la parole parlée : celle-ci n'ouvre pas simplement, selon la logique de la dialectique tronquée dont nous avons parlé, la possibilité de paroles parlantes, mais elle tend aussi vers un silence, ce que Merleau-Ponty ne développait pas, conduit qu'il était par la logique dialectique.

Est-ce alors une façon pour Blanchot de reconduire encore davantage la parole parlée à la parole parlante – auquel cas il ne ferait que renforcer le mouvement de la logique dialectique ? Le silence que retrouve la parole parlée est-il celui dont partait la parole parlante ? Justement non. Dans l'extrait cité, Blanchot s'efforce de distinguer deux silences. D'une part, le silence que reconnaissait Merleau-Ponty, le « silence primordial » qui était l'absence de sens, convient bien – contrairement à ce que disait Merleau-Ponty – à la parole parlée, puisque par érosion elle tend vers lui. D'autre part, l'autre silence, celui à partir duquel se décide le sens (« le silence du langage créateur, ce silence qui nous fait parler » dit Blanchot) n'est pas seulement absence de parole, donc de sens, face à l'être qui serait alors

261 Blanchot M., « Le paradoxe d'Aytré », *La part du feu*, pp. 77-78.

plénitude sans négativité (en attente d'une négativité pour avoir un sens). Blanchot ne retient pas ce fantasmatique silence d'avant le langage que semble postuler Merleau-Ponty. À la place, Blanchot indique le silence essentiel du langage, le silence essentiel de la parole la plus authentique : non pas une négativité des choses (ce serait un anthropomorphisme déplacé que de le nommer ainsi) mais la dispersion même des êtres, espace de la non-coïncidence, de la distance et de la différence. Cette absence essentielle de plénitude, absence de l'être essentiel des choses puisque même l'essence des choses est dispersée, peut être nommée silence – Merleau-Ponty indiquait un « silence primordial » – mais pas « à proprement parler » : elle est davantage l'ambiguïté de la parole parlante que ce à partir de quoi et contre quoi elle s'élève. Elle n'est donc pas littéralement silence, parce qu'elle est parole du silence, ou encore, pour anticiper une expression que Blanchot avancera bientôt, « parole non parlante »[262]. Si elle ressemble au silence, c'est parce qu'elle n'a rien à dire. Si elle s'en écarte, c'est parce que ce rien, elle le dit justement plutôt que de le taire. Manifester de façon juste l'absence de sens ce n'est pas faire silence puisqu'il y a encore une manifestation, même si c'est le rien à dire qui s'y manifeste. Telle est l'absence, absence de parole mais plus généralement de sens et même de l'être des choses, absence depuis laquelle toute parole parlante s'élève[263].

Mais Blanchot ne se contente pas de nommer autrement le silence couplé à la parole parlante. La configuration du couplage est fondamentalement modifiée. Là où Merleau-Ponty voyait un silence qui valait comme silence originaire qui allait être rompu par l'éclat de la voix (ou par le geste du comportement), Blanchot voit un silence qui double le langage sur toute son étendue. Il ne s'agit plus d'un terme nié au départ, mais du versant de l'être ambigu du langage. Et même, l'idée du doublage sur toute l'étendue de la parole parlante par la parole non parlante est-elle encore trop binaire, circonscrivant trop facilement ce que l'ambiguïté exige de reconnaître dans des rapports plus mouvants. D'où l'image magnifique du « petit alcarazas du vide ».

Qu'est-ce qu'un alcarazas ? C'est une cruche de terre légèrement poreuse. Placée dans un courant d'air chaud, elle a pour propriété de rafraîchir l'eau qu'elle contient : l'eau, qui traverse la paroi poreuse et s'évapore à la surface externe de la cruche, crée en s'évaporant une légère dépression à l'intérieur de la cruche, dépression suffisante pour refroidir l'eau qui demeure à l'intérieur. En quoi l'alcarazas peut-il alors fournir une métaphore pour le langage ? Blanchot invite à comparer le rapport de l'alcarazas avec l'eau avec le rapport du

262 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 300.

263 Sur le lien de cette « parole non parlante » et de la critique du privilège de la présence (notamment de la présence du sens), cf HARLINGUE Olivier, *Sans condition, Blanchot, la littérature, la philosophie*, *op. cit.*, p. 29.

langage au vide qu'est la parole non parlante. Pas plus que l'eau n'exige un contenant, le vide de la parole non parlante n'appelle la parole parlante : c'est seulement *pour nous* que l'eau doit être contenue et que la parole non parlante doit trouver à se dire. De plus, on peut se représenter le langage comme étant aussi plein que doivent l'être les parois d'un récipient contenant de l'eau : pas plus qu'on ne s'attend à ce que ces parois laissent passer l'eau, on ne s'attend à ce que l'espace de la signification soit lacunaire (que le réseau du sens ait des failles). Or, si l'alcarazas contient effectivement bien l'eau, il le fait en étant poreux, c'est-à-dire en laissant paradoxalement une part de cette eau sortir du contenant qu'il est et s'évaporer. De même, le langage ne serait un espace de signification qu'en « laiss[ant] infiniment fuir le creux même qu'il enferme ». Si on écoute la parole parlante sans surdité, on doit reconnaître que, en même temps qu'elle s'affiche comme une solide affirmation, elle laisse entendre le non-sens ou au moins la possibilité de ne pas dire ce qu'elle semble dire – voire de ne rien dire du tout. L'ambiguïté de la paroi contenante mais poreuse se retrouve quant à la parole parlante. Il y a plus. Le caractère poreux de l'alcarazas n'est pas un défaut fâcheux de cet objet : c'est ce qui rend possible sa fonction qui est d'obtenir la fraîcheur de l'eau, fraîcheur qui est ce que l'on désire pour cette eau contenue. De même, la parole parlante qui laisse se manifester le non-sens le laisse fuir pour d'autant mieux le préserver comme non-sens central. D'une part, se manifester comme un langage non poreux, c'est-à-dire redoubler la dissimulation de la parole non parlante en niant ses possibles manifestations furtives ou ambiguës, ce serait refuser que toutes les tendances du langage se manifestent, ce serait imposer l'unilatéralité à un langage ambigu par essence. On aurait là de la part du langage un déni de son être ambigu de langage. C'est en masquant son ambiguïté, bien plutôt qu'en la rendant audible, que le langage manifesterait un défaut blâmable. D'autre part, laisser fuir le néant de signification n'épuise en rien ce néant de signification. Le vide central ne cesse de se vider centralement : ce qui ne veut pas dire qu'il se remplit de sens. Aucun tort n'est fait, bien au contraire, à l'ambiguïté, quand on la laisse se manifester – dans son ambiguïté. Tel est alors le langage comme « petit alcarazas du vide » : la parole non parlante est son centre qui ne s'épuise pas en s'échappant pourtant, qui se manifeste tout en restant dissimulée au cœur de tout énoncé authentique, qui ne cesse pas de ne pas parler dans les lacunes de la parole parlante. (Dans la suite, je continuerai à mentionner – tout comme Blanchot d'ailleurs – le vide central ou le silence central du langage, mais c'est l'image de l'alcarazas contenant la parole non parlante qu'il faudra alors entendre.)

Blanchot donne parfois une version plus dramatique de ce vide central, de ce lieu où la parole s'absorbe dans la seule parole non parlante, laissant le locuteur hébété : il s'agit du

« gouffre ». Les références à partir desquelles il nomme « gouffre » le vide central du langage sont nombreuses. Il y a, bien sûr, le poème de Baudelaire « Le Gouffre » dans *Les Fleurs du Mal*, que Blanchot analyse dans « L'échec de Baudelaire »[264] en réponse au *Baudelaire* [1947], la psychanalyse existentielle que Sartre propose du poète. Il y a aussi – et toujours quand il est question du silence et du vide du langage – Mallarmé : c'est la « neutralité identique du gouffre »[265] du poème « Un coup de dés... ». Il y a encore la formulation mythique du vide central du langage à partir de l'image du chant des Sirènes : c'est « la force des éléments et la voix du gouffre »[266], et le risque d'être « expos[é] au vide du gouffre »[267]. Il y a enfin cette formulation du versant poétique du langage dans l'article « La littérature et le droit à la mort » : les poètes « se livrent à la littérature comme à un pouvoir impersonnel qui ne cherche qu'à s'engloutir et à se submerger », d'où il suit que « nulle œuvre qui se laisse glisser sur cette pente vers le gouffre ne peut être appelée œuvre de prose »[268].

Si je souhaitais rappeler cette formulation du vide central du langage en termes de gouffre, c'est pour indiquer un écho foucaldien souvent cité, rarement mis en résonance : la définition de l'œuvre, à partir des écrits d'Artaud, comme « escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre »[269]. Blanchot lui-même avait publié un article sur la *Correspondance avec Jacques Rivière* [1924] d'Artaud, où il rappelait qu'Artaud justifiait son désir de publication par l'effort inhumain qu'il lui avait fallu pour conquérir quelques formes poétiques « sur cette inexistence centrale »[270], avant d'ajouter : « De ce vide que *son œuvre – naturellement, ce n'est pas une œuvre* – va exalter et dénoncer, traverser et préserver, qu'elle va remplir et qui va la remplir, Artaud s'approchera par un mouvement dont l'autorité lui est propre »[271]. Cette œuvre qui n'est pas une œuvre n'est que le mouvement de se laisser glisser (qu'on puisse y résister ou non est une autre question) sur la pente vers le gouffre central, vide central de la parole non parlante, où les mots ne pourront plus être trouvés pour dire l'absence, puisque l'absence est aussi absence des mots. Les mots préservés ou arrachés dans la glissade même constitueront cette œuvre qui n'en est pas une : une œuvre faite des seuls mots de la pente sur le gouffre. Le gentil petit alcarazas du vide est devenu un trou noir, un piège à poète, un gouffre dévorant. L'absence d'œuvre dont parle Foucault, et plus précisément l'œuvre comme

264 Blanchot M., « L'échec de Baudelaire », *L'Arche*, février et mars 1947, repris dans *La part du feu*, pp. 133-151.
265 Mentionné par Blanchot M., *Le livre à venir*, p. 86 et p. 89.
266 Blanchot M., *Le livre à venir*, p. 15.
267 *Ibid.*, p. 19.
268 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 321.
269 Foucault, *HF*, p. 556.
270 Blanchot M., « Artaud », *NNRF*, novembre 1956, repris dans *Le livre à venir*. Je mentionne la version dans *Le livre à venir*, p. 50.
271 *Ibid.*, p. 54. Je souligne.

« escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre » n'est que l'écho direct[272] de la formulation blanchotienne du vide central du langage en termes de gouffre.

Mais l'intérêt de l'approche blanchotienne du silence pour notre lecture en écho de l'*Histoire de la folie* ne réside pas à ce seul niveau. Cette méditation du silence vaut ici surtout en ce qu'elle nous conduit à penser *la mise au silence* d'une parole. Or c'est à ce niveau-là que l'écho sera vraiment pertinent, en ce qu'il permet de lire, dans l'*Histoire de la folie*, une véritable recherche du langage le mieux à même de dire le silence essentiel du langage, recherche qui ne se contente sûrement pas – c'est ce que Blanchot permet d'y entendre – de condamner toute mise au silence. Pour s'y rendre sensible, je propose d'examiner l'article « Mort du dernier écrivain ».

L'ambiguïté du silence et du murmure

Blanchot ouvre l'article « Mort du dernier écrivain » par la fiction d'une situation dans laquelle disparaîtrait non seulement les écrivains mais l'essence même de l'écriture littéraire (son « petit mystère »). Cette fiction a pour effet de susciter la représentation que nous nous faisons d'une telle situation : nous pensons que la disparition de la littérature serait ressentie comme un grand silence. En effet, on imagine couramment que si la littérature cessait – cessait de s'écrire et cessait d'être considérée comme digne d'une conservation par la bibliothèque – il y aurait des paroles essentielles en moins, et aussi des commentaires en moins. Donc un silence à la place où, avant, se manifestait une parole disant quelque chose d'essentiel. Image belle et simple de l'écrivain qui parle mieux que les autres, et dont le mutisme soudain laisserait place à un silence d'autant plus grand que sa parole nous semblait auparavant fondamentale. Image pourtant dont Blanchot n'aura de cesse de restaurer l'ambiguïté, lui ôtant sa fausse évidence, afin d'ouvrir un espace de questionnement du langage littéraire.

Contrairement à ce que nous imaginons trop rapidement,

> le jour où cette lumière s'éteindra, ce n'est pas par le silence, mais par le recul du silence, par une déchirure de l'épaisseur silencieuse et, à travers cette déchirure, l'approche d'un bruit nouveau, que s'annoncera l'ère sans parole[273].

272 Un autre cas d'écho direct d'une formulation blanchotienne mérite d'être signalé. Il concerne l'indication par Blanchot de la situation de la poésie : « retirée de l'histoire en marge de laquelle elle fait entendre un étrange bruissement d'insecte » (« La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 321). Cela signifie que la poésie fait entendre une parole ambiguë qui n'est que bruissement ou murmure d'insecte dans le silence qui se trouve à la marge des paroles que l'histoire accueille. L'écho est direct dans le texte de Foucault, lui qui s'inquiète, dans cette même marge de l'histoire, du « murmure d'insectes sombres » que sont les paroles de déraison (« Préface [de 1961 à *HF*] », *DE* n°4, I, 192).

273 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 296.

Ce premier pas de côté introduit par Blanchot pourrait conduire à se précipiter. On y reconnaît l'idée selon laquelle un certain silence essentiel serait l'apanage de la littérature – ce que la sous-section précédente examinait –, la disparition de la littérature consistant alors en un « recul du silence ». Ce recul du silence ne se manifesterait alors que comme l'avènement d'un « bruit nouveau ». C'est là qu'on pourrait se précipiter et multiplier – avec Blanchot certes, mais sans ses précautions – les caractères de ce « bruit nouveau » : il « n'est pas un bruit » mais « plutôt une parole », parole « au-dessous du monde commun des paroles quotidiennes », parole « silencieuse, car c'est le silence qui parle », parole « nulle et étrangère » qui s'affirme dans sa « nudité obscure », « parole errante » qui s'impose, « terrible rumeur de l'absence », « parole non parlante », etc. Toutes ces nominations – qui parsèment l'article « Mort du dernier écrivain » – mériteraient d'être retenues, et surtout d'être situées dans le mouvement qui nous arrache à une prétendue évidence quant à ce que sont la parole et le silence. Mais il importe auparavant de bien mesurer le premier pas que Blanchot fait – de côté ai-je dit. Que sont ce « recul du silence » et cette « déchirure de l'épaisseur silencieuse » par laquelle un bruit inouï advient ?

L'approche de l'espace littéraire semblait pouvoir exposer avec une certaine sérénité l'ambiguïté du langage, en ce qu'il visait de façon à la fois compulsive et vaine son propre silence central. Si je parle de sérénité, c'est qu'il n'était nullement question, à propos de la manifestation de la parole non parlante, d'un quelconque déchirement de cet espace. Blanchot décrivait l'espace littéraire comme s'il pouvait l'étaler sous nos yeux et nous montrer le scintillement ambigu de la parole littéraire qui le parcourait. Par rapport à cette première exposition de l'espace littéraire, la fiction de la mort de la littérature constitue un pas de côté. Mais il ne s'agit pas de proposer une nouvelle approche de l'espace du langage qui se passerait de la littérature. Bien plutôt, il s'agit d'abandonner ce que l'idée même de littérature comprenait de serein et de rassurant, pour radicaliser la manifestation de l'espace du langage en en faisant à présent *un paradoxal espace littéraire sans littérature*. Si dans la première approche de l'espace littéraire – celle que j'exposais dans la sous-section précédente – il était déjà question d'une ambiguïté du silence, qu'en est-il dans cette approche radicalisée ? Pour rendre commode l'abord de cet espace littéraire sans littérature, on peut d'abord marquer sa différence avec l'espace littéraire tel qu'il nous était présenté avant, comme s'ils étaient deux espaces de silence différents – en laissant donc en suspens le fait que le deuxième ne soit que la radicalisation du premier.

Pour permettre d'appréhender la différence entre ces deux espaces de silence, Blanchot les dessine à partir du statut des locuteurs qui les révèlent le mieux. Il mobilise pour cela les

figures de l'écrivain et du dictateur. Mais, à nouveau, c'est contre une appréhension naïve et univoque de la distinction que Blanchot écrit. En effet, il n'est pas question d'opposer le monde de l'écrivain d'avec le monde du dictateur en disant que le premier permettrait de faire entendre la parole non parlante, tandis que le second condamnerait cette parole fragile au mutisme. Bien plutôt, il s'agit de *comparer les ambiguïtés respectives de deux mises au silence*.

> Un écrivain est celui qui impose silence à cette parole, et une œuvre littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous. […] Et le livre véritable est toujours un peu statue. Il s'élève et s'organise comme une puissance silencieuse qui donne forme et fermeté au silence et par le silence[274].

L'écrivain n'a pas d'abord de rapport d'accueil, de sauvegarde, ni d'expression ou d'amplification avec le murmure d'une parole errante dont il se ferait la chambre d'écho. Si la parole errante est déjà presque silence et pourrait ne rien dire (du fait sans doute qu'elle ne veuille rien dire), l'écrivain n'est pas d'abord celui qui donne de la voix à cette parole. Il n'élève pas la voix pour elle. Au contraire : il lui *impose silence*. La formule de Blanchot est forte. Notamment parce qu'elle contrevient à bon nombre de nos préjugés, d'ailleurs moins quant à la technique littéraire que quant à sa valeur. Elle signifie qu'imposer le silence à cette fragile parole qui est déjà presque silence peut avoir de la valeur. Ce serait même la vertu de la littérature. Imposer le silence à une parole précaire, c'est-à-dire l'appréhender dans un cadre *qui la fait taire* du point de vue de nos attentes de communication signifiante (faire taire le vouloir-dire), doit être vu comme la vertu de l'écriture littéraire, là où, spontanément ou traditionnellement – en tout cas, couramment –, on taxe de vice cette mise au silence.

Disant cela, j'ai glissé vers un jugement de valeur. Or l'écriture de Blanchot, dans cet article, parvient à éviter cette valorisation trop directe. On pourrait donc dire que lire chez Blanchot des intentions de valorisation de la mise au silence de la parole errante constitue une déformation de son approche. Sans doute. Mais ce glissement me semble inévitable. Inévitable à cause du caractère inouï de son propos. Si l'on ne souligne pas ce qui résulte pour nous de déplacement, de pas de côté, de restauration de l'ambiguïté, dans l'idée d'une mise au silence, alors le propos de Blanchot risque de rester inaudible, et de se faire recouvrir par la valorisation courante : valorisation positive pour l'écrivain et ses livres, valorisation négative pour le dictateur qui brûle les livres. C'est pour prévenir cette dégradation du propos de Blanchot en une évidence courante qu'il me semble nécessaire de parler d'une vertu de la mise au silence de la parole non parlante.

274 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 298.

Mais si l'on veut appréhender pleinement le pas de côté blanchotien, il ne faut pas se focaliser non plus sur l'opération d'imposer silence à la parole errante : une telle focalisation conduirait à dissimuler à nouveau ce dont il s'agit. En effet, à lire les premières lignes qui caractérisent l'écrivain – celles que j'ai citées –, on ne peut s'empêcher d'attendre le moment où Blanchot dira que, bien qu'il s'agisse d'une mise au silence, c'est une mise au silence qui suppose « un rapport d'intimité avec la rumeur initiale »[275]. Or, s'il ne faut pas se focaliser précipitamment sur la parole errante avec laquelle on prétend ouvrir un rapport d'intimité, il ne faut pas non plus ignorer notre *attente* de ce rapport intime. Retenir la précipitation ne signifie pas ignorer artificiellement l'attente au détriment de ce qui serait attendu. Nous ne devons pas faire comme si nous étions effectivement déjà prêts à examiner la mise au silence en retenant notre curiosité quant à ce qui va finalement se dire au travers du silence de l'œuvre. Cette posture artificielle changerait en vérité l'objet de notre attention et prendrait abusivement l'opération de mise au silence pour un message objectif : lisant ainsi, on ferait de la tendance de l'écriture littéraire à la mise au silence un vouloir-dire positif. Or, si dans l'écriture même de son article, Blanchot se retient d'abord de préciser le rapport d'intimité de l'écriture littéraire et de la parole non parlante, ainsi que ce qui résulte de ce rapport en termes d'expression, c'est pour nous approcher de ce silence de l'écriture, certes sans l'oublier au profit de ce qui se révèle, mais sans en faire non plus une nouvelle manifestation. Il faut parvenir à respecter la nature de l'opération de mise au silence dans l'approche que l'on fait de la parole qui, dans ce silence imposé, se manifeste.

On mesure alors la double précaution – s'il faut la quantifier – dans l'abord de « la parole secrète sans secret »[276]. Pressentant sa voix, on se précipite d'abord vers elle : elle est celle dont on attend la révélation du secret. Par là, on la manque, faute de n'avoir pas su maintenir la distance silencieuse dans laquelle elle vient dire qu'elle n'a pas de secret. Mais si, forts d'une pensée prétendument subtile, nous estimons pouvoir prévenir la précipitation en objectivant les pôles entre lesquels se maintiendrait l'écart (d'une part l'écriture silencieuse, d'autre part la parole errante accueillie dans ce silence imposé), en vérité nous figeons notre attente, nous dénaturons la mise au silence en prétendant en faire une opération objective, et nous manquons finalement ce qui ne pouvait se manifester que dans l'évanescence d'une mise au silence qui s'oubliait. La gageure de Blanchot, c'est de donner asile par l'écriture critique – qui répète le geste de l'écriture littéraire – à une distance essentielle mais impossible à

275 *Ibid.*, p. 300.
276 *Ibid.*, p. 297.

maintenir, distance entre un geste d'imposer le silence et la manifestation d'une parole essentiellement silencieuse.

Foucault a pensé la gageure de l'écriture de et selon Blanchot. On peut même dire qu'il l'a érigée en problème fondamental – il donne la forme de l'espace de notre langage, donc de nos savoirs – et indépassable – il ne s'agit évidemment pas de le dénoncer pour le faire disparaître – qui définit l'espace de notre culture :

> Si [l'essence de la déraison] a pu passer inaperçue, ce n'est pas seulement qu'elle est cachée, c'est qu'elle se perd dans tout ce qui peut la faire venir à jour. Car – et c'est peut-être un des traits fondamentaux de notre culture – il n'est pas possible de se maintenir d'une façon décisive et indéfiniment résolue, dans cette distance de la déraison[277].

Si la parole errante est bien une voix de la déraison[278], la « distance de la déraison » ainsi nommée par Foucault est cet écart précaire entre un geste de mise au silence qui tend de lui-même à s'oublier et une parole de déraison qui ne se manifeste qu'en étant mise au silence. Or, cet écart ne peut pas être celui qu'on occuperait de façon « indéfiniment résolue » : on ne peut pas être de façon décidée, projetée, maîtrisée, certaine d'elle-même, dans la mise au silence qui maintient l'intimité. Imposer de façon indéfiniment résolue le silence à la parole errante, c'est manquer la précarité de ce geste, et par là, empêcher la manifestation de la voix de la déraison.

Comment dès lors, pour l'écriture critique (celle de Blanchot, que répétera le geste d'écriture de Foucault), trouver la juste voix pour faire entendre cette distance ? Sans constituer une réponse doctrinale, l'article de Blanchot « Mort du dernier écrivain » offre une voie. En effet, si notre attente du secret (la révélation du rapport d'intimité entre le silence littéraire et la parole errante) est bien le lieu d'un écart, l'écriture de Blanchot parvient à donner du maintien à cet écart – sans le nier artificiellement au départ, mais sans le laisser non plus s'évanouir dans son but – en le rendant sensible. Et cela, par l'immixtion d'une image dans l'espace de notre attente, cette image même qui constitue la fiction de l'article : l'idée de la fin de la littérature, l'image de la parole errante livrée à elle-même et la figure du dictateur. C'est l'installation de – et dans – cette fiction qui permet de rendre sensible l'écart entre la mise au silence par la littérature et la révélation par la littérature. Le détour par l'examen d'une image (celle du dictateur) est en vérité le maintien de l'ouverture d'un écart au sein de l'écriture littéraire. Il ne faut donc pas lire l'examen de la figure du dictateur, et la manifestation de son ambiguïté, comme l'élément d'une simple comparaison avec celle de l'écrivain. Il ne s'agit pas de comparer en juxtaposant, mais, en faisant cesser l'univocité de la

277 Foucault, *HF*, p. 371.
278 Cf *supra* « 1.1. De l'angoisse à l'ambiguïté : raison et déraison en langage ».

mise au silence, d'empêcher que celle-ci ne s'écrase sur ce qu'elle permet de révéler. C'est la plurivocité de l'acte d'imposer le silence qui lui donne consistance et maintien – étant entendu qu'il s'agit d'un maintien minimum, qui n'empêche pas l'impossibilité d'un maintien « indéfiniment résolu » comme dit Foucault. Sans volonté de ma part d'introduire des écarts à tous les niveaux, on peut quand même reconnaître que le dictateur et son ambiguïté viennent produire un écart dans l'abord même du silence de l'écriture littéraire.

Venons-en à l'examen de cette figure du dictateur.

> Le dictateur, nom qui fait réfléchir. Il est l'homme du *dictare*, de la répétition impérieuse, celui qui, chaque fois que s'annonce le danger de la parole étrangère, prétend lutter contre elle par la rigueur d'un commandement sans réplique et sans contenu. Et, en effet, il semble son adversaire déclaré. A ce qui est murmure sans limite, il oppose la netteté du mot d'ordre ; à l'insinuation de ce qui ne s'entend pas, le cri péremptoire ; à la vagabonde plainte de spectre de *Hamlet*, qui, sous la terre, vieille taupe, de-ci de-là, erre sans pouvoir et sans destin, il substitue la parole fixée de la raison royale, qui commande et jamais ne doute[279].

Il est inévitable de reconduire la figure sur laquelle Blanchot construit son propos à l'œuvre qui la suscite. Il s'agit de toute évidence du film *Le dictateur* [1940] de Charles Chaplin. Ce film ne se contente pas d'être le premier grand film parlant de Chaplin, il est aussi un film qui questionne son propre passage à la parole, le passage du cinéma au parlant, et même plus généralement l'avènement de la parole[280]. Le propos de Blanchot s'appuie particulièrement sur la scène du premier discours de Hynkel (le personnage du dictateur, joué par Chaplin lui-même).

Réfléchie à partir du film de Chaplin, la figure du dictateur est ici tout entière référée à la parole. Mais pas à n'importe quelle parole : c'est une parole impérative, celle du commandement, du mot d'ordre, du cri péremptoire. Celle-ci s'élève « chaque fois que s'annonce le danger de la parole étrangère ». La parole du dictateur vient toujours en réponse à une rumeur qui désigne un étranger trop proche ou un ennemi intérieur. Le danger est moins pressenti que déjà annoncé. Et cette rumeur annonciatrice vise le danger d'une autre parole. On le voit, Blanchot ne désigne pas moins de trois paroles à partir de la figure du dictateur. Trois, et non pas deux : il ne s'agit pas d'opposer simplement la parole impérative à la parole étrangère, comme une lutte entre une instance de pouvoir s'érigeant et des individualités s'efforçant de ne pas se faire écraser ; bien plutôt, il s'agit de suggérer l'ambiguïté de ce à quoi la parole impérative répond par une certaine mise au silence, ambiguïté d'une rumeur qui pressent le danger de la parole étrangère et qui pourtant la fait exister en la colportant, comme

279 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 299.

280 *Cf* sur ce point CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, p. 27-32. Voir aussi Garson Charlotte, *Charles Chaplin – Le Dictateur*, livret du programme « Lycéens et apprentis au cinéma », Paris, Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2012.

s'il y avait là déjà deux voix – mais cette comptabilité ne sert qu'à indiquer l'ambiguïté qui risquerait d'être inaudible sans cela. C'est donc davantage à une rumeur ambiguë qu'à la parole étrangère que le dictateur répond. Car contre quelle parole lutte-t-il vraiment ? Quelle voix condamne-t-il au silence, sinon celle de la rumeur elle-même ? La mise au silence qu'il produit est « sans réplique » : au mot d'ordre répondra l'obéissance. Mais l'obéissance en acte, immédiate, sans recul. Bref, sans véritable réponse. D'où l'indication de Blanchot selon laquelle la parole du dictateur est un commandement « sans contenu » : il n'a pas valeur de parole. Le temps est loin des serments d'allégeance où la parole avait valeur de pacte, et donnait l'image des rapports de reconnaissance. Avec le dictateur, la parole est directement objet d'identification, le comportement s'assimile à l'ordre, et le silence se fait. La visée d'un tel silence pourrait donc passer pour une authentique lutte contre l'ambiguïté de la rumeur.

Blanchot précise les apparences de cette lutte. La rumeur, et c'est ce qui fait aussi son ambiguïté, est « murmure sans limite » : même l'annonce du danger n'y est pas séparée de la parole dangereuse – qui d'ailleurs ne saurait sans doute être sans annoncer qu'elle est dangereuse, se faisant ainsi rumeur contre elle-même. La parole du dictateur semble s'opposer à ce caractère illimité en ce que sa limite est nette (« netteté du mot d'ordre »). Le mot d'ordre est tellement sans contenu qu'il ne déborde pas. Il n'exige pas d'être développé par d'infinis commentaires – ou plutôt, il exige de ne l'être pas. L'obéissance silencieuse qui lui répond n'est que le reflet de son propre vide : rien ne résonne en lui.

La rumeur ambiguë peut toujours être entendue comme insinuante, comportant « l'insinuation de ce qui ne s'entend pas » : colporte-t-elle la parole étrangère ? la dénonce-t-elle ? On ne sait, mais ça parle, ça suggère, ça laisse supposer, etc. À cela, le « cri péremptoire » impose silence : un silence qui condamne par avance toute objection, qui annule toute réponse, qui néantise toute parole. Il n'est d'ailleurs lui-même pas parole mais « cri » : il n'a pas besoin – et ce serait même un risque supplémentaire – de s'élever au niveau de la parole authentique pour imposer le silence.

Comme pour suggérer qu'il ne s'agit pas simplement d'opposer la parole du gouvernant à celle du gouverné, Blanchot mentionne alors *Hamlet*. La parole du dictateur est bien « la parole fixée de la raison royale, qui commande et jamais ne doute ». Elle est parole de roi, de la raison érigée en reine, c'est-à-dire d'une autorité certaine de ce qu'elle dit et de ce qu'elle va obtenir. C'est la parole qui sait son pouvoir, parce qu'elle est sûre de l'obéissance, et qui sait son avenir, parce qu'elle le décide. Pouvoir et assurance de l'avenir sont fixés en ce lieu qu'est le roi. Mais Blanchot n'oppose pas à cette raison royale des sujets gouvernés. Il lui oppose la voix d'un autre roi, du roi déchu, celui qui ne peut pas se venger et qui est

condamné à des souffrances (car il vit en enfer, ayant été frappé au milieu de ses vices). Celui-ci ne peut donc plus que se plaindre. Et errer : il n'occupera plus le lieu fixe qu'est la place du roi. Blanchot rappelle alors la figure que Shakespeare utilise pour dire cette errance : non seulement l'ubiquité, mais la présence *souterraine*. C'est ce qu'on trouve à la fin de la scène 5 de l'acte I, où le spectre parvient à faire entendre sa voix même quand les trois autres personnages changent de lieu pour leur serment. D'où l'irrévérencieux « vieille taupe »[281] que Hamlet (le fils) adresse au spectre. Mais la procrastination d'Hamlet (le fils) n'est-elle pas le même vagabondage que l'errance souterraine de son père ? Hamlet (le fils) n'est-il pas cette rumeur errante qui entend la voix désormais étrangère[282] du roi déchu ? On serait tenté de dire que face au mouvement d'errance que suscite la rumeur ambiguë, il n'y a qu'un véritable lieu fixe – la place du roi –, en regard duquel tous les autres sont instables : stabilisés s'ils se réfèrent à ce lieu fixe, errants sur ou sous terre s'ils s'en détachent, ambigus en tous les cas.

Cette caractérisation de la parole du dictateur par la lutte qu'il semble mener contre la rumeur ambiguë suffit-elle cependant à comprendre ce qu'il en est de la mise au silence qu'elle constitue ? N'est-ce pas par précipitation que nous conclurions que la parole du dictateur se distingue de la parole de l'écrivain en ce que la parole du premier impose silence sans être elle-même inquiétée de ce silence ? Faut-il se contenter de cette image de la lutte du dictateur contre la rumeur ?

> Mais ce parfait adversaire, l'homme providentiel, suscité pour couvrir par ses cris et ses décisions de fer le brouillard de l'ambiguïté de la parole spectrale, n'est-il pas, en réalité, suscité par elle ? N'est-il pas sa parodie, son masque plus vide encore qu'elle, sa réplique mensongère, quand, à la prière des hommes fatigués et malheureux, pour fuir la terrible rumeur de l'absence – terrible, mais non trompeuse –, on se tourne vers la présence de l'idole catégorique qui ne demande que la docilité et promet le grand repos de la surdité intérieure[283] ?

Difficile de ne pas lire ici d'abord des questions rhétoriques. Mais alors c'est une ruse de la rumeur ambiguë qui serait décrite. La rumeur ambiguë susciterait celui qui pourrait la couvrir en la réduisant au silence. Comme si l'exigence qui animait une telle rumeur était d'être conduite au silence, du fait qu'elle ne soit finalement elle-même rien d'autre qu'une parole qui ne dit rien. Elle est en effet « la terrible rumeur de l'absence », parole qui murmure la terreur de l'absence de limite, de repère, de fondement, de raison ou de sens. Mais fuyant cette terreur de l'absence de sens, l'on se tourne – c'est toute l'ironie – vers la présence d'une idole qui n'est que la réalisation de ce vide. Le dictateur, cette idole, n'est rien de mieux que l'absence de sens réalisée en une figure qui impose le silence. Qu'on pense ici à la scène du

281 Shakespeare W., *Hamlet*, dans *Hamlet / Othello / Macbeth*, trad. fr. F.-V. Hugo, Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1984, p. 32.
282 Hamlet (le fils) parle du « bon accueil dû à un étranger », *ibid.*
283 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, pp. 299-300.

premier discours de Hynkel dans *Le dictateur* : à seulement écouter le film, c'est-à-dire à ne pas se focaliser sur le geste par lequel Hynkel arrête à plusieurs reprises la rumeur ou les acclamations de la foule afin de commencer à parler, on perçoit le cycle d'une rumeur au sens indécidable, d'un silence court et net, et d'un discours décidément insensé (c'est un mélange syntagmatiquement et syntaxiquement absurde de phonèmes et de mots empruntés à différentes langues – qui ne doit son caractère décidé qu'au ton et au rythme de l'allocution). Mais la réalisation de la rumeur ambiguë sous la forme de cette figure semble mettre fin à l'ambiguïté : ce n'est plus une parole vagabonde, mais un silence qui s'impose depuis un lieu fixe. Or cette fixité et la figure qui l'incarne ne sont alors que mensonge par rapport à ce qui les constitue. Voilà pourquoi Blanchot dit de cette figure que, par rapport à la parole spectrale qui la suscite, elle n'est que « sa parodie, son masque plus vide encore qu'elle, sa réplique mensongère ». La dimension de mensonge est particulièrement bien rendue par l'idée du « masque plus vide encore qu'elle » : une parole qui n'est qu'absence de sens s'avance masquée mais se donne pour masque une figure plus vide que l'absence de sens, du simple fait qu'elle n'en est que le masque. Le double de la parole vide errante est plus vide qu'elle parce qu'il n'est pas l'instauration d'un silence qui l'accueille mais l'exigence impérative d'un silence pur, idéal finalement plus inconsistant que la parole silencieuse impure qu'il recouvre. Le discours de Hynkel n'est que la mise en intonation et en rythme de l'absence de sens errante qu'est la rumeur. Un masque vide que le vide de la rumeur appellerait.

Est-ce pour autant qu'on assiste là à une ruse de la rumeur ambiguë, se couvrant de quelque chose de moindre qu'elle et qu'elle maîtriserait en secret ? Non pas. Et c'est pourquoi ce qu'on voudrait lire comme des questions rhétoriques demeurent tout de même des questions. Ce qui signifie que le premier versant de la parole du dictateur, celui de l'adversaire qui réduit l'étranger au silence, n'est pas supprimé, dépassé, intégré par cette autre dimension (celle du redoublement de l'absence). Cela constitue bien deux versants de la parole du dictateur, qui retrouve donc à son niveau une certaine ambiguïté. Comme pour l'écrivain, quand le dictateur parle, c'est à la fois le silence qui se fait et la rumeur qui point dans cet ordre de silence.

C'est là que nous résistons. Dans le commandement dictatorial, qui n'est qu'injonction au silence, nous refusons d'entendre ce que le silence de l'écriture littéraire parvient à rendre audible. Nous voudrions alors nous jeter sur cette voix étrangère qui point dans la littérature seule, crier à l'évidence de sa présence dans les seules œuvres d'art, forcer quiconque à reconnaître ce qui s'y dit dans le seul silence souhaitable (le littéraire). Mais Blanchot conduit à comprendre que c'est seulement depuis un tel silence que la réalisation même de ce désir est

possible. Tel est l'effet de l'écart qu'il ouvre dans cet article : nous mettre en position d'expérimenter la proximité des tendances de la littérature et des exigences de la parole dictatoriale, et cela, afin de mettre en évidence – si l'on peut encore parler d'évidence – que notre attente ou notre désir de faire entendre la parole errante peut toujours faire passer d'un silence à un autre, du littéraire au dictatorial. C'est pourquoi ce n'est pas avec l'assurance de celui qui peut poser de solides distinctions qu'il faut lire le passage suivant :

> Ainsi les dictateurs viennent-ils prendre naturellement la place des écrivains, des artistes et des hommes de pensée. Mais, alors que la parole vide du commandement est le prolongement, effrayé et menteur, de ce que l'on préfère entendre hurler sur les places publiques, plutôt que d'avoir à l'accueillir et à l'apaiser en soi par un grand effort personnel d'attention, l'écrivain a une tout autre tâche et aussi une tout autre responsabilité : celle d'entrer, plus que personne, en un rapport d'intimité avec la rumeur initiale. C'est à ce prix seulement qu'il peut lui imposer silence, l'entendre dans ce silence, puis l'exprimer, après l'avoir métamorphosée[284].

Imposer silence à une parole n'est pas un acte univoque. Mais ce serait trop dire que d'affirmer qu'il y a deux façons bien distinctes de le faire. Si les dictateurs peuvent venir prendre « naturellement » la place des écrivains, c'est que cette place depuis laquelle on impose le silence, loin d'être celle qui accueille trop facilement l'imposteur, est celle d'une instabilité impossible à conjurer. D'ailleurs, Blanchot soutient que « certains ‘‘grands’’ écrivains ont je ne sais quoi de péremptoire dans la voix […] qui évoque, dans le domaine de l'art, la domination du *dictare* »[285]. La position de locuteur depuis laquelle on impose le silence peut donc toujours verser dans l'un ou l'autre sens, puis reverser dans l'autre. On retrouve ici la structure de l'ambiguïté telle qu'on l'a rendue manifeste à partir de la violence dialectique : la parole du dictateur est celle qui assassine pour faire vivre dans son seul sens qui n'est finalement que silence ; la parole de l'écrivain est celle qui cherche à dire le cadavre d'avant la résurrection, le vide de sens d'avant son accueil dans le silence ; mais les deux paroles supposent des positions réversibles, dans un rapport d'oscillation instable.

Pourtant, maintenant que l'ambivalence de la mise au silence a pu être envisagée sans pour autant faire de l'acte d'imposer silence un acte objectivé de façon commode, c'est bien sur la distinction des deux figures qu'on souhaite insister. Blanchot oppose ici ce qu'on veut entendre sur les places publiques à ce qu'on accepte d'accueillir en soi dans la solitude. Cette opposition a, certes, ceci de troublant qu'il s'agit de deux destins pour une même rumeur. Ce à quoi l'on s'ouvrirait dans la solitude de l'art ne serait pas essentiellement distinct de ce qui se crierait depuis la tribune du dictateur haranguant la foule. Mais la disposition à recevoir cette « rumeur initiale » commune dans les deux situations en modifie finalement l'avenir. Même s'il s'agit dans les deux cas d'une rumeur vide qui ne dit que l'absence, l'idée d'un accueil en

284 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 300.
285 *Ibid.*, p. 301.

soi ou d'un rapport d'intimité se distingue de celle d'une identification à un masque extérieur mensonger. *Le lieu du silence qu'on impose n'est pas le même* : le silence sur la place publique où l'on obéit immédiatement à l'ordre n'ouvre pas la chance d'une métamorphose. Un accueil dans un lieu solitaire et intime, dont l'image du lieu qu'on aurait « en soi » donne une indication – mais n'est qu'une approche parmi d'autres, puisque « l'ouverture au dehors » ou « la descente aux enfers » sont d'autres noms de la disposition adéquate –, permet d'imposer un silence qui permette d'entendre. C'est là le cœur du paradoxe de la figure de l'écrivain : en imposant silence à la rumeur initiale, l'écrivain peut l'entendre dans ce silence. L'*entente*, qui ne peut se faire que sous cette condition de silence, ouvre alors à cette rumeur son destin artistique : une métamorphose qui permet son expression.

Le schéma indiqué pourrait passer pour simpliste voire mécanique. Comme si Blanchot prétendait avoir donné une analytique de la création littéraire. Or cela n'est évidemment pas le cas. Il s'agit tout au plus d'indiquer des lieux insoupçonnés et de restaurer des ambiguïtés recouvertes, sans que cela nuise le moins du monde à la reconnaissance de la singularité de chaque création. Il s'agit de se donner les moyens de ne pas ignorer l'épreuve qu'est la création, ces moyens étant avant tout de l'ordre de la réduction d'évidences et de sauvegarde paradoxale des instabilités.

> Il n'y a pas d'écrivain sans une telle approche et s'il n'en subit fermement l'épreuve. Cette parole non parlante ressemble beaucoup à l'inspiration, mais elle ne se confond pas avec elle ; elle conduit seulement à ce lieu unique pour chacun, l'enfer où descendit Orphée, lieu de la dispersion et de la discordance, où tout à coup il faut lui faire face et trouver, en soi, en elle et dans l'expérience de tout l'art, ce qui transforme l'impuissance en pouvoir, l'erreur en chemin et la parole non parlante en un silence à partir duquel elle peut vraiment parler et laisser parler en elle l'origine, sans détruire les hommes[286].

À suivre ici Blanchot, on ne sait plus si le lieu du silence est l'écrivain lui-même qui se dispose ainsi afin d'accueillir la parole non parlante et de lui ouvrir un destin ou si c'est cette parole non parlante qui conduit l'écrivain en un lieu où va se décider la possibilité d'un silence ouvrant l'œuvre. Mais on sait que l'indication de ces lieux et des mouvements d'accueil et d'approche que cela suppose vaut davantage que l'image que constituent ces lieux quand on les nomme. L'épreuve qu'est la descente aux enfers (avec la remontée) était pour Blanchot une image pour indiquer le point de l'inspiration : c'était le fait de voir Eurydice aux enfers – avec tout le paradoxe de cette impossible vision[287]. Ici, en mentionnant l'épreuve de l'accueil intime de la rumeur initiale, le lieu de l'accueil devient le lieu d'un départ pour un autre lieu tout aussi silencieux, l'écart entre les deux lieux n'étant rien d'autre que celui de l'inspiration. D'où la triple formulation que Blanchot donne de cet écart. La formulation quant

286 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 300.
287 Cf *supra* « Le sujet de l'image, sujet de dispersion par fascination et impatience ».

à la disposition de l'écrivain : trouver ce qui transforme la disposition d'impuissance, nécessaire à l'accueil, en un pouvoir d'exprimer sans anéantir. La formulation quant au parcours de l'écrivain : trouver ce qui transforme l'erreur, l'espace de l'errance, en chemin, cheminement dans l'espace vide du langage, autour du gouffre qui l'organise. La formulation quant au destin de la rumeur : trouver ce qui transforme « la parole non parlante en un silence à partir duquel elle peut vraiment parler et laisser parler en elle l'origine, sans détruire les hommes ». J'ai commencé l'examen de la figure du dictateur en précisant que Blanchot ne s'en servait pas pour opposer deux voix, mais plutôt trois, dans la mesure où la rumeur pouvait, du fait de son ambiguïté, compter pour deux – duplicité, dans son ambiguïté, davantage que dualité, trop comptable –. On voit ici un des destins possibles de cette duplicité : être réduite afin que parle seule l'origine impure de cette parole. Il ne s'agit pas de purifier la rumeur, mais bien plutôt d'isoler son cœur ambigu, afin que le pressentiment de son ambiguïté ne conduise pas à des réactions catastrophiques, comme justement l'exigence du pureté. Que l'ambiguïté puisse se présenter comme origine sans susciter la passion de la pureté, tel est l'enjeu de l'écriture littéraire. L'autre forme de mise au silence, c'est celle qui ne conserve du pressentiment de l'ambiguïté que l'exigence de pureté : c'est la voix du dictateur, celle du silence qui « détruit les hommes ». Tel est la plurivocité du silence : il est tel qu'il peut détruire les hommes en silence ou, sinon les sauver, les conduire à entendre le silence des destructions. Cette dernière voie n'est pas différente du versant de l'effort pour dire le cadavre putréfié de Lazare, qui n'aboutissait qu'à l'irréductibilité du pouvoir de résurrection, même réduit à l'impuissance ; ou encore de la fascination pour l'image qui pouvait s'annuler en indifférence pour l'image, mais sans pour autant dépasser l'image. Mais la différence entre imposer un silence qui détruit les hommes et faire entendre le silence des destructions est suffisante pour justifier le ton finalement prescriptif de Blanchot – suffisamment paradoxal pour qu'on n'aille pas lui supposer le ton dictatorial qu'il épinglait quelques lignes plus haut – quant à la parole non parlante :

> Il faut lui imposer silence. Il faut la reconduire vers le silence qui est en elle. Il faut qu'un instant elle s'oublie, afin de pouvoir naître, par une triple métamorphose, à une parole véritable […][288].

Avant de considérer la question de l'oubli, une remarque s'impose quant à la « triple métamorphose ». La référence est ici évidente, tellement d'autres articles de Blanchot y insistent. Il s'agit d'un vers de Hölderlin dans l'hymne *Germanie* de 1801. Blanchot commente directement un passage de ce poème dans l'article « Le tournant » de janvier 1955, repris la même année dans *L'espace littéraire* sous le titre « L'itinéraire de Hölderlin ». Or

288 *Ibid.*, p. 302.

l'article « Mort du dernier écrivain » que j'analyse ici est de mars 1955. Aussi ne doit-on pas s'étonner que la tonalité de la recherche sur l'œuvre de Hölderlin imprègne l'article qui propose des considérations pourtant plus générales. C'est notamment, en plus de l'idée de la métamorphose, l'idée de l'intimité et du cœur de l'homme, là où Blanchot parle ailleurs aussi bien de l'enfer ou de ce qui erre au-dehors, qu'on peut entendre dans « L'itinéraire de Hölderlin » :

> c'est le cœur de l'homme qui doit devenir le lieu où la lumière s'éprouve, l'intimité où l'écho de la profondeur vide devient parole, mais non pas par une simple et facile métamorphose. Dès 1801, dans l'hymne *Germanie*, en des vers d'une splendide rigueur, Hölderlin avait formulé ainsi le devoir de la parole poétique, cette parole qui n'appartient ni au jour ni à la nuit, mais toujours se prononce entre nuit et jour et une seule fois dit le vrai et le laisse inexprimé :
>
> *Mais si plus abondamment que les pures sources*
> *L'or ruisselle et quand au ciel la colère s'aggrave,*
> *Il faut qu'entre jour et nuit*
> *Une fois apparaisse une vérité.*
> *Dans une triple métamorphose transcris-la,*
> *Pourtant toujours inexprimée, telle qu'elle est,*
> *Innocente, telle elle doit rester*[289].

Si j'ai distingué les trois transformations que Blanchot liste, ce n'est pas pour les retenir comme des interprétations de cette « triple métamorphose ». On voit bien la fonction de ce caractère triple dans le propos de Blanchot sur Hölderlin : il s'agit, s'appuyant sur la parole du poète, de ne pas laisser penser que la métamorphose est simple. Ni de laisser penser que dire le vrai c'est l'exprimer simplement. Car le vrai, pourtant transcrit, reste inexprimé – ce qui relativise le recours au terme « expression » dans l'article « Mort du dernier écrivain ».

En bref, le schéma esquissé qui permettait de situer le silence dans l'écriture littéraire – silence dans l'accueil intime de la parole non parlante ; silence qu'on impose à cette parole pour qu'elle s'oublie ; silence au cœur de cette parole qui se révèle alors ; métamorphose de ce silence pour le conduire à l'expression – ne doit pas se substituer à l'épreuve elle-même. Il n'y a pas de chemin tracé de la création, ni de plan du labyrinthe littéraire : tout au plus, le silence pourrait-il en être le fil.

La mention par Blanchot de la nécessité de *l'oubli* est à ce titre capitale. Encore une fois, cela prend à revers la valorisation couramment négative de l'oubli quant à la parole non parlante. On aurait pu s'attendre à ce que Blanchot prescrive d'oublier tout le reste, à savoir tous les discours sérieux et sûrs d'eux-mêmes, et aussi tout le bavardage qui recouvre la parole non parlante. Mais ici, c'est la parole non parlante qui doit elle-même s'oublier. Comme si s'oublier était la seule voie vers la manifestation de son oubli, donc de l'absence qu'elle est. L'oubli a alors la même ambiguïté que le silence. L'oubli ouvre un lieu où l'oubli

289 Blanchot M., « L'itinéraire de Hölderlin », *L'espace littéraire*, p. 373.

peut être conduit à sa manifestation comme oubli. C'est alors que, impur, imparfait, il dit pleinement l'oubli qu'il est. Ce thème complexe est essentiel dans l'écriture de l'*Histoire de la folie*. Blanchot saura l'y lire : ce n'est pas pour rien que sa recension[290] de l'ouvrage de Foucault, recension d'une dizaine de pages, s'ouvrira avec trois pages consacrées à l'oubli en général.

Où Blanchot nous a-t-il conduits ? Que faire des différences des espaces de silence ? Quelles sont les différentes modalités de la parole que ce parcours a permis d'étaler ? J'ai déjà indiqué que le silence dictatorial conduisait à une mascarade de manifestation de la parole non parlante. Et que le ton péremptoire de certains écrivains était pointé par Blanchot comme conduisant sur cette même voie. Mais il ne faut pas pour autant penser que l'attention littéraire portée à l'intimité soit une voie d'accès à cette parole non parlante. La mascarade est là tout aussi possible. C'est ainsi que Blanchot aborde l'écriture du monologue intérieur : « Le monologue intérieur est une imitation fort grossière, et qui n'en imite que les traits d'apparence, du flux ininterrompu et incessant de la parole non parlante »[291]. La raison qu'il donne de cette grossièreté est importante. Ce monologue intérieur ne se fonde pas sur la parole non parlante qui serait au cœur de l'homme, et cela pour la raison qu'il n'y a pas spontanément une telle parole. Le silence qui permettrait de l'y faire venir est à la fois risqué et précaire, et pour cela il ouvre rarement ce lieu. Plutôt que ce silence, c'est bien souvent au mutisme qu'on a affaire : « l'intimité de l'homme est non pas silencieuse, mais le plus souvent muette, réduite à quelques signes espacés »[292]. Le mutisme, sur lequel repose en vérité le bavardage, est donc l'opposé du silence qui permettrait l'accueil de la parole non parlante.

Même s'ils ont aussi leurs ambiguïtés respectives, le ton dictatorial ou le bavardage sont deux modalités de la parole littéraire – mais plus généralement du discours – qui empêchent la manifestation de la parole non parlante. Ne doit-on alors s'attacher qu'aux œuvres qui s'efforceraient à un « ton neutre »[293], tentant de s'approcher toujours davantage de cette parole errante ? Doit-on seulement valoriser cette modalité du « ton neutre » ? L'indication que donne Blanchot à ce propos montre la subtilité, non pas tant du concept de la neutralité de ton tel qu'il le mobilise, mais de ce qu'il convient de mettre au jour à partir de la désignation des modalités de la parole littéraire.

> La tentation, qu'éprouve aujourd'hui la littérature, de se rapprocher toujours plus du murmure solitaire est liée à bien des causes, propres à notre temps, à l'histoire, au mouvement même de l'art, et *elle a*

290 Blanchot M., « L'oubli, la déraison », *NRF*, octobre 1961, repris dans *L'entretien infini*, pp. 289-299.
291 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 302.
292 *Ibid.*
293 *Ibid.*, p. 301.

pour effet de nous faire presque entendre, dans toutes les grandes œuvres modernes, ce que nous serions exposés à entendre, si tout à coup il n'y avait plus d'art ni de littérature[294].

Une certaine littérature contemporaine de cet article – à laquelle Blanchot comme écrivain de récits n'est pas étranger – a un certain effet sur notre capacité à entendre. C'est cela que Blanchot met au jour en distinguant cette modalité de la parole littéraire qu'est le ton neutre : une modification de notre capacité à entendre ce qui se dit dans les œuvres, y compris celles qui ne relèvent pas de cette modalité de parole. Étrange vertu de ces œuvres nouvellement venues : elles ne semblent s'écrire que pour mieux s'oublier et permettre ainsi de lire autrement d'autres grandes œuvres qui les précèdent. C'est depuis ces nouveaux silences – ou plutôt pour qui est passé par eux – que les anciens silences deviennent audibles. C'est en faisant l'épreuve de ces paroles qui s'amenuisent vers le presque silence, ouvrant ainsi un espace au murmure solitaire – c'est en faisant cette épreuve que l'on entend différemment les paroles précédentes. Mais Blanchot n'est pas vague quant à cette *entente* différente. Cette épreuve nous rend capables d'entendre dans ces œuvres antérieures ce que la fiction de cet article nous a permis d'imaginer : la parole errante au temps de la mort de toute littérature.

Qu'est-ce alors qu'une modalité de la parole littéraire ? C'est la forme concentrée, évidente, prégnante, revendiquée et presque prescrite, de notre rapport au langage – au sens de ce qu'on accepte d'entendre dans les choses dites. Y entend-on un silence impérieux qui met fin au murmure, le condamnant au mutisme ? Y entend-on un bavardage qui pourrait se développer à l'infini, masquant pourtant mal le mutisme sur lequel il repose ? Y entend-on plutôt – ouvrant une chance à la parole non parlante – l'ambiguïté d'un silence où point un murmure ? Ou encore – forme exténuée qui sonne comme une ultime chance – le déchirement d'une épaisseur silencieuse où retentit un bruit nouveau ? Avec les modalités de la parole littéraire, c'est bien de l'être même du langage qu'il est question, à savoir ce qu'*il y a* comme espace du langage, comme possibilité pour la parole, comme tendances et comme exigences pour tout discours. Par rapport à une telle dimension de l'être du langage, la littérature est alors tout autant ce qui la prescrit que ce qui en témoigne. La parole littéraire s'efforce d'imposer et manifeste passivement l'être du langage, qui peut être celui du silence dictatorial, du bavardage, du silence ambigu de la parole neutre, ou du silence déchiré dans l'absence de parole.

S'il fallait réduire à une seule dichotomie la multiplicité des différences de l'être du langage, le silence impérieux et le bavardage se retrouveraient du même côté, celui qui n'ouvre pas de chance d'entendre la parole non parlante, tandis que le silence ambigu de

294 *Ibid.*, pp. 300-301. Je souligne.

l'œuvre du temps de la littérature et le déchirement de l'épaisseur silencieuse par l'œuvre de l'ère sans littérature seraient assimilés, pour la raison qu'en imposant silence ces formes ne condamnent pas au mutisme, mais ouvrent la possibilité d'une métamorphose audible (avec toutefois un degré d'enchantement plus ou moins fort, rendant ainsi plus ou moins aisée l'*entente* de la parole non parlante).

***Le silence ambigu de l'épreuve littéraire comme matrice pour l'*Histoire de la folie**

Plutôt que de chercher à systématiser l'article de Blanchot – et plus généralement son propos sur l'articulation du silence et du murmure –, je souhaite suggérer que la thématisation blanchotienne du silence littéraire et de la chance qu'il ouvre pour entendre la parole non parlante fournit à Foucault une ligne d'écriture pour l'*Histoire de la folie*. J'ai signalé que Blanchot prenait à revers notre valorisation négative courante de la mise au silence d'une parole précaire : on doit donc s'attendre à ce que le propos de l'*Histoire de la folie* soit organisé par un principe qui arrête le sens commun d'aujourd'hui. Et c'est cela qui peut rendre ce livre littéralement inaudible. Pour qui reste fermé à la valorisation positive de la mise au silence – ou plutôt, d'une certaine modalité de silence – le livre ne parle que du mutisme qu'on impose aux fous. C'est alors seulement un livre sur une lutte. Une lutte de pouvoir pour faire entendre sa parole et prescrire un ordre du discours. Une lutte entre un mutisme qu'on impose et un cri qui outrepasse son bâillon, que ce bâillon soit le mur visible du renfermement classique ou la camisole de l'asile moderne. Mais pour qui sait reconnaître la plurivocité de la mise au silence, et donc sa plurivalence, l'ouvrage de Foucault est un autre livre. Il parle de cet être du langage, c'est-à-dire de cet espace de langage et de son organisation par un vide central. Il parle de ce silence qui accueille en transformant, mais qui est toujours instable, précaire, évanescent. Il parle de la distance de la déraison, distance dans laquelle on ne peut pas se maintenir indéfiniment de façon résolue, distance qui, dans le même instant, s'ouvre pour laisser entendre l'inouï et s'achève dans l'effondrement de la parole. Il parle des « œuvres de folie »[295] qui supportent le paradoxe d'une folie qui serait l'absence d'œuvre. Il parle de *ce qui se joue de déraison dans l'épreuve littéraire – et dans toute expérience qui aurait la même structure* –, bien davantage que d'une éventuelle lutte des aliénistes avec les fous.

Foucault ne s'en est d'abord pas caché. À la question de ses « influences », question que lui pose le journaliste J.-P. Weber au lendemain de la publication de l'*Histoire de la folie*, Foucault répond : « Surtout des œuvres littéraires... Maurice Blanchot, Raymond Roussel. Ce

295 Foucault, *HF*, p. 557.

qui m'a intéressé et guidé, c'est une certaine forme de présence de la folie dans la littérature »[296]. C'est seulement la suggestion du journaliste qui conduit Foucault à mentionner ensuite Lacan, puis – sans doute pour s'écarter de la psychanalyse – Dumézil. Je reviendrai sur les questions que soulève la figure de l'écrivain fou, avec l'article de Blanchot « La folie essentielle » sur Hölderlin. Pour l'instant, je voudrais seulement retenir l'idée selon laquelle la « forme de présence de la folie dans la littérature » qui a pu guider Foucault correspond à *une certaine épreuve littéraire organisée d'après la structure de l'ambiguïté et formulée en termes de silence et de murmure*, telle que Blanchot en a dessiné l'approche. Cette idée nécessite d'appréhender, d'une part, la folie comme l'effondrement de la parole, non pas le cheminement vers la parole non parlante, mais la chute brutale dans le mutisme, et d'autre part, la déraison comme l'espace de langage ouvert par ce trou, polarisé par le gouffre dont il n'est que le bord, espace du murmure qui ne dit rien d'autre que l'absence fondamentale qui l'attire. La structure de l'ambiguïté permet de rappeler que même l'effondrement de la parole (et aussi « de ces paroles que sont ces existences »[297], comme si l'existence même d'un individu n'était qu'une parole) est une parole qui s'ouvre pour dire la destruction. Foucault le dit, par exemple, à propos de la parole philosophique de Nietzsche (sa « pensée ») : « la folie de Nietzsche, c'est-à-dire l'effondrement de sa pensée, est ce par quoi cette pensée s'ouvre sur le monde moderne »[298]. Mais le propos de Foucault et l'usage qu'il fait de la structure de l'épreuve littéraire dépassent largement l'abord des cas individuels. C'est pour caractériser rien de moins que l'être même du langage à différents âges de la culture occidentale que cette structure est mobilisée.

Toutefois, si l'approche blanchotienne de cette expérience par le silence qui s'y impose fournit la matrice de l'écriture de l'*Histoire de la folie*, l'écho que le texte foucaldien en constitue ne deviendra pleinement audible que depuis les textes blanchotiens qui abordent l'expérience littéraire par des expériences spécifiques : celle de la nuit – de la traversée de la nuit – avec son silence singulier ; celle de la folie – avec le « signe muet » qu'il s'agit d'y devenir. Plus généralement, c'est avec ces deux expériences, celle de la nuit du langage et celle de la folie comme devenir-signe muet, que l'on pourra vraiment faire résonner, dans le texte de Foucault, la structure de l'ambiguïté – dans les diverses occurrences que nous venons de parcourir en cheminant dans le dispar blanchotien.

296 Foucault, « La folie n'existe que dans une société », *DE* n°5, I, 196.
297 Foucault, *HF*, p. 372.
298 *Ibid.*, p. 556.

II. Le jour et la nuit et la folie tragique d'Oreste

Je souhaite qu'à partir de ce chapitre le texte même de l'*Histoire de la folie* oriente cette étude. Et je propose, plus précisément, de viser *le centre* même du livre de Foucault – même si l'idée de centre et l'identification de ce centre ne pourront être explicitées et justifiées que plus tard. Dès à présent, ce centre peut être indiqué avec précision : il n'est pas la description de toute l'expérience classique de la folie – au sens où il serait le texte entier consacré à l'âge classique – mais la répétition (interprétée) de la parole qui la ramasse en une fulguration poétique : le texte de la chute d'Oreste à la fin d'*Andromaque* de Racine. C'est donc vers la lecture foucaldienne de la chute d'Oreste, identifiée comme centre de l'*Histoire de la folie*, que converge ce deuxième chapitre.

Avec cette première sélection d'un texte dans l'*Histoire de la folie*, je vais pouvoir développer pleinement la lecture en écho. Car pour rendre audible le mouvement qui a lieu en ce point central de l'*Histoire de la folie*, il me semble pertinent de partir du mouvement que Blanchot transcrit à propos de l'expérience de la nuit – mouvement qui aboutit à l'indication de l'*autre* nuit. Plus précisément : c'est en écho au texte « Le dehors, la nuit » de *L'espace littéraire* que je propose de lire la répétition foucaldienne (interprétée – ou plutôt amplifiée) du texte de la chute d'Oreste dans *Andromaque*. Mais, comme nous aurons l'occasion de le constater, le chemin de l'écho n'est pas sans lacune. En effet, pour entendre pleinement le texte central de l'*Histoire de la folie*, il est nécessaire d'en faire l'écho de l'approche blanchotienne de la nuit grecque suivant une lecture de la chute d'Oreste dans l'*Orestie* d'Eschyle. Mais une telle lecture n'existe dans le texte blanchotien que de façon elliptique. Il faudra donc – après avoir repris le mouvement menant à l'*autre* nuit (section 2.1) – proposer une lecture développée de la chute d'Oreste dans l'*Orestie* à la manière de Blanchot – donc en suivant ses indications et les exigences de son écriture critique – (section 2.2). C'est alors seulement qu'on pourra rendre pleinement audible le mouvement du texte central de l'*Histoire de la folie* reprenant la chute d'Oreste dans *Andromaque* (section 2.3).

*2.1. Le jour, la nuit, l'*autre *nuit*

Le texte de Blanchot qui permettra de suivre le mouvement d'indication de l'*autre* nuit est « Le dehors, la nuit » [1953] repris en 1955 dans *L'espace littéraire*. Mais – comme je l'ai fait pour la mise au silence, où le texte « Mort du dernier écrivain » ne prenait toute sa teneur qu'après l'examen de l'idée du silence central du langage, exposée notamment avec des textes précédents – l'indication de l'*autre* nuit ne prend sa teneur que si elle est située dans un

certain parcours critique : celui de Blanchot qui n'aborde la littérature en termes de jour et de nuit qu'en restituant l'ambiguïté dans cette opposition – ou, puisqu'il y a ici une certaine réversibilité, qui mobilise l'ambiguïté que permet le couple du jour et de la nuit pour souligner (amplifier) le mouvement essentiel de l'écriture littéraire. Bref, avant de suivre l'indication de l'*autre* nuit dans le texte « Le dehors, la nuit », il faut situer, dans le parcours blanchotien, la formulation de la structure de l'ambiguïté en termes de jour et de nuit – ce que je propose à partir du texte « La littérature et le droit à la mort ».

On s'étonnera peut-être qu'il faille à nouveau régresser à un prétendu point de départ pour ce deuxième chapitre, comme si le parcours du dispar blanchotien dans le premier chapitre ne pouvait pas constituer un tel point de départ. C'est sans doute ce qu'il me faut assumer dans cette proposition de lecture en écho : des lectures de textes qui, inlassablement, font résonner des structures similaires, afin que, par la vertu de cette résonance, elles s'amplifient et deviennent audibles dans d'autres textes, où l'on ne sait pas ou plus les entendre. Non pas un travail de construction, mais une sensibilisation par abandon d'attentes antérieures, par détachement quant à d'éventuels *a priori*, par fluidification du rapport au mouvement d'une écriture. Bref : ce deuxième parcours, s'il n'est pas la suite du premier, ne serait pas pleinement valable sans celui-ci.

L'irréductible puissance du jour, l'incessante hantise de la nuit

La formulation de la structure de l'ambiguïté en termes de jour et de nuit se trouve dès l'article « La littérature et le droit à la mort ». Conformément au caractère paradoxal de chacun des deux versants du langage littéraire, la mobilisation des termes de nuit et de jour n'est en rien une opposition facile et fixe. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une opposition, à strictement parler. Tout comme le meurtre et la résurrection n'étaient pas opposés, mais étaient des approches d'une même scène selon des exigences différentes (meurtre *continué*, résurrection *regrettée*), jour et nuit sont des qualifications réversibles de l'être du langage indiquant des exigences différentes.

On comprend le mouvement réversible que désignent le jour et la nuit en partant de ce qu'ils semblent d'abord indiquer dans l'usage courant qui en est fait pour dire l'essence du langage. Le jour serait l'ordre du langage transparent, celui dans lequel l'être même des choses serait transparent : c'est l'ordre où coïncident être du langage et être des choses, sans qu'il puisse être question d'une relation entre les mots et les choses – une telle relation supposant la non-coïncidence de leurs êtres respectifs. C'est l'ordre dans lequel expliquer et comprendre n'ont pas à être distingués : la venue à la lumière de l'être des choses est, d'un

même mouvement, la mise au jour de leur agencement et de leurs relations – constituant l'explication de leur phénoménalité, à quoi se réduit leur être – et l'expérience globale d'un recevoir auquel rien n'échappe, qui englobe tout, sans inquiétude d'un éventuel reste inassimilable – ce qu'est la compréhension. À un tel jour, on pourrait opposer la nuit. Elle serait alors entendue comme l'ordre des choses séparées des mots, de l'existence des choses dans leur opacité, d'un être des choses qui ne pourrait jamais être manifesté comme tel par le langage. Elle serait un ordre où comprendre se réduirait à pressentir, ouverture d'appréhensions imprécises où aucune explication ne poindrait. Ces acceptions du jour et de la nuit ne sont pas celles que propose Blanchot. Mais elles sont celles qui valent couramment et peuvent donc servir d'image de départ ou de point d'accroche pour faire opérer un mouvement de pensée. En effet, si l'on part de ces acceptions du jour et de la nuit, le propos de Blanchot apparaît comme leur mise en mouvement. Ainsi, plutôt que de s'interroger sur ce qu'est le jour, Blanchot examine *la mise au jour* et les exigences qui sont propres à ce mouvement. De même, il précise ce qu'est *le pressentiment de la nuit*, le geste même de désigner ce qu'on pressent comme nuit, et les exigences paradoxales qui animent ce mouvement.

> [La littérature] n'est pas la nuit ; elle en est la hantise ; non pas la nuit, mais la conscience de la nuit qui sans relâche veille pour se surprendre et à cause de cela sans répit se dissipe. Elle n'est pas le jour, elle est le côté du jour que celui-ci a rejeté pour devenir lumière[299].

Quand Blanchot dit que la littérature n'est ni la nuit ni le jour, il ne s'agit pas de laisser supposer que certains autres langages pourraient constituer l'expérience de la nuit ou du jour. Au contraire, il s'agit de faire valoir que nuit et jour ne sont que des images, des pôles imagés qui fonctionnent ici du seul fait que nous les ayons déjà adoptés, et qui sont donc, pour nous qui les avons adoptés, des appuis pour dépasser leur propre fixité. Encore une fois, Blanchot se livre à la restitution d'une ambiguïté, à partir de ce qui s'est figé en évidence pour nous. Cela n'empêchera d'ailleurs pas Blanchot, dans le cadre d'un autre texte, suivant une autre ligne de restauration de l'ambiguïté, de parler de l'expérience de la nuit – mais il s'agira d'y découvrir le piège de l'*autre* nuit. N'anticipons pas.

Ici, plutôt qu'expérience de la nuit, l'expérience du langage littéraire est celle d'une hantise de la nuit. Le langage est hanté par la nuit : en lui se manifeste une imparfaite mise au jour, comme l'indice d'une chose irréductible au jour et qu'on voudrait pourtant voir. Mais cette exigence est paradoxale : si la conscience de la nuit « veille », c'est avec une bougie qui exige sa flamme, ou au moins en ouvrant des yeux qui exigent de la lumière. C'est pour cela que l'objet nocturne de la hantise se retire, et que la « conscience de la nuit », en tant qu'elle

299 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 317.

n'était que la hantise de cet objet nocturne, « se dissipe ». Mais l'expérience du langage littéraire n'est pas non plus expérience simple du jour : elle sait qu'à sa source, il y a le jour au moment il se décide dans la nuit, « face obscure du jour »[300], qui, à peine né en l'aurore, n'est plus que lumière oublieuse. Revenir vers ce cadavre de jour (ou jour-cadavre) et le saisir avant sa résurrection en lumière (ou jour-lumière), telle est l'exigence qui anime le langage littéraire. À nouveau, comme pour la formulation de la structure de l'ambiguïté en termes de silence et de murmure, il est sans intérêt de dire que ce jour-cadavre est justement la nuit. On ne gagne rien à réduire l'ambiguïté ou l'oscillation. À rebours, on ouvre des résonances en affirmant que le mouvement vers la nuit (qui manifeste l'exigence de clarifier la hantise de la nuit) est *aussi* le mouvement vers le jour-cadavre (qui manifeste finalement la passivité de l'exigence de jour). Ainsi,

> Quand il est lumière du monde, le jour nous rend clair ce qu'il nous donne à voir : il est pouvoir de saisir, de vivre, réponse « comprise » dans chaque question. Mais si nous demandons compte du jour, si nous en venons à le repousser pour savoir ce qu'il y a avant le jour, sous le jour, alors nous découvrons qu'il est déjà présent, et ce qu'il y a avant le jour, c'est le jour encore, mais comme impuissance à disparaître et non comme pouvoir de faire apparaître, obscure nécessité et non liberté éclairante[301].

Le jour est « liberté éclairante » quand on suit son mouvement de mise au jour. Il est alors la négativité humaine qui s'étend sur le monde. Il libère, car il nie tout obstacle, toute entrave, toute détermination. La négativité du langage que suppose toute question, qui consiste à faire résider dans le langage toute chose questionnée, est en ce sens la « réponse ‘‘comprise’’ » dans la question : ce qu'est une chose ainsi déjà prise dans la négativité humaine du questionnement est ce que cette négativité en fera (en termes de système d'interprétation ou de transformation matérielle). Mais « sous le jour » compris comme cette liberté éclairante, il y a une « obscure nécessité ». Elle est « obscure » : c'est sa part nocturne. Mais ce n'est pas la part nocturne de la nuit : c'est bien celle du jour. Il s'agit de l'obscure nécessité de ce qui sera ensuite – ou par ailleurs, ou sur un autre versant – « liberté éclairante ». Idée forte, que Blanchot – et nous avec lui – ne se lasse pas de ressasser : la négativité comme puissance ne se tourne vers sa source que pour s'y trouver comme impuissance à n'être pas cette puissance. Impuissance à se nier comme négativité. Ici : impuissance du jour à disparaître, lui qui, par ailleurs, n'est que pouvoir de faire apparaître. Ne nous contentons pas de dire qu'il s'agit ici de l'exigence du jour que le jour s'applique à lui-même. Il s'agit qu'une exigence plus paradoxale : celle du jour qui, cherchant ce qui le précède et qui le hante comme ce qu'il serait essentiel de mettre au jour, ne parvient qu'à manifester son impuissance à n'être pas puissance de mise au jour. La saisie du moment de son impuissance n'est pas, à proprement

300 *Ibid.*, p. 318.
301 *Ibid.*, p. 318.

parler, une saisie : c'est le mouvement vers un lieu où les expériences du jour et de la nuit sont mêlées dans une irréductible ambiguïté.

Les configurations de la vraie nuit et l'infigurable autre *nuit*

Avec *L'espace littéraire*, les mentions de l'expérience de la nuit se multiplient. Comme s'il s'agissait d'approfondir l'expérience de la nuit. Mais ne cherchons pas là un déplacement par rapport à une expérience qui soulignait la réversibilité des expériences du jour et de la nuit : il s'agit toujours de sauvegarder ou de restaurer l'ambiguïté de l'expérience du langage, selon la structure de l'ambiguïté. J'ai déjà indiqué que, selon Blanchot, l'œuvre conduisait à son point d'impossibilité[302]. Dès l'ouverture de la section « Le dehors, la nuit » de *L'espace littéraire*, ce point est nommé celui de l'expérience de la nuit : « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité. Expérience qui est proprement nocturne, qui est celle même de la nuit »[303]. Mais d'emblée, l'expérience de la nuit est équivoque : Blanchot distingue – pour indiquer un mouvement et ses possibles fixations – l'expérience de la nuit et l'expérience de l'*autre* nuit. Toutefois, plutôt que de chercher à définir directement l'*autre* nuit, comme si elle pouvait être l'objet d'un discours focalisé sur elle, c'est par la « première nuit » qu'on commencera le mouvement de décentrement qui pourra inquiéter les figures de notre pensée. En cela, on suivra le sens du mouvement que Blanchot lance dans la sous-section « Le piège de la nuit » : c'est la première nuit qui fonctionnera comme piège, nous menant à l'*autre* nuit malgré elle, n'étant finalement rien d'autre que le « piège de l'*autre* nuit »[304].

> La première nuit, c'est encore une construction du jour. C'est le jour qui fait la nuit, qui s'édifie dans la nuit : la nuit ne parle que du jour, elle en est le pressentiment, elle en est la réserve et la profondeur. […] Plus le jour s'étend, avec le fier souci de devenir universel, plus l'élément nocturne risque de se retirer dans la lumière même, plus ce qui nous éclaire est nocturne, est l'incertitude et la démesure de la nuit[305].

Le langage dans son versant prosateur est ce qui, par sa puissance néantisante, construit. Parler, écrire, c'est construire un monde. C'est aussi construire les limites de ce monde. Construction ambiguë, bien sûr : les limites se constituent du fait qu'on construise un monde et non parce qu'on s'enquiert des limites elles-mêmes. Elles sont la passivité qui accompagne nécessairement l'activité néantisante. Elles sont les contours de ses créations, l'horizon de ses gestes, les ombres de ses idées. Mais ces limites ne sont alors que le négatif du jour, le jour non encore développé, la puissance du jour qui point. On peut bien appeler « nuit » la limite d'un langage pris dans son mouvement de mise en lumière des choses. Mais c'est ce même

302 Cf *supra* « L'ambigu projet d'écrire ».
303 Blanchot M., « Le dehors, la nuit », *L'espace littéraire*, p. 213.
304 *Ibid.*, p. 220.
305 *Ibid.*, p. 219.

langage qui nomme sa limite, en ne l'indiquant encore que comme ce qui ne dit que lui-même : manifester cette limite, c'est manifester une limite qui ne parle que du pouvoir manifestant du langage.

Blanchot poursuit en faisant l'hypothèse d'un langage mobilisé par une pensée qui désire découvrir, affronter voire repousser ses limites : c'est l'image d'un jour qui s'étend « avec le fier souci de devenir universel ». Une telle dynamique correspond à bon nombre d'usages littéraires et philosophiques du langage, qui apparaissent alors comme les avant-gardes du mouvement néantisant du langage, mouvement qui génère le sens et ouvre la compréhension, mouvement par essence sans limite indépassable. Mais quelles sont ces limites provisoires, sa première nuit, que le langage du jour découvre, affronte et peut-être efface, maîtrise, repousse ou intègre ? N'y a-t-il pas un risque à pousser le langage prosateur jusqu'à ses limites (même si elles s'avèrent provisoires) ? Que signifie que, comme le dit Blanchot, « l'élément nocturne risque de se retirer dans la lumière même » et que « ce qui nous éclaire est nocturne, est l'incertitude et la démesure de la nuit » ? Donner à la nuit l'occasion de se manifester dans le langage, c'est faire que l'élément nocturne se retire de sa nuit pour venir à la lumière. C'est faire que la lumière soit désormais une lumière qui accueille la nuit : c'est dire que désormais la lumière qui se porte sur les choses est aussi porteuse de nuit. On pourrait penser que c'est un risque pour la lumière, et même « un risque essentiel » – comme Blanchot l'écrit immédiatement après. Toutefois, examinant comment différentes pensées risquent ce jeu avec leur limite, avec leur nuit, il indique qu'on en reste à leur première nuit. Si dans l'affrontement du risque essentiel on demeure pourtant à la première nuit, c'est sans doute que les formes présentées relèvent de pensées où l'on n'a pas compris que c'était « le risque de se livrer à l'inessentiel [qui] est lui-même essentiel »[306]. Ainsi, Blanchot les évalue comme des oppositions du jour et de la nuit ne faisant allusion qu'à « la nuit du jour », donc la première nuit. Pourquoi ? Parce qu'on parle de cette nuit – de ces limites, donc – comme d'une « vraie nuit », au sens où c'est une nuit qui a sa vérité ou sa loi. Mais la question de savoir ce qu'est la vérité d'un être ou celle de savoir quelle est la loi posée par une instance sont des questions du jour : elles requièrent la fixité de l'être ou l'unilatéralité d'exigences non ambiguës. L'exigence commune à ces différentes pensées est donc de vouloir fixer la nuit en sa loi ou en sa vérité, sans qu'au sein de cette exigence on saisisse que l'exigence même de fixité empêche le déploiement de l'expérience de la nuit comme *autre* nuit. Le désir manifeste de repousser ses limites, d'étendre le jour sur la nuit qu'on pressent, n'est pas forcément solidaire d'un mouvement qui laisse être la nuit dans son être paradoxal : au contraire, de nombreuses

306 *Ibid.*, p. 223.

figures de la pensée, où celle-ci semble affronter sa limite, ne sont que des exigences de jour dissimulées qui condamnent l'approche de la nuit entendue comme *autre* nuit.

Considérons à présent les trois configurations de l'expérience de la nuit – qui ne vont pas jusqu'à l'*autre* nuit – que Blanchot présente dans la sous-section « Le piège de la nuit ». Elles se donnent comme des expériences historiques, liées à des périodes de l'histoire et à des mouvements culturels majeurs. La brièveté de l'exposition empêche toutefois qu'on traite ce passage comme une histoire de la nuit – comme d'autres font une histoire de l'Être ou une histoire de la folie – même si l'indication des expériences de la nuit et la suggestion d'un enchaînement pourraient valoir comme l'élaboration du schéma général d'une telle histoire. Ces configurations sont autant de « décisions possibles du jour » (dans le lexique de Blanchot), bref, des figures de la raison ou de la pensée.

> Il y en a plusieurs : [1] Ou bien accueillir la nuit comme la limite de ce qui ne doit pas être franchi ; la nuit est acceptée et reconnue, mais seulement comme limite et comme la nécessité d'une limite : on ne doit pas aller au delà. Ainsi parle la mesure grecque. [2] Ou bien la nuit est ce que le jour à la fin doit dissiper : le jour travaille au seul empire du jour, il est conquête et labeur de lui-même, il tend à l'illimité, bien que dans l'accomplissement de ses tâches il n'avance que pas à pas et se tienne fortement aux limites et aux bornes. Ainsi parle la raison, triomphe des lumières qui simplement chassent les ténèbres. [3] Ou bien, la nuit est ce que le jour ne veut pas seulement dissiper, mais s'approprier : la nuit est aussi l'essentiel qu'il ne faut pas perdre, mais conserver, accueillir non plus comme limite, mais en elle-même ; dans le jour doit passer la nuit ; la nuit qui se fait jour rend la lumière plus riche et fait de la clarté, au lieu de la scintillation de la surface, le rayonnement venu de la profondeur. Le jour est alors le tout du jour et de la nuit, la grande promesse du mouvement dialectique[307].

Examiner la figure de pensée majeure d'une époque et prétendre en dire quoi que ce soit de pertinent en trois lignes pourrait sembler vain. Mais peut-être trois lignes suffisent-elles parfois pour indiquer l'écart entre une figure de pensée et une autre. Ainsi, on ne doit pas s'attendre ici à apprendre quoi que ce soit sur la pensée grecque, sur la raison classique ou sur la pensée dialectique, prise chacune en elle-même. Mais la page même où elles sont invitées rend manifestes ces écarts de figures quant au rapport de la pensée comme jour à la nuit que serait sa limite. Suivons Blanchot dans la manifestation succincte de ces traits différentiels.

La pensée grecque est une pensée organisée par la mesure (l'équilibre, le juste milieu, l'excellence éloignée de l'excès). Ce pôle organisateur pourrait sembler bien fragile. Car valoriser la mesure, en dissertant sur elle, implique inévitablement de parler des formes de démesure. Il est, par exemple, nécessaire que le milieu entre deux extrêmes soit défini en référence à ces extrêmes. La pensée de la mesure accueille ainsi la nuit (la démesure) comme limite nécessaire définissant ce qu'on ne doit pas franchir. N'est-ce pas une fragilité de cette pensée de la mesure que d'accueillir ainsi la démesure dans son développement, même si c'est seulement pour l'indiquer comme limite ? Pour Blanchot, cette façon de reconnaître et

307 *L'espace littéraire*, pp. 219-220. Je numérote.

d'accepter la nuit désamorce la puissance d'inquiétude qu'elle pourrait receler. Si la nuit qui s'immisce dans le discours vient manifester autre chose que la mesure, ce qu'elle manifeste n'est rien d'autre que la nécessité pour la mesure d'être adossée à une limite. La présence de la nuit dit bien quelque chose, mais ce qu'elle dit n'est que le complément du discours du jour. Et ce complément se manifeste selon la nécessité du discours du jour. Bref, dans la manifestation de cette nuit, il n'y a pas de mouvement vers ce qui excède le jour : le jour grec est sans nuit inquiétante, le logos grec est sans dehors.

La raison de l'âge classique, dans son temps conquérant ou pendant son triomphe (les Lumières), est un jour qui cherche à étendre son empire, et cela en chassant les ténèbres que sont les préjugés, les vieilles croyances, les discours reçus d'autorité, mais aussi l'ignorance que ces anciens discours se contentaient de recouvrir sans la détruire. Or le jour classique ne veut pas recouvrir les ténèbres de l'ignorance, il veut les dissiper en faisant le jour, avec l'espoir que l'empire du jour soit universel (« il tend à l'illimité »)[308]. Mais dans le travail d'extension de son empire, le jour sait se tenir à ce qui est déjà sous sa lumière : la raison classique sait progresser avec méthode, n'étendant son savoir qu'à partir de ce qui est déjà su – on a ainsi l'image d'un progrès du savoir qui se ferait quasiment sur un modèle déductif, ou en tout cas à partir d'une raison qui avancerait depuis la connaissance des principes mêmes de la connaissance (qu'on pense ici à une raison doutant méthodiquement, qui sait la première évidence depuis laquelle elle peut progresser – disons Descartes –, ou à une raison qui aurait fait sa critique, découvrant par là le niveau du transcendantal dont procède l'*a priori* de toute connaissance – disons Kant). Ainsi, le jour tendant à l'illimité sait qu'il ne doit pas pécher par prévention ni par précipitation : il doit maintenir méthodiquement les « limites » et les « bornes » qui marquent le lieu où il rencontre sa nuit. La référence kantienne est ici appuyée, même si c'est seulement pour donner un lieu textuel à ce mode de pensée. Chez Kant[309], les *bornes* de la raison ne sont que des points où, de fait à un moment, la science s'est arrêtée. Ces bornes marquent le point au-delà duquel le discours n'est plus assuré scientifiquement étant donné l'état factuel de la science. Alors que les *limites* de la raison ne concernent pas l'ignorance de fait sur tel ou tel point, mais l'impossibilité démontrée d'appliquer ou de suivre les principes de l'entendement (qui correspondent à l'usage des catégories dans une expérience possible). Bref, là où les bornes de la raison ne sont que *de fait*, les limites de

308 Une version de ce jour classique s'entend chez Spinoza quand il examine la connaissance à partir de l'idée vraie : « de même que la lumière manifeste à la fois elle-même et les ténèbres, de même la vérité est norme d'elle-même et du faux », *Éthique*, II, 43, scolie, trad. B. Pautrat [1988], Paris, Seuil, Points Essais, 1999, p. 173. Je remercie Hervé Oulc'hen pour cette réminiscence.

309 Kant E., *Critique de la raison pure* [1781, 1787], trad. A. Renaut, Paris, GF-Flammarion, 2001, p. 632.

celle-ci sont *de droit*. Or Blanchot met sur le même plan borne et limite, comme si finalement, au regard de l'histoire de la pensée – une histoire où, tout autant que l'on a étendu les découvertes empiriques, l'on a continué à mettre en lumière d'autres principes de la connaissance – l'avancée du jour concernant l'empirie et les lumières portées sur la connaissance elle-même étaient un même geste. Mais c'est bien un geste d'aller toujours vers davantage de lumière en se gardant de se faire gagner malgré soi par les ténèbres.

La troisième figure est la pensée dialectique. Il ne s'agit plus de dissiper les ténèbres de l'ignorance, mais de s'approprier l'obstacle, l'opposé ou l'erreur qui constituent la nuit, et ceci parce que la nuit est un moment essentiel d'un vrai jour. La nuit est donc moins la limite que le moment négatif d'un jour qui, face à cette nuit, se découvre partiel et insuffisant. Mais la nuit, comme moment aussi essentiel que le jour qu'elle n'est pas, n'est pensée que comme ce qui va enrichir la lumière du jour. Par l'intégration de la nuit, le jour cesse d'être partiel et insuffisant (« scintillation de surface ») et devient lumière enrichie par la totalité de son parcours (« rayonnement venu de la profondeur »). Le fait de poser la nuit dans la perspective de son intégration au jour dans un tout, est vu ici comme « grande promesse ». Or, on doit sans doute moins dire que cette promesse préjuge de ce que sera la nuit, que dire qu'elle définit ce qu'est la nuit. La nuit est qualifiée comme telle depuis la promesse : c'est assez dire qu'elle ne peut tendre ailleurs que là où les exigences de la promesse de la dialectique tendent.

Dans cette suggestion d'une histoire de la nuit, Blanchot indique que, pour chacune des figures de la pensée (pensée grecque ancienne, raison classique, pensée dialectique), la nuit qui était posée face au jour vu comme la pensée – cette nuit n'était jamais que l'envers du jour, ce qui était posé comme devant s'opposer au jour, sans qu'il y ait là de quoi inquiéter réellement le jour. C'est pour restituer un mouvement ambigu essentiel à la pensée que Blanchot poursuit en cessant d'opposer simplement le jour et la nuit, et en introduisant l'*autre* nuit.

L'*autre* nuit n'a rien d'une vraie nuit, d'une pure nuit, d'une nuit absolue. Au contraire, loin de ces fantasmes ou de ces mystifications, l'*autre* nuit « est essentiellement impure »[310]. Ce n'est pas une nuit trop claire où l'on ne pourrait plus dire qu'on ne voit rien, c'est la nuit quand justement le rien de visible se voit. Si on se donne l'image d'une expérience visuelle, l'*autre* nuit s'expérimente quand le fait que rien ne soit visible s'impose à la vue. Expérience paradoxale dont on pressent le lieu davantage qu'on s'y tient. Expérience qu'on n'est jamais sûr d'avoir vraiment vécue, car il n'y a rien en elle de la certitude ou de l'évidence du vrai.

310 Blanchot M., « Le dehors, la nuit », *L'espace littéraire*, p. 214.

Blanchot s'efforçant de restaurer l'ambiguïté dans toute figure de la pensée, il montre que l'opposition de la nuit et du jour, à partir de laquelle il a esquissé une histoire, est travaillée par l'*autre* nuit. Car l'*autre* nuit ouvre aussi bien l'unilatéralité du jour que celle de la nuit. Ainsi,

> Mais l'*autre* nuit est toujours autre. C'est dans le jour seulement qu'on croit l'entendre, la saisir. Le jour, elle est le secret qui pourrait être brisé, l'obscur qui attend d'être dévoilé. La passion pour la nuit, seul le jour peut l'éprouver. Ce n'est que dans le jour que la mort peut être désirée, projetée, décidée : atteinte. Ce n'est que dans le jour que l'*autre* nuit se découvre comme l'amour qui brise tous les liens, qui veut la fin et s'unir à l'abîme. Mais, dans la nuit, elle est ce avec quoi l'on ne s'unit pas, la répétition qui n'en finit pas, la satiété qui n'a rien, la scintillation de ce qui est sans fondement et sans profondeur[311].

À nouveau, cette approche de l'*autre* nuit peut se lire depuis la structure de l'ambiguïté telle qu'on l'a dégagée pour la violence dialectique et pour l'image. Car on voit bien qu'il y a ici deux versants, avec leurs exigences propres, et que chacun des deux est paradoxal, puisque justement s'y joue l'*autre* nuit. Il y a le versant qu'on pourrait dire celui du jour comme meurtre. Le jour comme compréhension en activité, négativité du comprendre en acte, laisse scintiller fugitivement son point d'ombre. Depuis cette posture du jour, le point d'ombre est bien résurgence ponctuelle de la nuit, mais une nuit toute investie de la passion du jour. Cette passion lui dessine son visage de nuit : la nuit n'est que secret susceptible d'être brisé (comme si le secret était la serrure d'une boîte noire) ou obscurité en attente de dévoilement (comme si le voile était ce qui faisait l'ombre). Passion pour la nuit qui elle aussi multiplie ses visages : désir, projection, décision – que Blanchot résume par un geste qui traduit bien que l'essentiel est ici le mouvement : celui d'atteindre. Et comme s'il ne suffisait pas de montrer que les multiples formes de la passion pour la nuit ne sont que différents noms du mouvement pour atteindre, Blanchot glisse ici « la mort » là où on attend « la nuit », suggérant à nouveau qu'il ne s'agit là que de mots-images à propos desquels l'essentiel est de tracer des mouvements, des tendances, des exigences. Qu'est-ce alors que l'*autre* nuit pour ce versant du jour passionné par la nuit ? À la *passion* pour la nuit répond bien une forme d'*amour*. Mais « répond » ne convient même pas : il faudrait plutôt dire que *dans* la passion du jour pour la nuit se découvre *marginalement* un amour. Un amour qui se manifeste comme le revers paradoxal de cette passion. En effet, là où le jour manifestait un désir pour la nuit, il est question d'un amour « qui brise tous les liens ». On pense évidemment ici à la distinction freudienne entre les deux principes pulsionnels que sont Éros et la destruction – distinction dont le labeur de dégagement est rendu dans *Au-delà du principe de plaisir* [1920] et qui est présentée dans une version plus stable dans *Le moi et le ça* [1923] – : le principe érotique est celui qui façonne des liens avec force, le principe de destruction celui qui les défait

311 *Ibid.*, p. 220.

violemment. Chez Blanchot – comme il le faisait pour la distinction kantienne des bornes et de limites de la connaissance – la distinction est délibérément mise en mouvement, comme si l'intérêt pour nous de cette distinction était de faire émerger une tendance qui la bouleverse. Quand la nuit devient objet de passion, on voit poindre non seulement la nuit elle-même, image figée qui ne sert qu'à assurer une distinction – mais l'*autre* nuit que serait le paradoxal « amour qui brise tous les liens ». Ce que la passion du jour pour la nuit rend manifeste, c'est donc, tout autant que la distinction du jour et de la nuit, le brouillage de cette distinction. De même, là où la nuit, comme la mort, est « projetée, décidée », la projection et la décision laissent apparaître la « fin » de toute projection et de toute décision : visant le lieu de la nuit que l'on pense comme lieu de l'absence de visée, cette visée même fait sentir son paradoxe – la visée ne peut que nier le lieu de l'absence de visée qu'elle prétend viser. Enfin, le jour pense l'atteinte de la nuit : il pense son union avec la nuit et la dit dans de multiples formules (qu'on pense aux trois figures historiques de l'accueil de la nuit par le jour). Mais un vertige se dessine dans le projet de cet union : vertige du mouvement de « s'unir à l'abîme ». L'*autre* nuit n'est pas dans la proclamation d'une telle union, elle est dans le vertige du mouvement que suggère une telle proclamation.

Si l'*autre* nuit est l'inévitable et non maîtrisable paradoxe de la passion du jour pour la nuit, son secret ne réside-t-il pas sur l'autre versant, c'est-à-dire « dans la nuit » ? Mais l'on retrouve, sur le versant de la nuit, cette « parole secrète sans secret »[312] que mentionnait ailleurs Blanchot. Qu'est-ce que l'*autre* nuit dans la nuit ? Si, dans le jour, l'*autre* nuit était un paradoxal désir érotique qui détruisait les liens, dans la nuit, elle est « la satiété qui n'a rien ». Elle n'est plus désir mais satiété, désir satisfait dont le pouvoir moteur est désormais nul. C'est toutefois une satiété avec rien. Si la nuit est le vide profond qu'on désire parfois depuis le jour, l'*autre* nuit n'est que le désir satisfait, non pas avec ce vide désiré, mais avec un rien qu'on ne désire plus et qui ne pouvait d'ailleurs sans doute pas être désiré. Là où le jour laissait émerger la paradoxale visée de la fin de toute visée, l'*autre* nuit dans la nuit n'est justement pas cette terrible fin (fantasmée) : elle est « la répétition qui n'en finit pas ». Dans le lieu de la fin, elle est donc ce qui ne finit pas, se répétant sans cesse, moins comme une délibération circulaire que comme une décision éternellement recommencée. Enfin, quand le jour laisse poindre le mouvement contradictoire de s'unir à l'abîme, la nuit est traversée d'une *autre* nuit « avec quoi l'on ne s'unit pas ». Le désir d'union rendait contradictoire le mouvement du jour vers sa nuit ; l'exigence unificatrice de la nuit – cette union dans le noir, dans le vide, dans l'absence – est contredite par « ce à quoi l'on ne s'unit pas » – ce qui

312 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 297.

toujours, ou plutôt encore une fois, dans un échappement répété, esquive l'union homogène de la nuit. Blanchot surenchérit d'ailleurs : avec l'*autre* nuit, il n'est même plus question d'abîme, cet abîme de la nuit dont on se donne trop volontiers l'image d'un puits sans fond ou d'un gouffre béant – image fascinante s'il en est, mais dont la fascination fait justement qu'elle ne peut rendre ce qu'est l'*autre* nuit. L'*autre* nuit est alors « la scintillation de ce qui est sans fondement et sans profondeur ». Ce qui est autre à la surface du jour en se faisant abîme est ainsi « sans profondeur » dans l'abîme de la nuit. Bref, quel que soit le versant où l'on se trouve, et où on la laisse scintiller, « l'*autre* nuit est toujours autre ».

Est-ce à dire que les termes sont si aisément réversibles, et que l'*autre* nuit aurait aussi bien pu être nommée « l'*autre* jour » ? Non. Et l'on retrouve ici ce que nous avions d'abord expliqué de l'oscillation à partir de l'analyse des textes de Sade[313] : il y a une asymétrie constitutive des deux versants. Bien sûr, nous qui parlons sommes toujours dans le jour. Et d'ailleurs, en maintenant les exigences du jour dans l'appréhension même de sa nuit, nous pouvons voir poindre l'*autre* nuit. Mais nous la voyons alors poindre avec une telle faiblesse qu'elle ne peut bouleverser l'économie du jour. Alors que si nous nous éloignons le plus possible des exigences du jour pour rejoindre les tendances de la nuit, nous pouvons laisser émerger l'*autre* nuit depuis cette nuit : c'est là que s'ouvre réellement l'expérience de la nuit. Blanchot nomme « le piège de la nuit » (c'est le titre de la sous-section) le fait que cela soit la nuit, préférentiellement au jour, qui nous mène à l'*autre* nuit, et l'on comprend vite que ce piège est finalement « le piège de l'*autre* nuit ».

*Le piège de l'***autre** *nuit : l'expérience du* **Terrier** *(Kafka)*

> Le piège de l'*autre* nuit, c'est la première nuit où l'on peut pénétrer, où l'on entre certes par l'angoisse, mais où l'angoisse vous cache et où l'insécurité se fait abri. Dans la première nuit, il semble qu'en avançant l'on trouvera la vérité de la nuit, qu'on ira, en allant plus avant, vers quelque chose d'essentiel, – et cela est juste dans la mesure où la première nuit appartient encore au monde et, par le monde, à la vérité du jour. Cheminer en cette première nuit n'est pourtant pas un mouvement facile[314].

La première nuit est bien la nuit du jour, la nuit posée par le jour, la nuit dont les exigences se comprennent à partir des exigences du jour. C'est celle qui semblait stérile dans les trois configurations que Blanchot examinait ci-dessus : elle était un autre du jour qui n'en était que la limite ou le renversement. Mais loin de condamner ces figures de la pensée pour stérilité, Blanchot indique que le versant de la nuit propre à n'importe quelle figure est susceptible d'ouvrir à l'*autre* nuit. L'image donnée ici est forte : la nuit du jour, cette première nuit, constitue comme un « piège » par lequel nous serions conduits à l'*autre* nuit. Comme si

313 Cf *supra* « Blanchot lecteur de Sade : ambiguïté d'une violence oscillante ».
314 Blanchot M., « Le dehors, la nuit », *L'espace littéraire*, pp. 220-221.

l'*autre* nuit, tel un personnage plein de malice ou prompt aux manigances, avait agencé la première nuit pour nous mener jusqu'à elle. Mais au-delà cette image d'un personnage malicieux dont l'intentionnalité supposée ne correspond à rien de l'*autre* nuit, ce sont les tendances animant cette chute dans le piège qu'il faut indiquer.

Quelle est l'expérience qui conduit à la première nuit ? Blanchot dit qu'on y « entre par l'angoisse ». Si dans un texte comme « De l'angoisse au langage », l'angoisse était pensée comme amenant à l'ambiguïté – à une structure de l'ambiguïté qui était une oscillation paradoxale entre raison et déraison[315] – il s'agit dorénavant de se donner un lieu complexe figurant le langage de l'ambiguïté. Ce lieu est la nuit comme piège de l'*autre* nuit. Et passer de l'image d'un affect – l'angoisse n'était pas prise comme un affect, mais elle était mise en mouvement depuis l'idée d'affect que nous nous en faisons – à l'image d'un lieu – ici la cachette ou l'abri – n'a rien d'une régression imaginaire. Au contraire, cela contribue à dissoudre davantage l'image résistante – ou même seulement rémanente – de l'individu ou de la subjectivité. C'est le même geste blanchotien de dissolution du sujet comme unité au profit de l'espace de la dispersion langagière – ce geste qu'on trouvait dans le propos sur l'angoisse et dans le propos sur le sujet de l'image, et qu'on trouve à présent dans ce propos sur la nuit. Ainsi, même si ici c'est l'angoisse comme affect qui est dite introduire dans la nuit, le mouvement qu'il importe de suivre est celui que dessine le langage *en tant qu'il se dit comme l'espace de la nuit*, c'est-à-dire le mouvement de dispersion. Car c'est bien le fait de se dire lui-même comme espace qui dessine un mouvement de dispersion (même réduit à de simples tendances).

Entrer dans la nuit n'est pas d'abord entrer dans un espace familier et accueillant. C'est pourquoi Blanchot rappelle qu'« on [y] entre certes par l'angoisse ». Mais s'il y a ici concession (« certes »), c'est que cette sortie hors du courant et du familier s'opère sans se dessaisir des tendances à la vie qui jouent dans l'espace familier : le monde de la nuit avec son « insécurité » peut être, en tant que tel, habité avec les habitudes du jour. Ainsi, « l'insécurité se fait abri ». Cela ne veut pas dire que l'insécurité cesse d'être insécurité. Au contraire, c'est une insécurité bien réelle, bien saisissable, bien fixée en sa vérité d'insécurité. La vérité d'insécurité de cette insécurité en fait paradoxalement un abri. Tout ce qui peut être *appréhendé en vérité*, même si c'est la pire des horreurs, peut encore être un abri pour l'individu : tout être en vérité conforte la certitude de soi du sujet parlant, et lui constitue ainsi un abri quant à une menace de dissolution ou de dispersion par incertitude. Voilà pourquoi « la vérité de la nuit » commande un espace qu'on parcourt à la manière de l'espace du jour.

315 Cf *supra* « 1.1. De l'angoisse à l'ambiguïté : raison et déraison en langage ».

Mais le parcours de l'espace de la nuit se distingue pourtant de celui de l'espace du jour en ce qu'il « n'est pourtant pas un mouvement facile ». Là commencent l'intérêt de l'asymétrie du jour et de la nuit, le rôle de la fascination pour l'image, et la chance d'une ouverture pertinente à l'*autre* nuit.

Au lecteur qui résisterait en prétextant qu'il n'y a là que mystification de ce qu'est le langage, confusion de niveau entre celui de la création littéraire et celui de l'expérience existentielle, ou déviation quant à la question du rapport d'une pensée à sa limite, je répondrais en suivant Blanchot, qui suit Kafka. Car ce propos sur la structure d'ambiguïté du langage formulée en termes de jour et de nuit n'est pas une rêverie blanchotienne détachée de toute réalité du langage, c'est-à-dire de l'héritage textuel qui constitue ce langage. Au contraire, c'est en écho intime avec l'espace des textes de Kafka, qui font partie des sédimentations de notre langage, que le propos de Blanchot constitue son lieu. La nouvelle inachevée intitulée *Le Terrier* constitue – élabore et explicite – un tel espace. Ne serait-ce que pour justifier de parler de sédimentation ou d'héritage dans le langage, et d'opérer un passage par *Le Terrier* de Kafka, rappelons cette simple circulation d'énoncés (sans parler encore des structures) : la belle expression du « murmure d'insectes sombres »[316] de la préface de 1961 à l'*Histoire de la folie* vient – je l'ai déjà dit – du « bruissement d'insecte »[317] en marge de l'histoire dans l'article « La littérature et le droit à la mort » [1947-1948] de Blanchot ; ajoutons que ce dernier énoncé vient de toute évidence de la nouvelle *Le Terrier* [1923-1924] de Kafka.

Il pourrait être tentant de lire *Le Terrier* comme une allégorie de la création littéraire. Ce faisant, on serait conduit à isoler des éléments du récit et à les interpréter dans leur isolement. Le terrier lui-même serait l'œuvre en cours d'écriture. Il est commencé depuis longtemps. L'écrivain s'y est lancé avec fougue mais sans savoir-faire. Avec le recul, le foreur constate que plusieurs galeries ne répondent à aucun plan, et ne sait plus vraiment si elles répondaient au moment de leur forage à un plan qu'il aurait oublié depuis ou si l'engouement pour le forage suffisait à le faire creuser. Elles sont là comme les ébauches ou les fragments d'un œuvre qui chercherait son unité. Le travail de forage a ainsi fini par rendre le foreur sensible au caractère fragmentaire et anarchique de son terrier, comme un écrivain que son trajet dans l'écriture, et l'accumulation des ébauches, aurait fini par rendre lucide quant au rapport entre l'activité d'écriture et l'élaboration d'un plan. Et surtout, la poursuite du projet de forage, dans l'indécision qui résulte de son histoire, a ouvert à l'écoute du bruissement. Comme si les

316 Foucault, « Préface [de 1961] », *DE* n°4, I, 192.
317 Blanchot M., « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, p. 321.

errements de l'écrivain lui avait permis de se rendre sensible à un bruissement dans le silence de la parole littéraire.

Mais à quoi bon tenter de maîtriser le texte en en faisant une allégorie ? Pourquoi vouloir lire en lui l'expression indirecte d'une situation que nous pourrions nommer directement ? Où nous plaçons-nous pour poser que le forage du terrier tel qu'il est dit en ce texte n'est qu'une fiction, là où l'écriture d'une nouvelle par un écrivain serait une réalité, celle-là n'ayant pour sens que de figurer celle-ci ? Le geste même de Blanchot, qui passe, sans discontinuité, de son schéma historique des trois configurations à une parole qui reprend en écho celle du *Terrier*, invite à s'installer dans le mouvement du langage en sa nuit, de la première nuit à l'*autre* nuit. Car *Le Terrier* est bien ce mouvement même. Ce qui ajoute à la nuit blanchotienne l'image d'un caractère souterrain : la nuit est ce dans quoi on peut s'enfouir ou être enfoui. Voyons donc avec *Le Terrier* en quoi l'enfouissement dans la nuit constitue un piège.

> Plus le terrier paraît solidement fermé au dehors, plus grand est le péril qu'on y soit enfermé avec le dehors, qu'on y soit livré sans issue au péril, et quand toute menace étrangère semble écartée de cette intimité parfaitement close, alors c'est l'intimité qui devient l'étrangeté menaçante, alors s'annonce l'essence du danger[318].

Un premier intérêt de la figure du terrier réside dans le brouillage de notre idée du dehors. Par rapport au projet du forage du terrier et à l'habitation du terrier, c'est l'extérieur compris comme ce qui est à l'air libre qui se pose comme un dehors qu'on voudrait fuir. Cette première position du dehors est celle de l'acception courante : le dehors est ce qui est hors de notre habitation familière. Le projet du terrier va plus loin puisqu'il s'agit, grâce au terrier, de se prémunir efficacement contre ce dehors. Ainsi, l'entrée du terrier est-elle ce tapis de mousse (dont il faut bien prendre garde que personne de l'extérieur ne soupçonne ce qu'il cache) puis ce labyrinthe (même mal fait, car fait dans la fougue de l'inexpérience de jeunesse) qui constituent à eux deux une fermeture suffisamment solide pour prévenir toute intrusion venant du monde extérieur. Le mouvement de brouillage de notre idée de dehors consiste à dire qu'on pourrait, en se glissant dans un terrier ainsi fermé, s'être « enfermé avec le dehors ». Par là, on comprend que le dehors a pour caractère qu'on ne peut le localiser définitivement. L'irruption du dehors est possible partout. Il ne suffit pas d'avoir désigné un lieu comme étant celui du dehors – ici, l'extérieur du terrier comme dehors – pour que la menace de l'irruption du dehors soit désormais attachée à la seule zone de relation avec ce seul lieu (l'entrée du terrier). Cela ne rend pas pour autant cette désignation nulle : la menace du dehors peut toujours venir de dehors, et les angoisses premières qui conduisaient à s'enfouir pour conjurer ce péril sont toujours présentes. Mais l'ambiguïté de cet

318 Blanchot M., « Le dehors, la nuit », *L'espace littéraire*, p. 221.

enfouissement n'est pas possible non plus à conjurer : il est *aussi* possible que la seule menace sérieuse surgisse depuis le lieu de l'enfermement. Ainsi, on voit bien qu'à nouveau, il n'y a pas simplement une alternative (ça viendra ou bien de l'extérieur ou bien de l'intérieur) ni simplement une opposition catégorique (ça ne peut venir que de l'extérieur / ça ne peut venir que de l'intérieur), mais la figure ambiguë qui compose paradoxalement l'opposition et l'alternative.

Le terrier effectif – non pas seulement celui dont on rêve, même si le rêve est une part du terrier – est ainsi *l'intimité* de celui qui s'est enfoncé dans sa nuit, pour s'y faire un refuge clos, coupé de toutes les demandes et les violences du monde extérieur. L'intimité est le lieu indiqué par ce geste de chercher refuge en se coupant d'une extériorité posée comme le dehors. Mais l'intimité est davantage que le simple lieu de la familiarité : c'est le point qui concentre le principe de cette familiarité, le point depuis lequel la familiarité peut se répandre par rayonnement, le point vers lequel on désire se retourner quand les efforts de familiarisation de l'extérieur paraissent trop coûteux. Le texte de Kafka permet alors d'expérimenter le mouvement de repli vers cette intimité. Et de faire apparaître que l'intimité peut devenir « l'étrangeté menaçante ». Lisant ces lignes, on pense inévitablement à l'*unheimlich* freudien – qu'on traduit par l'inquiétante étrangeté ou plus simplement par l'inquiétant. Freud signalait déjà ce jeu de transformation de l'intime ou du familier en *unheimlich* : si l'*unheimlich* est « quelque chose de refoulé qui fait retour », alors on comprend qu'il « n'est effectivement rien de nouveau ni d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie d'âme de tout temps familier, et qui ne lui a été rendu étranger que par le procès du refoulement »[319]. Toutefois, l'enjeu du texte de Kafka, dans son écho blanchotien, est de permettre d'en parler sans recourir à une théorie du refoulement, mais à partir de l'idée du piège.

Le terrier est l'intimité comme piège à cause de la menace à laquelle il rend sensible. Menace rendue manifeste par un bruissement. Le narrateur parle beaucoup de ce bruissement, mais en multipliant les propos incertains et presque contradictoires, si bien qu'on finit par en faire l'expression même de l'ambiguïté, sans qu'il s'agisse pour autant d'une synthèse qui apaiserait quoi que ce soit : en même temps que l'incertitude et l'ambiguïté s'installent, le péril semble augmenter en intensité. On passe de l'hypothèse des petits insectes foreurs au pressentiment d'« une seule grosse bête »[320], sans que l'incertitude quant à la question de

319 Freud S., « Das Unheimliche » [1919], trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, F. Robert, *Œuvres complètes psychanalyse*, Paris, PUF, vol. XV, p. 175.

320 Kafka F., *Le Terrier*, trad. C. Billmann, in Kafka F., *Récits posthumes et fragments*, Arles, Actes Sud – Babel, 2008, p. 392.

savoir s'il y a vraiment péril soit pour autant levée. Dispersion du sens, de son urgence autant que de sa nullité, qui permet à Blanchot de voir ici l'*autre* nuit :

> Il y a toujours un moment où, dans la nuit, la bête doit entendre l'autre bête. C'est l'*autre* nuit. Cela n'est nullement terrifiant, cela ne dit rien d'extraordinaire – rien de commun avec les fantômes et les extases –, ce n'est qu'un susurrement imperceptible, un bruit qu'on distingue à peine du silence, l'écoulement de sable du silence. Même pas cela : seulement le bruit d'un travail, travail de forage, travail de terrassement, d'abord intermittent, mais en a-t-on pris conscience, il ne cesse plus[321].

L'*autre* nuit a lieu – s'ouvre comme lieu impossible – quand, « dans la nuit », on « doit entendre l'autre bête ». La dimension du piège s'exprime ici par la nécessité de l'entendre (« doit entendre »). Blanchot recourt ici à toute son approche complexe du silence et du murmure pour rendre cette dimension de piège. En effet, si le silence de la nuit intime peut fonctionner comme un piège, ce n'est pas parce qu'il enferme dans ce qui se révélerait soudainement comme un chaos assourdissant (on serait alors certain de son intensité) ni comme ce qui deviendrait progressivement un son obsédant (l'obsession serait finalement une forme de certitude de sa présence). L'incertitude est maintenue quant au fait de savoir si le bruissement était déjà là avant qu'on se persuade de sa présence : on se souvient de l'avoir déjà entendu, mais est-ce vraiment un souvenir ? Était-ce vraiment avant ? Cela a-t-il vraiment pu cesser ? A-t-il suffi de « prendre conscience » d'un bruit « intermittent » pour qu'il devienne incessant ? Le bruissement est ainsi la meilleure image du piège : on s'est enfermé, non dans l'écoute attentive d'un son, mais dans un espace qu'on croyait silencieux, préservé du bruit, et qui fait finalement entendre son silence, et par là s'avère sonore. Bref, la spatialité du bruissement dit la spatialité de ce piège de la nuit. Il ne s'agit pas de s'être réfugié par erreur dans la cage du fauve hurlant ou dans l'antre du monstre ronflant, mais d'avoir fait se dissoudre ses croyances quant à l'existence de telle cage ou de tel antre, rendant incertaine l'éventuelle localisation de l'autre bête. Il y a piège parce qu'on ne peut même pas donner à la bête une enveloppe corporelle qui ferait de son errance celle d'un corps qu'on pourrait toujours tenter d'éviter (comme pour les « fantômes » terrifiants que signale Blanchot) : l'autre bête en tant que visée n'est qu'une image, mais sa présence effective est celle du bruissement qui est partout le même (donc partout avec la même incertitude insistante et angoissante). Le piège, c'est l'enfermement dans la dispersion du bruissement ; l'*autre* bête, c'est l'image de cette dispersion : à la fois le pressentiment du déchiquetage vers le n'importe quoi et la fascination pour la majesté de la mort.

Encore faut-il que ce piège soit sans recours. Et s'il l'est, c'est qu'il entame le sujet. La dispersion du bruissement est *sa* dispersion, l'image de la mort qui s'avance vise *sa* mort.

321 Blanchot M., « Le dehors, la nuit », *L'espace littéraire*, p. 221.

Blanchot ne dit presque rien sur l'identité du narrateur du *Terrier*. Il lit seulement dans la nouvelle de Kafka la narration de l'expérience d'entendre l'autre bête *par une bête*. C'est « la bête » qui, dans la nuit, doit entendre l'autre bête. C'est pourquoi ce qui pourrait passer pour le récit de l'errance d'un sujet entame finalement la subjectivité : il ne s'agit pas simplement de rencontrer un autre, voire son autre intime, mais de le devenir dans une dispersion qui figure autant l'impossible rencontre que l'impossible devenir. L'être dispersé du bruissement et de l'image est ainsi l'être dispersé de sa propre subjectivité. Interprétation de la nouvelle par Blanchot qui densifie alors le sens de l'*autre* nuit :

> Ce que la bête pressent dans le lointain, cette chose monstrueuse qui vient éternellement à sa rencontre, qui y travaille éternellement, c'est elle-même, et si elle pouvait jamais se trouver en sa présence, ce qu'elle rencontrerait, c'est sa propre absence, c'est elle-même, mais elle devenue l'autre, qu'elle ne reconnaîtrait pas, qu'elle ne rencontrerait pas. L'*autre* nuit est toujours l'autre, et celui qui l'entend devient l'autre, celui qui s'en rapproche s'éloigne de soi, n'est plus celui qui s'en rapproche, mais celui qui s'en détourne, qui va de-ci, de-là[322].

Dire que l'autre bête est la bête elle-même, c'est suggérer de penser ce que serait la rencontre de « sa propre absence » : non pas la rencontre du vide ou de l'absence pensés comme des absolus, mais bien la singularité sans qualité de son existence. Pourquoi « absence » ? Parce que tout ce qu'on pense comme présence est pensé comme présence qualifiée, qualifiée d'ailleurs moins par des qualités sensibles que par son être subsistant, sa substantialité, sa résistance à la dispersion. Bref, tout ce qui fait qu'un être présent peut être reconnu (dans sa subsistance, même par-delà ses qualités changeantes) et rencontré (en un point local, puisqu'il n'est pas dispersé). Ici, avec la présence de l'absence, il s'agit d'être en présence de celui qu'on ne rencontre pas (qui ne peut pas être rencontré), de celui qui échappe à la détermination, à l'identification et à la reconnaissance. L'*autre* nuit, comme rencontre de l'autre bête, disperse même ce qui définit couramment la rencontre. « Être toujours l'autre » c'est être défini par l'échappement à la rencontre. Ainsi, dire que celui qui entend l'*autre* nuit « devient l'autre », ce n'est pas dire qu'il s'identifie à ce qu'il rencontre. Il s'agit plutôt d'indiquer que, dans l'expérience de l'*autre* nuit, comme il n'y a rien à rencontrer que la dispersion, celui qui allait vers la rencontre devient cette dispersion : il ne devient personne en particulier, il devient l'incessante dispersion. D'où l'idée d'une dispersion de la bête dans l'image de l'*autre* bête : cette image n'est que l'anticipation du masque mortuaire que la bête s'apprête à incarner, et *aussi* sa voie vers la dissolution.

Les qualifications paradoxales de la rencontre que Blanchot utilise alors ne sont pas sans ouvrir l'écho que Foucault saura leur donner. Ainsi, celui qui se rapproche de l'*autre* nuit « s'éloigne de soi » et « n'est plus celui qui s'en rapproche, mais celui qui s'en détourne ». On

322 *Ibid.*, p. 222.

peut déjà relever l'écho qu'une telle rencontre paradoxale trouve dans l'*Histoire de la folie* : c'est en ces termes que la structure d'appréhension de la parole de déraison à l'âge classique est mise au jour par Foucault, spécialement pour le moment immédiatement antérieur à l'accomplissement de la transformation anthropologico-dialectique. Écoutons déjà cet écho (que j'analyserai plus loin[323]) : « si le XVIIIe siècle a fait place, peu à peu, à la folie, s'il en a différencié certains visages, ce n'est pas en s'en approchant, mais au contraire en s'en éloignant » ; « si [la folie] prend place, c'est à mesure qu'on l'éloigne ; ses visages, ses différences, elle ne les doit pas à une attention qui se rapproche, mais à une indifférence qui la détache »[324]. Une écoute qui n'est pas approche mais éloignement paradoxal : Foucault retrouve bien ce qui définissait l'expérience de l'*autre* nuit chez Blanchot.

Une dernière idée avant de quitter le texte de Kafka : celle de l'extension et des limites de ce qu'on peut dire sur la nuit et l'*autre* nuit *à partir de* l'expérience du terrier. Si l'on reprend l'économie du propos de Blanchot, on constate qu'il nous a fait suivre deux voies. D'abord, en suivant le mouvement du rapport de la pensée à sa limite (sa nuit), il a rendu manifeste la possibilité que s'ouvre l'*autre* nuit dans la nuit. Ensuite, il a suivi le mouvement même du texte *Le Terrier*, montrant comment la recherche d'un refuge par repli sur son intimité (le terrier comme cœur intime de la subjectivité) était un piège qui ouvrait au pressentiment de l'autre bête. Reste sans doute à expliciter l'assimilation de ces deux voies, c'est-à-dire la raison pour laquelle le refuge dans l'intimité peut être assimilé à un chemin vers la nuit, dans la mesure où Blanchot a déjà présenté, d'une part, la nuit comme étant ce que la pensée pose comme sa limite (avec différents accueils possibles de cette limite) et, d'autre part, le refuge dans l'intimité comme un piège. Pourquoi le lieu où l'on cherche refuge (ici l'intimité) est-il pensé comme un lieu à la limite de l'espace de pensée (donc une nuit) ? Autrement dit, pourquoi le cœur de l'intimité et le principe de la certitude de soi sont-ils pressentis parfois comme devant se situer en un lieu-limite de la pensée ? Mais poser la question ainsi suggère qu'on pourrait avoir une autre expérience du refuge intime qu'une expérience nocturne. Or, à ce niveau, c'est sans doute le fait qui apporte une réponse. C'est à partir d'expériences singulières où l'on voit un individu cheminer vers ce qui nous semble être une nuit, et qui lui apparaît comme un refuge, avant de se révéler pour lui comme un piège nocturne – c'est à partir de ces expériences singulières que la structure articulant le jour, la nuit et l'*autre* nuit s'impose à nous. Quant à savoir *pourquoi* de telles expériences ont lieu, Blanchot ne répond

323 *Cf infra*, chapitre 4, section 4.4, sous-section « La composition du mythe moderne : les dégagements respectifs de l'objet et du sujet », division « b) Le processus de dégagement de la folie : vers une folie objet ou une parole inouïe ? (HF, chap. 3.2) ».

324 Foucault, *HF*, pp. 415-416.

pas : elles s'imposent *de fait* à celui qui sait entendre ce que vivent d'autres, et qui sans doute par là n'est pas loin de le vivre aussi.

Sans chercher à y répondre, la fin de la section « Le dehors, la nuit » pose la question de la raison de ces expériences trois fois : une fois pour ceux dont le terrier finit, comme chez Kafka, par faire entendre le bruissement ; une fois pour ceux qui veulent penser que leur travail est unilatéralement diurne (et n'a pas l'ambiguïté d'être *aussi* un terrier) et qui travaillent à se rendre sourds au bruissement ; une fois pour d'autres, au destin encore plus radical que les premiers :

> Et peut-être d'autres négligent-ils même de construire le terrier, dans la crainte que cet abri, en les protégeant, ne protège en eux ce qu'il leur faudrait perdre et n'assure trop leur présence, par là, n'écarte l'approche du point d'incertitude vers lequel ils glissent, « le combat décisif » avec l'indécision. De ceux-là, il n'est plus entendu parler, ils ne laissent pas de carnet de route, ils n'ont pas de nom, anonymes dans la foule anonyme, parce qu'ils ne se distinguent pas, parce qu'ils sont entrés dans l'indistinct[325].

Blanchot l'avance seulement comme hypothèse (« peut-être ») et cela n'est pas rhétorique : il indique là une position à la limite du dicible, c'est-à-dire qu'on déforme – parce qu'on lui donne une forme – en l'indiquant. Son intérêt est, paradoxalement, de donner de l'ampleur à la figure du terrier et donc à l'*autre* nuit en figurant la position de ceux qui négligeraient de construire le terrier. En effet, si le terrier était la figuration du piège de la nuit et de la rencontre de l'*autre* nuit, il demeurait que celle-ci pouvait sembler réservée aux écrivains dont l'activité savait laisser sa chance à l'ambiguïté, fût-ce en prenant le risque de la dispersion subjective. Mais avec cette dernière hypothèse, le prestige qu'on risquait d'attacher à la rencontre artistique de l'*autre* nuit tombe : le terrier de l'écrivain n'était qu'un lieu, parmi d'autres lieux qui peuvent tout autant être des lieux d'errance et de dispersion. Dans cette dernière hypothèse, on peut même « négliger de construire le terrier ». La pente dans la nuit et vers la nuit n'est plus un travail de forage qui peut encore être ambigu dans sa visée, c'est le lieu d'une glissade qui ne laisse ni point d'accroche pour se retenir, ni palier pour marquer une pause, ni rugosité pour freiner la chute. Le terrier, dans son ambiguïté, était encore le lieu d'une parole : parole à la limite, contradiction incessante qui annulait le sens, parole qui finissait par devenir le murmure indistinct qu'elle faisait entendre – certes, mais parole quand même. De ce terrier, on pouvait donc entendre parler : le fait est qu'on dispose de la nouvelle de Kafka. La dernière hypothèse de Blanchot concerne ceux dont « il n'est plus entendu parler » : leur dispersion serait telle qu'ils sont devenus « anonymes » et « sont entrés dans l'indistinct ». L'*autre* nuit n'est donc pas l'exclusivité du terrier. Mais – et c'est là l'intérêt de la figure du terrier – on ne pourrait pas parler des anonymes entrés dans l'indistinct sans

325 Blanchot M., « Le dehors, la nuit », *L'espace littéraire*, p. 224.

indiquer leur position à partir de la position déjà instable qu'est celle du terrier. Non pas que les artistes soient salvateurs pour la foule des anonymes ayant chuté dans l'indistinction, mais quelque chose du langage du terrier permet d'indiquer ces anonymes à la limite de l'indication.

Avec cette dernière hypothèse, on voit que l'*autre* nuit n'est pas l'affaire d'un texte : on peut indiquer un lieu hors d'un texte comme étant celui de cette expérience. Mais c'est toujours depuis un texte qu'on indique de tels lieux. Ce qui ne veut pas dire – ce serait trivial – que rien n'est dit en dehors d'une parole. Mais plutôt que le lieu de la parole ne doit pas être celui d'une illusion quant aux pouvoirs de la parole d'indiquer ses limites. On ne peut pas dire que c'est par un travail de l'ambiguïté que le langage pourrait être le lieu d'une manifestation de ce qui l'excède : l'ambiguïté n'est justement pas le négatif dont on dit qu'il travaille. C'est par des termes qui indiquent des actes plus précaires : se rendre sensible à la dispersion, faire écho à la dispersion. Si le terrier offre ainsi l'écho de l'*autre* nuit, c'est, par ricochet, toutes les nuits qu'il fait résonner. On peut donc à partir de lui tenter d'ouvrir d'autres nuits.

2.2. Ambiguïté de la nuit grecque : Oreste, les images et le logos (d'après Eschyle)

Avant de proposer une lecture du *Terrier*, la section « Le dehors, la nuit » proposait une série de trois configurations des rapports de la pensée (le jour) avec sa limite (la nuit). De la « mesure grecque » – la pensée grecque comme valorisation de la mesure par opposition à la démesure – il était dit qu'elle n'acceptait de faire place dans son discours à la démesure que pour autant que celle-ci était déjà mesurée par un discours fait d'essence et de loi : la démesure était mesurée parce qu'elle avait une essence fixe qui était de s'opposer à la mesure. Ce qui revenait à dire que le Logos grec était sans dehors. Ces affirmations tenaient en quelques lignes. Mais un passage suit l'exposition des trois configurations. Il concerne à nouveau la pensée grecque et est tout aussi elliptique. Il vaut toutefois d'être commenté maintenant que nous savons les résonances que peut avoir le terrier. Car s'il s'agissait avec le terrier de la nuit comme piège de l'*autre* nuit, il se pourrait bien qu'on ait affaire ici à un tout autre piège : une nuit piégée par le jour, afin qu'elle n'ouvre jamais à l'*autre* nuit que pourtant on pressentait en elle. Lisons ce passage.

> Ainsi, pour les Grecs, se soumettre à l'obscur destin, c'est assurer l'équilibre : la mesure est respect de la démesure et la tient alors en respect. C'est pourquoi, il leur est si nécessaire que les filles de la Nuit ne soient pas déshonorées, mais que cependant elles aient leur domaine où elles se fixent, qu'elles ne soient pas errantes ni insaisissables, mais réservées et tenues au serment de cette réserve[326].

326 *Ibid.*, p. 220.

Passage elliptique bien dans le style de Blanchot, qui circule dans l'héritage littéraire comme si les figures de la pensée et les œuvres qu'elles produisent habitaient encore nos mots. Mais qui (et pour qui) sont ces « filles de la Nuit » qui sifflent en notre langage ? Ce sont évidemment les Érinyes telles qu'Eschyle les met en scène dans son *Orestie*. Et il vaut la peine de comprendre l'appréhension qu'a Blanchot de la pensée grecque de la mesure à l'aune de son jugement quant à l'*Orestie* d'Eschyle. Pourquoi ? Car la question de savoir quelle place ce monument de la pensée et de l'art grecs laisse à la manifestation de la nuit – donc de l'*autre* nuit – dans la folie d'Oreste justifie le jugement de Blanchot à propos du Logos grec qui serait sans dehors. Ce qui ouvre l'espace de résonance où viendra se loger la lecture par Foucault de la folie d'Oreste dans *Andromaque* de Racine. C'est pourquoi je propose un examen de la nuit grecque à partir de l'analyse de la folie d'Oreste telle qu'on la trouve dans l'*Orestie* d'Eschyle.

Commençons par rappeler la structure générale de l'*Orestie* d'Eschyle. Si, à l'origine, elle était une tétralogie, elle n'est plus pour nous qu'une trilogie[327] : *Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*. Dans *Agamemnon*, Agamemnon revient victorieux de Troie après dix années de guerre, et se fait assassiner par sa femme Clytemnestre soutenue par son amant (et cousin de son mari) Égisthe. Dans *Les Choéphores*, Oreste venge l'assassinat de son père Agamemnon en tuant Égisthe et Clytemnestre (sa mère). À la fin de cette deuxième pièce, il a des visions de folie (il voit les Érinyes – vieilles déesses de la justice ou de la vengeance qui punissaient les parricides). Dans *Les Euménides*, Oreste vient au temple d'Apollon, puis à celui d'Athéna, afin que les dieux le protègent de ses persécutrices (les Érinyes). Athéna met alors en place une procédure de jugement et, avec sa propre voix d'ailleurs, fait acquitter Oreste : il était dans son bon droit en tuant sa mère pour venger l'assassinat de son père. Les Érinyes, qui d'abord disent avoir été humiliées, et qui promettent une vengeance pour cette humiliation, finissent par se laisser persuader par la proposition d'Athéna consistant à leur donner un lieu fixe, des hommages précis, et des prérogatives explicites.

L'*Orestie*, dans la lecture qu'en suggère Blanchot, n'est pas une œuvre qui s'inscrit simplement dans une conjuration ou un désamorçage de la nuit déjà actée dans le langage. Elle est une œuvre qui dit ce moment de conjuration ou de désamorçage de la nuit. On pourrait alors objecter à Blanchot que si c'est le moment d'une séparation qui se joue dans cette œuvre, alors on doit voir poindre – même si c'est pour être banni – la nuit ouvrant l'*autre* nuit. Mais – on va le voir – la lecture suggérée par Blanchot est plus subtile que cela,

327 Voir « Notice sur l'*Agamemnon* » par É. Chambry, in Eschyle, *Théâtre complet*, trad. É. Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 128.

et l'écho que Foucault saura en donner à travers son propos sur la folie d'Oreste dans *Andromaque* ne fera que souligner cette subtilité. Pour saisir la subtilité de ce qui est suggéré, il faut commencer par considérer la folie d'Oreste et voir ensuite ce qu'il advient des Érinyes.

Les images, folie d'Oreste

Oreste devient fou – ou au moins a des hallucinations ou des visions – à la toute fin[328] des *Choéphores*. Alors qu'il sent déjà que « [ses] sens indociles [l'] emportent vaincu » et que « devant [son] cœur l'épouvante est prête à chanter et lui [= son cœur], à danser bruyamment », il s'efforce de rester « dans [son] bon sens » afin de proclamer la vérité de son acte : il a bien tué sa mère, mais c'est un acte juste pour une double raison, à savoir parce que sa mère est l'assassin de son père et parce que Apollon *via* son oracle lui a transmis non seulement la permission de tuer sa mère, mais l'obligation de le faire, sous peine de lourds châtiments. Le Coryphée le loue alors de son acte, en lui demandant explicitement de ne s'en blâmer à aucun titre. Selon ce dernier, tout est positif dans cet acte : la vengeance est assouvie et surtout la ville est délivrée de deux injustes qui régnaient sur elle. La métaphore utilisée pour le dire doit être rappelée, puisqu'elle ouvre la voie aux images hallucinatoires : Oreste « [a] délivré la ville d'Argos, en tranchant heureusement la tête à deux serpents ». La folie vient répondre en écho à la métaphore des serpents : « Ah ! ah ! quelles sont ces femmes, vêtues de noir et enlacées de serpents sans nombre, comme des gorgones ? ». Première apparition des Érinyes. Mais elles n'apparaissent pas visuellement sur scène : elles n'apparaissent qu'en tant que décrites (dans leur forme et dans leur couleur) par Oreste. Le Coryphée, lui, ne les voit pas. D'où l'hypothèse selon laquelle ce ne sont que des « idées ». Mais Oreste, pourtant en train de sombrer dans ses hallucinations, peut encore répondre : il ne s'agit pas d'être tourmenté par des idées, mais bien de *voir* ses persécutrices (« les chiennes irritées de ma mère »). Le Coryphée s'efforce alors d'ancrer la situation dans le réel, et tente de se persuader par une explication causaliste rassurante : l'âme d'Oreste est troublée parce qu'il aurait « encore du sang frais sur les mains ». Mais celui qui sombre, les explications ne le persuadent pas. Bien plutôt, elles sont l'occasion de nouveaux mots qui donnent des formes provisoires à ce qui semble n'en avoir aucune propre : le « sang frais sur les mains » de l'explication causaliste devient, dans l'hallucination d'Oreste, « un sang répugnant » qui « dégoutte » des yeux des Érinyes. Le Coryphée rappelle la possibilité de faire appel à Apollon (le « toucher ») pour être délivré de son angoisse. Oreste répond à côté : peut-être y a-t-il des règles à suivre, mais pour l'instant quelque chose se passe hors des règles et plus

328 Eschyle, *Les Choéphores*, in *Théâtre complet*, trad. É. Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1964. Toutes mes citations des *Choéphores* sont extraites des vers 1021-1076, pp. 203-204.

généralement hors du langage, dans un espace d'images : « Vous ne les voyez pas, vous ; mais moi, je les vois ; elles me pourchassent et je ne peux plus rester ».

Je propose de reprendre cette chute d'Oreste dans la folie en me focalisant sur l'espace du langage, sur les tendances divergentes qui en esquissent la limite centrale, et sur les mouvements des images qui se jouent en ce centre impossible. Si j'insiste pour proposer une telle lecture précautionneuse, c'est que le poète semble parvenir ici à manifester de la façon la plus juste l'expérience d'une folie comprise comme expérience d'épuisement d'un langage. Si l'on se contentait de résumer cette chute en disant qu'elle confronte Oreste à l'image des Érinyes – ajoutant que c'est l'image traditionnelle des Érinyes que l'on retrouve dans ce texte d'Eschyle –, on perdrait le mouvement même par lequel, dans ce texte-ci, ces images adviennent. Or c'est ce mouvement – un mouvement d'épuisement du langage – qui fait proprement la folie d'Oreste. C'est pourquoi je propose cette lecture centrée sur la situation d'Oreste (en tant que sujet parlant) par rapport au langage et sur ses mouvements de position dans cet espace du langage – en faisant abstraction de l'arrière-plan mythologique traditionnel qui déterminerait prétendument cette scène. Reprenons donc.

Alors qu'il commence à sentir qu'il vacille, Oreste s'accroche à la fonction justificatrice du langage : il clame la justice de son acte en donnant les raisons de reconnaître cette justice. Mais la fin de sa tirade indique qu'il pressent l'instabilité de son statut d'innocent. Le Coryphée lui répond dans le même registre, celui de la justice et des raisons d'agir. Il l'enjoint même, entendant son pressentiment quant à l'instabilité de son statut, à ne pas quitter ce registre : « ne te laisse donc pas aller à d'amers propos ». Ce premier échange où il est question de folie (être emporté parce que vaincu par ses sens ; être encore dans son bon sens) est donc caractérisé par un double mouvement. D'une part, il y a un mouvement de chute qui fait pressentir qu'on pourrait glisser hors de l'usage justificateur du langage. D'autre part, il a un mouvement de se raccrocher à cet usage. Il y a donc bien une nuit qui s'indique, en tant qu'elle serait un espace où le langage justificateur ne vaudrait pas. Elle s'indique par le fait qu'on pressent un espace dans lequel on ne veut pas glisser et dont on s'efforce de désamorcer le pressentiment.

Mais, ironie du langage, c'est justement au sein même du langage du jour qu'un élément est fourni qui va permettre de mieux manifester la chute dans la nuit. Les « serpents » venaient comme une métaphore dans l'effort du Coryphée pour maintenir son interlocuteur dans l'espace du langage justificateur. Puisque Clytemnestre et Égisthe n'étaient que des serpents, Oreste a bien fait de les tuer. Tout se passe alors comme si la folie d'Oreste saisissait cette image dans le langage pour dire une autre expérience. Car si Oreste était en train de

passer dans un cercle de nuit, rien ne permettait encore toutefois de dire quel visage avait cette nuit. L'image proposée dans le langage (les serpents) va alors être reprise comme en écho dans la description que fait Oreste de sa vision. Dira-t-on que le mot a créé l'image ? Dira-t-on que le mot vient pour dire une image informe de la nuit qui s'éloigne tellement de la fixité du langage qu'elle pouvait prendre dans la description n'importe quelle forme ? On ne peut savoir puisque la folie d'Oreste n'est que folie qui se dit. Reste que la nuit a, à présent, un visage dans le discours : celui de plusieurs « femmes vêtues de noir et enlacées de serpents sans nombre ». Peu importe ici que le poète insère une image traditionnelle des Érinyes : c'est le mouvement du langage qui compte en ce qu'il dit cette chute dans la folie ; et, dans ce mouvement, l'image des serpents émerge de la nuit informe comme si elle était générée par le mot. Bref, les « serpents » ont précipité en image.

Le Coryphée poursuit son effort consistant à maintenir l'échange au niveau du langage judiciaire. La description des femmes persécutrices n'est pas reprise dans ses propos. Il ne peut s'agir que d'idées qui bouleversent à tort : autant ne pas répéter ce que Oreste vient de dire puisqu'il a tort de le dire. D'ailleurs, à peine demande-t-on quelles sont ces idées qu'on enjoint Oreste d'arrêter de les avoir. Pourquoi ? Parce que les idées ne doivent que suivre la maîtrise du discours. Si le logos est le lieu de l'expression des décisions, des jugements ou des serments, alors c'est le lieu où les sujets parlants exercent leur plus grande maîtrise. Dire à Oreste qui est pourtant en train de sombrer : ce ne sont que des idées, arrête de les avoir – cela revient à lui dire : sois maître de ton discours, ou encore : reste dans l'espace où le langage est affaire de maîtrise. Oreste d'ailleurs comprend bien qu'on voudrait qu'il parle encore depuis l'espace où la maîtrise des mots fait celle des idées. Mais son expérience ne se situe plus là. Elle se déroule ailleurs, car une faille s'est ouverte par laquelle un monde de visions ou d'images s'annonce (les images des chiennes irritées de sa mère). Rejeter l'affirmation que ce ne sont que des idées, c'est manifester le fait que ces images imposent leur présence comme s'il s'agissait de choses réelles. Le schéma est même ici plus complexe. Car, avec la tirade sur les chiennes irritées, on voit un Oreste scindé : d'une part, il répond clairement à l'intervention précédente du Coryphée, se situant alors dans l'espace du langage comme espace commun du sens ; d'autre part, il maintient ce qui échappe à cet espace commun, et qui a la forme d'une image, avec une présence insistante. Oreste est dans cette situation instable qui permet d'affirmer avec l'assurance du jour que, sous la forme d'une image, une nuit inquiétante et insistante s'est ouverte.

C'est pour faire face à cette position double que le Coryphée propose un autre usage du langage qui nie la nuit : l'explication causaliste (même si sûrement pas mécaniste) du trouble

de l'âme. C'est le sang frais sur les mains qui cause ce trouble de l'âme. Il ne s'agit plus d'injonction à se ressaisir, mais bien d'une explication de laquelle, à nouveau, le discours rationnel sort unique vainqueur. La nuit pourrait avoir sa place, mais dans un jour qui l'explique. Voilà une figure de la limite intégrée et désamorcée. Or, une deuxième fois, la réponse est complètement détournée. La folie s'enclenche sur un mot prononcé (sang) par le Coryphée pour donner une image plus riche à décrire : les femmes vêtues de noir et enlacées de nombreux serpents ont un sang répugnant qui dégoutte de leurs yeux. La nuit ne se laisse pas désamorcer : elle retourne les mots qui venaient la couvrir et les transforme en occasion de se manifester. C'est assez dire que l'image n'est que le mouvement de la dispersion du langage. Le redoublement du procédé de précipitation en image souligne d'ailleurs la plasticité de la dispersion. D'autres mots auraient pu conduire à d'autres images. Des mots supplémentaires auraient pu enrichir encore ces images. Et – surtout – aucun mot n'aurait pu résister à ce mouvement de dispersion. La folie d'Oreste ne serait-elle pas alors la subversion de tout le logos, par sa dispersion en images de l'*autre* nuit – ou de l'*autre* bête, si le sifflement des serpents s'assimile au bruissement d'insecte – ?

Le Coryphée tente alors un dernier usage du langage désamorçant la nuit : c'est le langage de la règle à suivre, du rite ou de la convention. C'est le langage qui rend transparent les conditions pour le parler : voilà les règles que doivent suivre les prétendants à la parole pour avoir le statut de locuteur valable ; voilà les règles que doivent suivre ceux qui veulent réintégrer le statut de locuteur après une exclusion. Bref, c'est le langage comme espace de l'intégration, qui se définit par ses règles d'exclusion de la nuit. Il faut se purifier pour pouvoir disposer du langage du jour. À la fin des *Choéphores*, Oreste répond sans dire qu'il va suivre la règle. Il ne la répète même pas. Rien n'assure qu'il l'a comprise. Peut-être n'est-il déjà plus animé d'une intention d'intégration dans l'espace commun du langage. Car sa parole est parole de rupture, de l'exclusion assumée, non pas dans la sérénité – ce serait une mascarade – mais dans l'angoisse, voire la terreur, de la nécessaire fuite incessante. Cette parole d'exclusion dit bien que l'autre espace, celui de la nuit qui s'est ouvert, et qui reste fermé à ceux qui demeurent attachés aux usages du jour, est un espace d'images : « Vous ne les voyez pas, vous ; mais moi, je les vois ». Et l'exclusion n'est pas réversible. La nuit qui s'ouvre ne peut pas s'inverser et se considérer comme puissance excluant ceux du jour : celui qui voit les images n'acquiert pas une position d'éventuelle puissance – encore une fois, cela serait une mascarade de nuit. Celui qui est ouvert à la nuit et à ses images ne peut plus que dire : « elles me pourchassent et je ne peux plus rester ». C'est aussi dans le langage du jour que Oreste ne peut plus rester : il est désormais dans l'espace où l'on est pourchassé.

Que dire alors de cette nuit grecque qui s'ouvre avec la chute d'Oreste ? En parallèle avec ce que Foucault fera de la folie de l'Oreste d'*Andromaque*, on pourrait dire qu'il y a ici chute dans un premier cercle de nuit. Ce premier cercle de nuit est celui des images. On peut l'approcher en en distinguant deux dimensions – avant d'établir qu'elles ne font qu'une même exigence – : d'abord son mouvement vers la mort, ensuite son opération d'inquiétude du langage – étant entendu que s'indique par là que la mort du sujet parlant coïncide avec la dispersion du langage.

Le premier cercle de nuit est d'abord celui d'images de *persécutrices*. La forme que se donne la nuit est celle de la persécution. Cela suggère une éventuelle progression : persécuter, c'est tourmenter, aiguillonner, assaillir, et peut-être lacérer, déchiqueter, anéantir par décomposition et dispersion. Qu'on pense à la rage d'une meute de « chiennes irritées » pourchassant leur proie. Que sont alors les Érinyes sinon l'avant-garde du néant que serait la mort ? Mais dans le mouvement pour figurer cette mort, on retrouve les tendances ambiguës de l'image de l'*autre* bête. Si elles fascinent Oreste c'est, d'une part, comme *image d'une bête qui en impose mais qui n'impose que la mort*. Oreste le dit tout de go : il parle d'elles comme de « gorgones », dont on sait le regard pétrifiant. Or, le regard n'est pétrifiant que s'il est lui-même regardé – ou plutôt, il n'est de regard que vu, et la vision du regard risque toujours d'être fascinante. Mais si on le désigne comme un grand péril, c'est aussi qu'on sait le désir ambigu que suscite l'idée d'un tel regard pétrifiant. À peine Oreste a-t-il décrit une première fois les Érinyes qu'il se met à parler de leur yeux. J'ai déjà dit que c'était une précipitation du mot « sang » prononcé par le Coryphée. Mais l'image du sang aurait pu venir enrichir autrement l'image des Érinyes qu'au niveau de leurs yeux : mains ensanglantées de bourreaux patentés, poitrine ou flanc ensanglanté à l'image de victimes poignardées, bouches ensanglantées d'une morsure criminelle ou d'une régurgitation morbide. Que le « sang répugnant » dégoutte *de leurs yeux* dit assez que la chute dans le premier cercle se joue au niveau de la fascination pour l'image, à la fois visuellement prégnante – c'est en étant regard fascinant que l'image appelle le regard qu'elle va fasciner – et qui n'impose pourtant que l'image impossible de la mort – un regard pétrifiant, un regard fait d'un sang qui coule. D'autre part, l'image ne se contente pas d'être ce versant de la fascination qui pétrifie, qui fige dans l'intimidation, qui écrase de l'importance qu'elle manifeste : elle est aussi la *continuité du mouvement vers l'abîme*. Oreste le dit par deux fois : « je ne peux plus rester ». On pourrait évidemment comprendre cela comme étant simplement la nécessaire fuite par-devant ses persécutrices, afin de ne pas se faire attraper et châtier. Mais cette chasse (« elles me pourchassent ») qui l'empêche de rester n'est-elle pas elle-même le châtiment ? Oreste

n'est-il pas condamné à une errance incessante et sans sérénité (c'est-à-dire sans la possibilité d'une sagesse de l'errance qui l'accepterait comme un destin absurde heureux) ? Celui qui ne peut plus rester quitte la scène : il quitte la représentation – ce qu'il faut entendre comme le fait qu'il est entraîné, par les images des persécutrices, dans un mouvement qui le fait sortir de l'espace des images. L'image de persécutrices qui pourchassent Oreste est ainsi la dernière image, au sens de l'image qui indique le mouvement de sortie de l'espace des images. En bref, on retrouve avec les images des persécutrices qui constituent la folie d'Oreste la structure de l'ambiguïté de l'image qu'on a dégagée précédemment : elle est dans un même temps le mouvement continué vers l'abîme de la mort et l'ultime arrêt imposant avant le néant de la mort.

Si le mouvement de l'image des persécutrices, pris en lui-même, est ambigu, on peut aussi souligner l'ambiguïté de son rapport au langage. J'ai déjà insisté sur le procédé de précipitation des mots en image. Ce procédé laisse entendre que la nuit qui s'ouvre dans la folie serait une nuit informe qui nécessiterait de passer par les métaphores du langage (donc les images du langage) ou simplement par les mots du langage (qui sont des unités circonscrites opératoires) pour avoir une forme : c'est la métaphore des serpents et la mention du sang qui fournissent la forme des images de la nuit. Est-ce là l'indice d'une dépendance de la nuit vis-à-vis du langage ? N'est-ce pas plutôt l'indication que l'expérience de la nuit, qui fait ici la folie, ne se fait pour nous qu'à partir du langage ? « À partir du langage », c'est-à-dire en partant de la position de sujet parlant, *et en la quittant* plus ou moins progressivement. C'est bien en ce sens qu'il faut comprendre l'opération d'inquiétude du langage par l'image. Car, quand les termes de « serpents » et de « sang » trouvent d'étranges formes imaginaires, outre ce que l'image dit par ces formes, le langage du jour qui mobilisait ces termes se trouve entamé dans ce qu'il pensait être son essence. Le langage ne peut être le lieu de l'expression des décisions, des jugements ou des serments que si les sujets y sont des sujets de maîtrise. Dès lors que la matérialité des mots se rappelle aux sujets, par la précipitation en image dont elle rend les mots susceptibles, la maîtrise des sujets est entamée et l'essence supposée du langage se brouille. La quasi-présence qu'ont les choses en image empêche qu'on les maîtrise comme on maîtriserait des idées. Cela empêche aussi qu'on puisse aisément transmettre l'expérience de ces images. En effet, si Oreste peut bien décrire ce qu'il voit, il le fait en laissant entendre que l'essentiel de l'expérience n'est pas communicable, l'image emportant celui qui la voit avec la quasi-présence qu'elle instaure, l'excluant par là de l'espace du langage comme communication – la dernière tirade d'Oreste est : « Vous ne les voyez pas vous ; mais moi je les vois ; elles me pourchassent et je ne peux plus rester ». J'ai dit que

Oreste manifestait là qu'il ne pouvait plus rester dans l'espace de la représentation. Mais cela dit aussi qu'il ne peut plus rester dans l'espace du langage (pour autant qu'on le distingue de celui de la représentation). La folie dans laquelle Oreste sombre est son exclusion de l'espace du langage. En bref, le mouvement de l'image s'initie depuis le langage et c'est là qu'il vient saisir le sujet parlant. S'il parvient à l'emporter ce n'est pas seulement du fait de la seule essence de l'image, c'est aussi qu'il l'entame comme sujet parlant, en lui rappelant la matérialité des mots qui le font sujet, en faisant précipiter cette matérialité afin que le sujet s'abîme avec elle, en l'excluant du langage par le mouvement qui disperse la représentation. Ambiguïté d'un mouvement de subversion du langage et du sujet parlant, qui semble n'être que celui du langage lui-même (tout est dans le dialogue d'Oreste et du Coryphée) tout en passant par l'image qui s'opposerait au discours et le dépasserait (ce dialogue mentionne des images, et il se tient sur scène).

La chute d'Oreste dans la folie telle qu'Eschyle la met en scène à la fin des *Choéphores* peut ainsi être lue comme un mouvement du sujet vers sa mort et du langage vers sa dispersion, bref comme le mouvement de l'anéantissement du sujet parlant. Telle serait la nuit grecque touchée à la fin de cette deuxième pièce de l'*Orestie*. Mais s'arrêter à ce premier cercle de nuit ferait de cette lecture une interprétation erronée de ce qui s'indique dans le mouvement de l'*Orestie*. Car la folie d'Oreste ne s'arrête pas à cette chute dans ce premier cercle. Elle se poursuit dans *Les Euménides* où l'expérience de la nuit grecque trouve sa raison.

Le logos, piège pour les Érinyes

Dès l'ouverture des *Euménides*, on trouve Oreste là où il avait annoncé qu'il était prêt à aller, à savoir au temple d'Apollon à Delphes. Il a donc bien quitté Argos. Il a réalisé ce qu'il s'était prédit : une vie détachée de sa terre, une vie errante. Mais l'errance en question prend ici un sens très restreint : Oreste sait qu'il porte un crime qui l'empêche de résider sereinement en sa terre, et accepte une vie de banni. Toutefois sa fuite n'est pas dispersion, elle vise un but : aboutir au temple d'Apollon. Elle est donc davantage chemin qu'errance. Et même si l'on ajoute que le temple d'Apollon n'est qu'une étape avant le temple d'Athéna (à Athènes), tout ce parcours est moins un parcours erratique qu'un parcours orienté, fût-ce celui d'un banni provisoire.

Dès lors, que se passe-t-il à l'articulation des *Choéphores* et des *Euménides* ? Que produit le fait même qu'il y ait une suite – et cette suite-là – à la chute d'Oreste dans la folie (que nous venons d'examiner) ? Qu'est devenue l'équivoque de l'énoncé « Je ne peux plus

rester » ? Si la chute d'Oreste dans la folie ouvrait un espace d'équivoque, de polysémie ou d'ambiguïté, cet espace se referme avec la représentation d'une suite à cette chute. Comme si l'énoncé « Je ne peux plus rester » n'avait jamais été équivoque, et avait toujours eu pour unique sens de désigner le cheminement nécessaire du banni pourchassé hors de sa terre par les Érinyes. Comme s'il n'avait jamais été question d'un langage se faisant progressivement inquiéter par des images, jusqu'à rendre trop instable la position du sujet parlant et à en faire le sujet dispersé d'un langage effondré. La nuit qui s'est ouverte par la chute dans la folie semble déjà refermée au début de la troisième pièce. Fermeture invisible, puisqu'on en vient même à douter que l'équivoque ait jamais été possible. L'équivoque refermée compose rétrospectivement une univocité sans trouble.

Et pourtant, les images qui faisaient cette folie ont-elles vraiment disparu ? Les formes que s'est données la nuit ne sont-elles pas encore visibles ? Ne sont-elles même pas davantage visibles qu'avant, puisque ce qui valait pour le seul Oreste sombrant dans la folie constitue à présent une manifestation également reçue par tous ? Non seulement les Érinyes dont l'image constituait la folie d'Oreste n'ont pas disparu, mais elles sont désormais présentes sur la scène (comme d'autres dieux, certes), au même titre que les humains (Oreste, le jury de l'Aréopage censé entendre les deux partis en conflit, le cortège de femmes et de jeunes filles qui intervient à la fin). Loin que les images de la nuit se soient dissipées, elles occupent la scène même de la représentation. Dans la pièce précédente, elles ne pouvaient qu'être supposées à partir du témoignage d'Oreste sombrant dans la folie : elles n'étaient finalement que des images dans un discours. Elles sont à présent des êtres visibles, même quand on ne parle pas d'elles. On peut dès lors s'interroger sur la nature de l'espace de la scène des *Euménides*. S'agit-il de faire pénétrer tous les spectateurs dans le cercle de nuit (premier cercle, disais-je) où ils peuvent à leur tour expérimenter le mouvement de dispersion des images, et spécialement des images des persécutrices ? S'agit-il de prendre acte du fait que désormais l'image aurait vaincu la résistance que pouvait lui opposer le langage entendu comme pouvoir d'expression de décision, du jugement et des serments ? Eschyle nous place-t-il tous dans l'espace de la folie ?

Si c'était le cas, c'est bien dans le prolongement d'un premier cercle de nuit, qui se caractérisait par le mouvement de dispersion des images, que se trouverait un deuxième cercle de nuit, caractérisé par l'accusation que les Érinyes désormais incarnées, donc *parlantes*, porteraient contre Oreste. Les images du premier cercle qui dispersaient seraient à présent des images qui accusent en parlant. Après avoir dispersé le langage, l'image s'en saisirait à sa guise pour continuer à détruire le sujet. Et la pièce d'Eschyle marquerait le renversement de

ce mouvement par la victoire d'un nouveau langage (celui de la justice humaine) sur les tendances néantisantes de l'image. Ce serait depuis le deuxième cercle de nuit que le langage du jour pourrait assurer une nouvelle base. L'expérience de la démesure produirait par son approfondissement une nouvelle victoire de la mesure.

Mais ce mouvement n'est pas véritablement celui de la pièce. L'ambiguïté du départ de la pièce que je viens de restituer – ambiguïté qu'on peut résumer sous la forme d'une alternative : (a) l'équivoque de la dispersion est levée, le langage est bien univoque ; (b) les images dispersantes s'imposent davantage au langage, jusqu'à le faire servir à la dispersion du sujet dans la nuit – cette ambiguïté n'a pas la symétrie que ma restitution pourrait laisser penser. En vérité, dès le départ de cette troisième pièce le logos a bien regagné son assurance – comme s'il ne l'avait jamais perdue. C'est ce qu'il faut montrer à présent afin de justifier le jugement (certes elliptique) de Blanchot quant à la nuit grecque.

Considérons le rapport à la parole et au langage des différents locuteurs, particulièrement au moment de la scène de l'invocation d'Athéna, c'est-à-dire avant qu'Athéna n'arrive pour mettre en place le procès.

Nous avions quitté un Oreste sombrant dans la folie qui « ne pouvait plus rester », au sens où il n'était plus un locuteur valable qui aurait pu manifester ses décisions, juger et promettre. La troisième pièce s'ouvre sur un Oreste qui ne manifeste aucune folie dans son court dialogue avec Apollon. Puis, on entend Oreste invoquer Athéna (depuis une statue de cette dernière) en précisant triplement son rapport à la parole. D'abord, Oreste proclame son savoir quant à la position de locuteur : « instruit dans le malheur, je sais plus d'un moyen pour se purifier et je sais parler et me taire aussi là où il le faut »[329]. Il s'agit d'une conscience savante de la position de locuteur. Oreste a expérimenté le malheur de l'exclusion hors de la communauté du langage : il connaît le statut de banni pour l'avoir endossé. Mais il sait aussi – puisque Apollon ne l'a pas laissé ignorer les voies de sortie de son malheur – ce qu'il faut pour réintégrer un locuteur exclu. Toutefois, savoir ce qui qualifie ou requalifie le locuteur n'est qu'une part de la connaissance du langage. Car l'art de la parole commence après la qualification. Mais Oreste proclame aussi la possession de cet art, dans une formulation qui en concentre l'essentiel : savoir parler et se taire aussi là où il le faut. Deuxièmement, non content de proclamer son savoir de la qualification et de l'art du locuteur, Oreste rappelle avoir été effectivement qualifié, par Apollon : « à présent, j'ai reçu d'un maître sage l'ordre d'élever la voix »[330]. Sa prise de parole est ainsi légitimée par l'ordre d'un dieu reconnu

329 Eschyle, *Les Euménides*, in *Théâtre complet*, trad. É. Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1964, pp. 217-218.
330 *Ibid.*, p. 218.

comme sage. Troisièmement, comme si l'ordre d'Apollon ne suffisait pas, Oreste insiste sur la pureté retrouvée de sa parole : « aujourd'hui ma bouche est pure »[331]. Idée suffisamment importante pour qu'il la répète quand Athéna, en réponse à cette invocation, arrive effectivement et en vient à lui donner la parole : « la loi veut que l'homme souillé reste muet jusqu'au jour où on le purifie […]. Il y a longtemps déjà que ma souillure a disparu […][332] ». Avec ces trois précisions sur son rapport à la parole, Oreste rend manifeste qu'il n'est plus déjà le sujet impur qui sombrait dans une folie faites d'images dispersant le langage. Certes, il demeure la trace de sa chute : c'est *depuis le malheur* qu'il a été instruit ; c'est *par un ordre donné à celui qui errait* qu'il est à nouveau qualifié pour parler ; c'est la pureté *retrouvée* qui le rend locuteur légitime. Mais l'ordre du langage lui-même semble inentamé par cette chute : la folie n'était finalement qu'un épisode de mutisme (avoir à rester muet), épisode sans doute trouble, mais dont le mouvement des mots n'a pas à être retenu puisqu'il ne s'agissait globalement que de mutisme.

Qu'en est-il des Érinyes ? Elles étaient les images affleurant dans un langage qui sombrait dans l'abîme de la folie. Elles sont à présent des personnages de la scène : elles sont visibles et parlantes. Au moment où Oreste invoque Athéna, et avant qu'Athéna n'arrive, elles précisent leur situation par rapport à la parole et au langage. On pourrait d'abord penser qu'elles se présentent comme des déesses avides des offrandes sacrificielles. Ainsi, Oreste n'est pour elles que « pâture des déesses », « victime nourrie et consacrée à [elles] », et « [il] servir[a] à [leur] festin »[333]. Mais c'est bien plutôt en termes de parole et de langage qu'elles précisent leur relation à Oreste. Le reproche fait à ce dernier est sa fuite devant la confrontation verbale : « Tu ne daignes pas répondre, tu recraches mes paroles »[334]. Ce reproche adressé à Oreste par les Érinyes dessine la situation de chacun par rapport à la parole et au langage. Oreste ne fait pas face aux paroles de ses accusatrices. L'énoncé « Je ne peux plus rester » prend alors, du point de vue des Érinyes et par rapport à la situation de confrontation verbale qu'elles souhaitent instaurer, la signification d'une fuite hors de l'espace des accusations et de l'impossible justification. Oreste semble signifier rétrospectivement qu'il devait fuir la juridiction des Érinyes – je ne peux plus rester car il me faudrait répondre. À l'inverse, les Érinyes apparaissent comme les garantes d'un ordre judiciaire fondé sur la parole : celui qui s'y trouve accusé ne pourra pas échapper à l'injonction de répondre. Bien sûr, il ne s'agit pas de faire entendre ses justifications, à savoir

331 *Ibid.*
332 *Ibid.*, p. 221.
333 *Ibid.*, p. 218.
334 *Ibid.*

les raisons qu'il avait de commettre un parricide. Il s'agit seulement de le contraindre à oraliser la reconnaissance de son acte afin de lui infliger l'implacable sentence. Car il y a bien de la différence entre cet ordre judiciaire et celui, nouveau, que la déesse Athéna va bientôt instaurer. Le langage de la justice que viennent rappeler les Érinyes n'est pas l'ordre des faits à interpréter ni l'ordre des raisons que l'on met en balance, mais bien plutôt celui d'une justice portée par l'exigence de vengeance de ceux qui ont donné la vie et se la sont vu reprendre. Elles font entendre un ordre antérieur au jugement humain et auquel nul homme ne saurait se soustraire. Elles manifestent la part inhumaine du langage.

C'est là que la position des Érinyes dans le langage peut être dite nocturne. Même parlantes, elles sont encore les filles de la Nuit. Mais il s'agit moins d'entendre par là une nuit qui se ferait langage, que d'indiquer la part nocturne du langage, au sens du caractère implacable et inexorable du langage qui précède et outrepasse chaque sujet parlant individuel. Caractère nocturne que l'on peut décliner en trois points.

D'abord, l'ordre judiciaire ancien est un langage nocturne au sens où il n'a pas d'âge : il est celui des déesses de la nuit qui précèdent les autres dieux, qui précèdent l'instauration par ces dieux d'un ordre nouveau assimilable à un ordre humain (dont on pourrait dater l'instauration). Cet ordre ancien est comme une parole sans âge qui résonne bien avant tout jugement humain.

Deuxièmement, la dimension nocturne renvoie au caractère implacable des lois. Si la dépendance vis-à-vis du langage pouvait être ponctuellement oubliée, elle se maintenait dans l'ombre. Mais on n'échappe pas à ce qui se tient dans l'ombre sous prétexte qu'on ne le voit plus. C'est ce que rappellent à la fois l'image du festin et la scène de la ronde chantée. En effet, si les Érinyes ont pu parler d'Oreste comme d'une victime sacrificielle, elles précisent bien que ce n'était là que métaphore, et que s'il y a *comme* une soumission d'Oreste à un rituel en l'honneur des déesses, ce n'est finalement que le rappel de l'inscription d'Oreste dans l'ordre d'une parole à laquelle il ne peut, pas plus qu'aucun autre, échapper : « Et c'est tout vivant, sans être égorgé sur un autel, que tu serviras à mon festin. Tu vas entendre l'hymne qui t'enchaîne »[335]. L'image du festin des Érinyes s'offrant Oreste en repas sacrificiel révèle sa valeur d'image d'une réalité toute langagière : l'autel qui sera la table du festin des Érinyes n'est que le langage lui-même, en tant qu'ordre qui enserre inexorablement tout sujet. C'est un langage qui « enchaîne » : une parole figée en loi, celle qui condamne les parricides, et dans laquelle tout humain se trouve pris. Oreste ne peut échapper à sa chaîne : sujet humain, il est pris dans cette loi bien avant sa naissance et bien au-delà de sa mort. Le festin

335 *Ibid.*

des Érinyes qui nous est donné sur scène n'est pas une dévoration : c'est la manifestation, au yeux de tous, de la chaîne qui enserre Oreste. L'hymne que les Érinyes entonnent en faisant une ronde autour d'Oreste, afin que ce dernier ne puisse pas se soustraire à l'ordre qu'elles rappellent, est déjà le festin des Érinyes. Le chant tournoyant des filles de la Nuit est le piège implacable du langage qui, valable pour tout sujet, se manifeste en se refermant sur Oreste.

Enfin, la manifestation de ce caractère implacable et inexorable du langage n'est pas une révélation qui laisserait le sujet entier. Il est entamé par cette révélation, au point de sombrer dans la folie. C'est là une folie au cœur du langage, folie dans la nuit du langage, folie dans le langage quand celui-ci rend manifeste qu'on ne lui échappe pas. La ronde chantée des Érinyes autour d'Oreste dit elle-même qu'elle est la manifestation de cette dépendance qu'on voudrait ne pas voir et qu'on sombre d'avoir vue : « Chantons sur notre victime le chant qui affole, qui égare, qui fait perdre l'esprit, l'hymne des Érinyes, qui enchaîne les âmes, hymne sans lyre, qui dessèche les mortels »[336]. Non seulement le chant rappelle le rôle des Érinyes qu'est le châtiment des parricides, non seulement ce rappel a en lui-même une valeur de châtiment pour l'horreur qu'il fait pressentir, non seulement ce rappel et ce châtiment précipitent le coupable qui les entend dans la nuit de la folie, mais, en plus, *le chant dit qu'il est le chant qui rend fou*. Comme si le langage venait dire que la dépendance du sujet à son égard était inexorable *et* qu'il ajoutait que le fait de dire le caractère inexorable de cette dépendance rendait fou. Telle est ainsi la nuit du langage, qui se manifeste en disant qu'elle est nuit et qu'elle attire dans la nuit celui qui l'entend : nuit d'un impérieux langage qui devient nuit de la folie du sujet.

En devenant parlantes, les Érinyes endossent le rôle de part nocturne du langage. Mais ce faisant, la nuit et la folie *dont elles parlent* sont-elles encore la nuit ouvrant à l'*autre* nuit et la folie de l'*autre* nuit que Blanchot indiquait ? Avec les Érinyes parlantes, n'a-t-on pas une voie vers la capture de la nuit par le langage ? L'idée d'une part nocturne du langage qui vient elle-même à la parole pourrait bien constituer *un recul de la nuit, voire un piège pour la nuit*. Disant cela, on voit que, dès le début des *Euménides*, les Érinyes sont présentées comme prêtes à tomber dans le piège qu'Athéna va leur tendre. Même si la pièce ne le présente pas comme un piège, mais davantage comme une victoire *mesurée* du langage de la persuasion qui parvient à fixer les puissances archaïques que sont les Érinyes, on peut voir là le langage du jour fonctionnant comme un piège pour sa nuit, piège pour éviter que se manifestent les exigences et les tendances de la nuit ouvrant à l'*autre* nuit.

Même si la situation des locuteurs avant l'arrivée d'Athéna peut être considérée comme indiquant déjà le recul de la nuit, le déroulé même de la pièce a pour intention de montrer

336 *Ibid.*, pp. 218-219.

l'effort fructueux du langage du jour pour maîtriser les tendances de la nuit. Comme si la pièce disait la fable dont l'issue est pourtant le présupposé de la pièce. Voyons donc ce qu'elle dit du dénouement vers cette issue.

Après qu'Athéna a instauré les nouvelles règles de la justice et a fait acquitter Oreste (qui repart à Argos), les Érinyes contestent la nouvelle procédure, promettent de se venger et profèrent différentes menaces à l'encontre de la ville sur laquelle règne Athéna. Elles chantent avec haine et violence leur humiliation et leur déshonneur : « Ah ! elles ont, hélas, subi un terrible affront les malheureuses filles de la nuit et sont tristement humiliées »[337] ; « Entends-moi, ô Nuit ma mère. Des dieux aux ruses inéluctables m'ont ravi mes antiques honneurs et m'ont réduite à rien »[338]. Athéna se lance alors dans un exercice de persuasion fait de paroles de douceur, de promesse et de sagesse, afin d'apaiser la colère des Érinyes. Elle parvient à obtenir de ces dernières l'abjuration de leur colère et le serment d'être favorables à la ville d'Athènes, en leur proposant un lieu fixe – souterrain certes, mais pas un lieu d'errance comme l'était celui de la « vieille taupe » d'Hamlet –, ainsi que des prérogatives déterminées et des honneurs prescrits. Athéna se réjouit alors de son succès : « j'ai fixé de puissantes et intraitables divinités »[339].

Si on laisse de côté la dimension spécifiquement judiciaire de ce qui s'instaure ici, on peut retenir la force d'un nouveau langage : celui de la persuasion. Athéna le dit explicitement : « Je bénis la Persuasion, dont les regards ont guidé ma langue et ma bouche en face de leurs sauvages refus [ceux des Érinyes]. La victoire est restée à Zeus, dieu de la parole […] »[340]. Les modalités de la parole en jeu dans le dialogue d'Athéna et des Érinyes se laissent appréhender comme une opposition du souple, flexible, rusé et élaboré, au rigide, inexorable, franc et sauvage. Le discours des Érinyes laissait entendre qu'il était toujours le même, celui d'une incessante répétition, celui que l'œuvre civilisatrice ne pouvait pas changer, mais aussi celui qui disait sans détour la rigueur du langage et de la dépendance du sujet vis-à-vis du langage. La parole d'Athéna est, à l'inverse, celle qui ruse et use de détours, celle qui s'affine à la mesure des institutions humaines, celle qui ouvre la possibilité d'un développement infini. C'est à l'aune de l'opposition de ces modalités de langage que la pièce dessine qu'il faut alors lire la scène de la fixation des Érinyes. Tout l'équilibre des tendance du jour et de la nuit du langage de la pensée grecque semble se jouer dans cette scène où Athéna attribue un domaine circonscrit, mais digne, aux filles de la Nuit. Cette scène peut en effet se lire comme un effort

337 *Ibid.*, p. 229.
338 *Ibid.*, p. 230.
339 *Ibid.*, p. 232.
340 *Ibid.*

fructueux du langage du jour pour fixer, en un lieu circonscrit de son espace, le langage de la nuit.

Du point de vue de la dynamique propre du langage du jour, cela indique à quelle condition sa puissance de développement se gagne. En effet, la souplesse de développement du langage – qui s'oppose à la répétition des lois qui le font langage – suppose que le rappel de son être de langage et des puissances invisibles qui font la force de sa loi ne soit pas un rappel possible en chaque point de chaque énoncé. Dit autrement, le langage du jour n'a sa mobilité, sa flexibilité et sa créativité que s'il a circonscrit sa propre dimension nocturne de fixité, de rigidité et de répétition. Bref, *la souplesse du langage se gagne en circonscrivant sa propre fixité*. S'il y a de l'immuable et de l'inexorable dans le langage, il ne doit pas pouvoir se manifester en tous les moments du discours : on le reconnaît mais seulement en son lieu. Il ne peut pas doubler le langage sur toute sa surface, et inquiéter sa souplesse et sa puissance de développement en laissant suggérer qu'elles ne seraient qu'apparence – et ne seraient en vérité que rigidité invisible de la répétition. La condition pour qu'un langage soit la puissance du jour dans la souplesse de son développement est ainsi que la nuit de l'irrépressible fixité soit fixée en un lieu circonscrit de l'espace du langage.

Du point de vue du rapport du langage du jour ainsi conquis à sa nuit, on peut bien parler de maîtrise, à condition d'ajouter que cette maîtrise est nécessairement sans mépris (sous peine d'annulation). Athéna parvient à apaiser la colère des Érinyes en leur promettant honneurs et prérogatives. C'est alors volontairement que ces dernières acceptent de se laisser conduire solennellement dans le lieu souterrain de leur séjour. Elles garderont leur puissance, même si elle est désormais fixée et non plus errante. Mais elles n'auront à se tenir à ce lieu que pour autant qu'on ne leur manquera pas de respect. La maîtrise est conditionnée par le respect. Autrement dit, si le jour maîtrise la nuit, c'est en tant qu'il ne la méprise pas. Cela signifie que les lois de la dépendance inhumaine de l'homme vis-à-vis du langage sont maîtrisables par le discours (on peut les connaître) à condition de ne pas penser qu'il suffise de les connaître pour pouvoir s'en déprendre (on leur doit un certain respect). Le langage du jour peut parler de la nuit du langage à condition de ne pas se jouer de ses exigences nocturnes.

Mais on voit que la dynamique propre du langage du jour tout autant que son rapport à la nuit ne sont possibles en ces termes que parce que la nuit a été piégée. Admettre une fixité qui s'oppose à sa fluidité *tout en disant que cette fixité est localisée*, rendre les honneurs dus à la nuit sous peine de perdre la maîtrise qu'on en a *tout en ayant réduit les honneurs demandés*, ce n'est pas s'ouvrir à une nuit tendant vers l'*autre* nuit. C'est au contraire *avoir piégé la nuit*.

Et c'est ce que j'indiquais dès le début de cette sous-section : dès l'ouverture des *Euménides*, le logos a retrouvé son assurance, comme s'il ne l'avait jamais perdu. Il peut bien ensuite se raconter la fable de la persuasion par laquelle il parvient à fixer la nuit, on pressent que la nuit ne se laisse prendre au piège que parce qu'elle n'est déjà plus la nuit ambiguë qui pouvait conduire à l'*autre* nuit. On pourrait exprimer la chose autrement, et dire que, dès que les Érinyes acceptent de monter sur scène pour y faire valoir leur cause en parlant (plutôt que d'être indiquées à la limite d'un discours qui s'effondre), elles ont déjà cesser de parler en direction de l'*autre* nuit (et de la folie qui en manifeste l'exigence). Dès lors, il leur est naturel de céder à la persuasion qu'opère le discours d'Athéna : elles ne font par là que suivre le penchant auquel elles ont déjà cédé en venant sur scène. De leur montée sur scène à leur enfouissement pour leur digne séjour souterrain, la voie est plus directe que la fable ne voudrait le dire. Par là, on voit que l'ouverture de l'*autre* nuit est dissimulée dès le début de la pièce, une dissimulation redoublée par la lutte jouée d'avance que la pièce met en scène. Les Érinyes qui se manifestaient dans les images de la folie d'Oreste à la fin des *Choéphores* sont toujours déjà piégées par le logos dans les *Euménides*.

*La nuit grecque à partir de l'*Orestie

Relisons à présent le passage de *L'espace littéraire* où Blanchot caractérise le rapport de la pensée grecque à sa nuit.

> Ainsi, pour les Grecs, se soumettre à l'obscur destin, c'est assurer l'équilibre : la mesure est respect de la démesure et la tient alors en respect. C'est pourquoi, il leur est si nécessaire que les filles de la Nuit ne soient pas déshonorées, mais que cependant elles aient leur domaine où elles se fixent, qu'elles ne soient pas errantes ni insaisissables, mais réservées et tenues au serment de cette réserve[341].

Ce propos sur la nuit grecque prolonge l'idée plus générale selon laquelle dès qu'on *oppose* la nuit et le jour, c'est qu'on s'adresse encore ou déjà à la nuit du jour, celle qui a ses lois et sa vérité. Or c'est justement ce que fait Athéna en instaurant un procès entre Oreste et les Érinyes, ainsi que le raconte la pièce. Mais c'est aussi *déjà* ce que produit la pièce au départ quand Oreste et les Érinyes s'opposent sur scène en tant que personnages (l'un fuit, les autres le pourchassent ; l'un invoque la déesse, les autres le condamnent par avance). Qu'est-ce alors que le rapport de la pensée grecque, caractérisée par la mesure, à sa nuit, pensée comme démesure ? Pour cette pensée, quelque chose de l'ordre d'un « obscur destin » demeure. Son obscurité et son caractère implacable en font une exigence hors des mesures humaines : l'obscur destin est démesure. Mais la sagesse pratique commande de s'y soumettre, de ne pas multiplier les efforts pour se soustraire à cette loi de démesure. Ainsi,

341 *Ibid.*, p. 220.

dans la pièce d'Eschyle, les puissances obscures que représentent les Érinyes n'ont pas à être contredites dans leurs exigences. Se soustraire au destin, fût-il démesure, ou contredire les Érinyes, fussent-elles démesure, cela serait démesure humaine de l'orgueil. Or la pensée de la mesure condamne justement cette démesure humaine. Mais, comme le note Blanchot, si « la mesure est respect de la démesure », alors les formes même qui rendent possible l'expression de ce respect font que la mesure « tient alors en respect » la démesure. L'équivoque de la tenue en respect (avoir du respect pour, tenir à distance en menaçant d'une arme) exprime exactement le piège dans lequel tombent les Érinyes : c'est en leur promettant des honneurs – donc du respect – qu'on parvient à les fixer en un lieu souterrain circonscrit avec des prérogatives déterminées – donc à les maintenir à distance pour ouvrir l'espace de la justice humaine. La pensée de la mesure exige à la fois ce respect – qui prévient l'humiliation dont se plaignent les Érinyes avant les propositions d'honneurs qu'Athéna leur fait – et cette distance – celle-ci n'est possible que si l'on met fin à la possibilité d'errance des Érinyes (et, par suite, de ceux qu'elles pourchassent ou entraînent).

L'appréciation par Blanchot de la pièce d'Eschyle est claire. Selon celui-là, dans les *Euménides*, les Érinyes ne valent que comme la nuit du jour, et non comme la possibilité de l'ouverture de l'*autre* nuit. Mais le court et elliptique propos de Blanchot n'ouvre-t-il pas la question de savoir ce que la fin des *Choéphores* signifie pour le rapport de la pensée à sa nuit ? La folie d'Oreste, telle que je l'ai analysée en m'efforçant d'être au plus près du propos de Blanchot sur l'ambiguïté de l'image, n'ouvre-t-elle pas un mouvement vers l'*autre* nuit ? Dit autrement, si le premier cercle de nuit qui s'ouvre avec la folie d'Oreste semblait pouvoir conduire à l'*autre* nuit, le second cercle, celui de l'accusation qui devient procès, n'est-il pas tout simplement en recul sur le premier ? La scène, où les Érinyes sont devenues parlantes et où Oreste peut être opposé à elles en un procès équitable, n'est-elle pas plutôt une sortie hors de la nuit qui s'annonçait, sortie vers un jour du logos mesuré, qui respecte et tient en respect sa nuit, mais qui a reculé devant l'abîme d'une nuit qui laissait apparaître l'*autre* nuit ?

Le propos de Blanchot sur la nuit grecque a beau être elliptique quant à l'appui qu'il prend sur l'*Orestie* d'Eschyle, on ne saurait l'entendre sans entendre s'ouvrir une question : le premier cercle de nuit, la folie des images, pouvait-il se prolonger en un deuxième cercle, celui de l'accusation et du châtiment, sans reculer quant à l'ouverture de l'*autre* nuit – c'est-à-dire sans réduire la nuit à être la nuit du jour, une nuit à la démesure de laquelle le jour donne sa mesure tout en prétendant l'accueillir – ? Dit autrement, le langage pouvait-il à nouveau retentir au cœur des images qui faisaient la folie sans que cela soit un langage du jour ? Ou encore : pouvait-on trouver, au lieu même où la folie des images entraîne Oreste, un langage

qui soit le langage propre de sa folie ? Foucault n'a pas manqué de faire écho à ces questions au centre de l'*Histoire de la folie*, en traitant la folie d'Oreste à partir d'une version contemporaine de l'âge classique, celle qu'en donne Racine dans *Andromaque*.

2.3. Ambiguïté de la folie classique : Oreste, les images et le délire (d'après Racine)

L'analyse par Foucault de la chute d'Oreste dans la folie telle qu'elle nous est donnée dans *Andromaque* par Racine est un point central de l'*Histoire de la folie*. Ne serait-ce que dans l'économie linéaire du texte, c'est le moment-clef de la deuxième partie puisqu'on y voit enfin « la culture classique formuler, dans sa structure générale, l'expérience qu'elle a faite de la folie »[342], celle d'une folie devenue « paradoxale manifestation du non-être »[343]. Et Foucault suggère alors une réinterprétation de ses analyses de la première partie, qui soulignaient trop la négativité humaine de l'exclusion, et pas assez le néant qu'indique elle-même la folie. Bref, c'est le point où il rouvre magistralement l'ambiguïté du geste classique – même si certains passages précédents suggéraient une telle ambiguïté. Il importe donc de voir comment l'analyse de la chute d'Oreste dans la folie conduit à cette réouverture de l'ambiguïté.

La lecture en écho que je propose de ce passage central de l'*Histoire de la folie* consistera ici à rendre audible, dans le texte de Foucault, le mouvement par lequel il répète et amplifie l'expérience classique de la folie manifestée par Oreste chez Racine – rendre audible ce mouvement en montrant qu'il vient comme un écho d'un double mouvement : celui par lequel Blanchot aborde l'expérience kafkaïenne de l'*autre* nuit, mais aussi celui par lequel Blanchot suggère (ellipse que j'ai développée) l'impasse de l'expérience grecque de la nuit.

*La réflexion grecque, marge de l'*Histoire de la folie

Comment justifier que le propos blanchotien, appuyé sur la pensée grecque (même s'il mentionne aussi – mais encore plus elliptiquement – le rationalisme classique et la raison dialectique), puisse ouvrir un espace de résonance dans lequel ferait écho une histoire de la folie centrée sur l'âge classique ? Pour répondre à cela, je propose de répondre d'abord brièvement à une question plus générale : Qu'est-ce que la pensée grecque pour l'ouvrage de Foucault ?

Si l'on se contente d'une appréhension globale de l'*Histoire de la folie*, assurément, la pensée grecque et plus généralement le monde grec n'y trouvent pas droit de cité. Mais si l'on considère que la marge d'un ouvrage – une lettre contemporaine de sa conception, ou une remarque incidente de sa préface – dit quelque chose de cet ouvrage, alors se priver de situer

342 Foucault, *HF*, p. 268.
343 *Ibid.*, p. 267.

l'*Histoire de la folie* par rapport à la pensée grecque serait une négligence coupable. Remarquons d'ailleurs d'emblée – même si j'aurai l'occasion d'y revenir – que c'est en ce lieu aussi que Derrida ira chercher querelle à Foucault, outre leur divergence quant au texte du *cogito* cartésien.

Une première mention du langage de la pensée grecque ancienne se trouve dans la préface de 1961 à l'*Histoire de la folie*, au moment où, retrouvant le geste de Blanchot qui juxtaposait les trois configurations du rapport du jour et de la nuit, Foucault esquisse une rapide histoire du rapport de la pensée à sa limite. Le caractère tout aussi succinct de son propos semble justifié par le caractère de préface du texte : on suppose que les affirmations de la préface sont justifiées par le propos tenu dans le corps du livre. Mais, si c'est vrai pour ce qu'il dit de l'émergence au Moyen Âge (« depuis le fond du Moyen Âge »[344]) d'une expérience de la déraison (un « rapport Raison-Déraison [qui] constitue pour la culture occidentale une des dimensions de son originalité »[345], bien avant Bosch et bien après Artaud), l'écart comparatif qu'il suggère avec la pensée grecque dans cette préface ne repose sur aucun développement dans l'ouvrage.

> Les Grecs avaient rapport à quelque chose qu'ils appelaient *ὕβρις*. Ce rapport n'était pas seulement de condamnation ; l'existence de Thrasymaque, ou celle de Calliclès, suffit à le démontrer, même si leur discours nous est transmis, enveloppé déjà dans la dialectique rassurante de Socrate. Mais le Logos grec n'avait pas de contraire[346].

Il s'agit d'un énoncé marginal, en marge du propos substantiel sur l'histoire de la déraison (l'histoire du rapport à la déraison). Mais il suffit pour installer une résonance avec le propos de Blanchot, résonance qu'on peut indiquer en deux temps : d'abord quant à l'idée ; ensuite quant à la fonction de l'affirmation de cette idée.

Du point de vue de la signification, Foucault reprend exactement le propos de Blanchot sur le rapport de la pensée grecque de la mesure à sa nuit. Il s'agit bien dans la préface de l'*Histoire de la folie* d'un rapport à la démesure. Et Foucault multiplie dans son écriture même les précautions pour aborder ce rapport. Il n'écrit pas simplement : un rapport à la démesure, mais un « rapport à quelque chose » qui serait la démesure. L'indétermination du « quelque chose » est un choix d'écriture qui prouve qu'on ne peut plus qu'indiquer cette expérience, sans s'y référer avec un geste certain de sa détermination, et cela parce que cette expérience n'est désormais plus la nôtre. Choix d'écriture redoublé par la mobilisation de la langue originale de cette expérience : il ne s'agit pas d'un rapport à quelque chose que nous appelons démesure, mais « qu'ils appelaient *ὕβρις* ». C'est dans le texte même de cette expérience,

344 Foucault, « Préface [de 1961] », *DE* n°4, I, 188.
345 *Ibid.*, p. 189.
346 *Ibid.*, p. 188.

donc dans sa langue (grec ancien) et en son temps (depuis ici, l'imparfait), que l'on trouve l'indice d'une ouverture à la démesure. Foucault indique ensuite que le rapport à la démesure n'était pas univoque : de même que les filles de la Nuit n'étaient pas simplement rejetées dans un lieu isolé, mais *aussi* honorées, de même les discours de Thrasimaque ou de Calliclès, animés de cette tendance à la démesure, ne sont pas simplement condamnés, mais sont *aussi* tolérés, voire loués (d'où la notoriété qu'on leur suppose). Blanchot se référait elliptiquement au texte de l'*Orestie* d'Eschyle, indiquant qu'il était le langage du jour qui narrait la fable de sa victoire sur une nuit qu'il disait respecter (mais on pouvait y voir un piège). Foucault se réfère aux textes de Platon – on ne connaît Calliclès que dans le *Gorgias*, Thrasimaque apparaît dans le *Phèdre* et, surtout, dans *La République*[347] – de façon tout aussi elliptique : le langage de ces textes n'est que « la dialectique rassurante de Socrate ». Par là, on voit que Foucault répète, à propos du langage philosophique de Platon, ce que Blanchot disait de l'*Orestie* : il y a, dans le langage de la pensée grecque, *une façon d'indiquer la démesure de la nuit qui, tout en paraissant lui laisser la place d'un vecteur inquiétant, a déjà désamorcé ce pouvoir d'inquiétude*. Voilà pourquoi, alors qu'il vient de dire que le rapport de la pensée grecque (de la mesure) à la démesure n'est pas qu'un rapport de condamnation – condamnation qui ne laisserait aucune chance effective de manifestation à la limite, à l'opposé ou au contraire –, Foucault peut quand même conclure que « le Logos grec n'avait pas de contraire ». Autrement dit, le Logos grec est tel que, même s'il semble laisser se manifester son contraire, la forme même de manifestation de ce contraire et la définition même que cela donne de la contrariété font qu'aucune voie ne demeure ouverte vers une démesure qui inquiéterait effectivement la mesure. Bref, l'*autre* démesure n'existe pas pour les Grecs anciens.

Qu'en est-il à présent de la fonction de l'affirmation de cette idée quant à l'écriture qui la mobilise ? Dans le texte de Foucault comme dans celui de Blanchot, il s'agit d'indiquer une *première* figure du rapport de la pensée à sa nuit ou à sa limite. Ce qui pourrait passer pour un détail n'en est pas un : toute histoire, même succincte, qui distingue des époques par des figures de pensée davantage que par des découpages chronologiques, s'écrit en décidant d'un point de départ. Même si celui-ci est laissé dans le flou ou l'indistinction, il accroche la fiction historique à son fil narratif. Il n'est pas anodin que, au moment de poser ce point, Blanchot et Foucault se réfèrent à un monde grec ancien pris de façon global et sans distinction interne. D'autant plus que, pour l'ouvrage de Foucault, ce point, qui demeure dans la marge qu'est la

347 Monique Canto-Sperber rappelle que la comparaison du Calliclès du *Gorgias* au Thrasimaque de *La République* est une comparaison fréquente chez les commentateurs. Cf Platon, *Gorgias*, prés. et trad. par Monique Canto-Sperber, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 41.

préface, résulte d'un mouvement de stabilisation de sa recherche, une recherche qui ne s'était pas définie de cette façon dès le départ. En effet, cette mention marginale de la pensée grecque – outre son écho blanchotien – ne peut manquer de nous remémorer la lettre de Foucault à Jacqueline Verdeaux, probablement de la fin de l'année 1956 – témoignage d'une écriture en cours, bien connu mais qui mérite tout de même d'être rappelé :

> Finalement, il me semble qu'on ne peut rien dire d'utile – en dehors de l'anecdote – sur les Zoulous et les Nambikwara. Alors pourquoi ne pas prendre le sujet par le biais : la folie et l'expérience de la Déraison dans l'espace ouvert par la réflexion grecque. Après tout, l'Europe aux anciens parapets[348]... Plus particulièrement, ce glissement, dans l'expérience de la déraison, entre l'*Éloge de la folie* [Érasme] et la *Phénoménologie de l'Esprit* (Éloge de la déraison) [Hegel] – entre le Jardin des Délices [Bosch] et la maison du Sourd [Goya] –, comment l'Occident, au bout de son rationalisme et de son positivisme, a rencontré ses propres limites, sous la forme ambiguë d'un pathos, qui est à la fois l'élément de son pathétique et le lieu de naissance de la pathologie. D'Érasme à Freud, de l'humanisme à l'anthropologie, la folie a touché au fond de notre ciel : c'est cet écart qu'il faut mesurer, avec quel compas ? Vous allez être déçue : vous qui espériez de la tragédie grecque, et quelque fumée magique sortie des bouilloires de Macbeth. Mais que voulez-vous, comme rien, semble-t-il, n'a été fait dans ce sens, il faut prendre les choses un peu en détail pour ne pas dire trop de bêtises. Trois cents ans, qui sont la genèse de notre folie, c'est déjà bien[349].

Que définit ici le sujet « la folie et l'expérience de la Déraison dans l'espace ouvert par la réflexion grecque » ? Dans un premier temps, la précision « dans l'espace ouvert par la réflexion grecque » semble n'être qu'une restriction d'aire culturelle. Il ne s'agira pas de faire une histoire de la folie qui s'appuierait sur des données ethnologiques. Car cela ne dirait pas quelque chose d'« utile » aux yeux de Foucault. Comprenons que cela n'aurait pas de pertinence philosophique, si par là on entend un mouvement d'inquiétude ou de subversion de notre langage et de notre pensée. Car Foucault est bien conscient qu'une opération philosophique effective ne peut se faire que dans un langage culturellement circonscrit. C'est alors que l'idée d'une recherche « dans l'espace ouvert par la réflexion grecque » prend une signification plus profonde. Il ne s'agit pas simplement d'une aire culturelle que la suite de la lettre viendrait d'ailleurs scander temporellement, pour ne garder que l'histoire de cette aire entre la Renaissance et le début du XIXe siècle (si on s'arrête à Hegel plutôt qu'à Freud – puisque Foucault indique, même si c'est d'un geste qui se veut imprécis, « trois cents ans »). Il s'agit d'un espace où s'esquissent des mouvements de référence à la pensée et à l'art grecs. En effet, les œuvres que Foucault mentionne – et qu'il indique par leurs titres plutôt que par les noms de leurs auteurs – ces œuvres ont presque toutes (sauf Bosch, à ma connaissance) la spécificité de se référer explicitement à l'héritage grec. Ainsi pour l'humanisme d'Érasme,

348 « Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues / Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais, / Fileur éternel des immobilités bleues, / Je regrette l'Europe aux anciens parapets ! », strophe 21 du « Bateau ivre » d'Arthur Rimbaud.

349 « Lettre de Michel Foucault à Jacqueline Verdeaux », citée par Éribon D., *Michel Foucault*, Paris, Flammarion, 1991, p. 356.

pour l'histoire de l'Esprit chez Hegel, pour la référence freudienne aux mythes, et même – c'est toutefois plus anecdotique – pour le *Saturne dévorant son fils* de Goya. C'est ainsi qu'on peut comprendre « l'espace ouvert par la réflexion grecque » : un espace de pensée dont l'un des pôles est la référence au moment grec de la pensée.

D'où sans doute une fascination particulière pour un humanisme renaissant désireux d'une relecture des Anciens – et le choix de ce point de départ effectif de la narration de l'*Histoire de la folie*. Il ne s'agit donc pas d'aller lire les tragédies grecques comme lieu des pensées de leur temps, ni même d'espérer quelques propos sur le moment diégétique de *Macbeth* – donc le XIe siècle européen, qu'on supposera détourné de cet héritage grec – mais bien de commencer avec une Renaissance tournée vers la Grèce ancienne, même si cet âge-là a un autre rapport à sa limite.

D'où aussi la désignation de la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel comme d'un seuil de la modernité. On sait que cet ouvrage décrit le parcours de la conscience jusqu'à ce qu'elle comprenne comment elle est elle-même celle qui a pu écrire son parcours de formation. On sait aussi – et c'est ce qui importe ici – que son parcours de formation passe par la remémoration de son histoire, et que l'histoire que le moment « Esprit » de la *Phénoménologie de l'Esprit* constitue commence justement au sein du monde grec (avec les tragédies grecques de Sophocle et particulièrement *Antigone*)[350].

Si j'ai donné ces différentes indications quant au rapport de l'*Histoire de la folie* à la culture grecque ancienne et aux œuvres occidentales postérieures porteuses de cet héritage (donc le faisant valoir, mais aussi se situant par rapport à lui), c'est pour introduire la lecture par Foucault de la folie d'Oreste à partir d'*Andromaque* de Racine. Car du texte d'Eschyle à celui de Foucault en passant par les indications de Blanchot, le chemin de l'écho n'est pas sans lacune. Si la référence des réflexions blanchotiennes sur le jour et la nuit de la pensée va explicitement au texte de l'*Orestie*, il demeure que, outre le caractère elliptique de la référence, l'usage en est très succinct. Or, tout se passe comme si l'analyse du texte de Racine par Foucault se faisait l'écho d'une analyse blanchotienne de l'*Orestie*. Cette analyse développée n'existe pas : ni chez Blanchot (trop succincte pour qu'on puisse la dire être davantage qu'une indication), ni chez Foucault (il dit bien à Jacqueline Verdeaux de ne pas espérer lire l'analyse d'une tragédie grecque). Or, c'est à partir d'elle qu'on peut rendre véritablement audible la fin du texte de Racine telle que Foucault l'entend. C'est pourquoi j'ai estimé nécessaire de combler cette lacune dans ma section précédente, et d'assurer la

350 Cf la note de Jean Hyppolite dans Hegel G. W. F., *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Montaigne – Aubier, 1941, tome II, pp. 16-17, note 10.

connexion de celle-ci avec la présente section par ce propos sur la réflexion grecque comme marge de l'*Histoire de la folie*. À présent, venons-en au texte même de Foucault.

La folie classique comme délire : aveuglement et éblouissement

Sans encore justifier le caractère central du passage sur la folie d'Oreste, je propose tout de même de le situer dans le mouvement où il apparaît. Ce passage sur Oreste vient comme l'extrême pointe d'une exposition de l'expérience classique de la folie comme étant à la fois – et de façon ambiguë – aveuglement et éblouissement. C'est toute cette analyse de la folie classique comme aveuglement et éblouissement que je souhaite parcourir dans cette sous-section, afin de montrer qu'on ne l'entend pleinement qu'en la lisant en écho au texte de Blanchot indiqué précédemment. Entrons donc dans le texte de l'*Histoire de la folie* pour suivre ce mouvement qui restitue la folie classique dans une oscillation ambiguë entre aveuglement et éblouissement, avant que ce mouvement ne précipite (ou ne se condense) dans la folie d'Oreste.

Dans la deuxième partie de l'*Histoire de la folie*, Foucault aborde principalement – outre la conscience énonciative de folie, sur laquelle je reviendrai – ce qu'il nomme la conscience analytique de la folie à l'âge classique. Il désigne par là l'expérience médicale de la folie faite à l'âge classique, aussi bien au niveau des théories et des classifications médicales que des pratiques thérapeutiques, pour autant que nous en ayons des traces textuelles. Par rapport à cette raison médicale qui s'efforce de comprendre et de traiter la folie, et dont on peut suivre le déploiement de l'effort tout au long de l'âge classique, Foucault retient un point d'échec qui organise tout son propos sur cette conscience analytique. Il s'agit d'un échec de la tentative d'inscription de la folie dans l'espace nosologique[351]. Là où la rationalité médicale se traduit par un patient labeur de classification, elle ne parvient pourtant pas à donner à la folie de place fixe dans ses tableaux. D'où l'hypothèse que fait Foucault de l'existence d'obstacles ou de résistances dans l'expérience même de la folie à l'âge classique qui empêcheraient l'effort de classification d'aboutir à un résultat fixe au cours de cet âge. Et la recherche de Foucault parvient à distinguer trois formes de la résistance essentielle de la folie classique à son appréhension par la rationalité médicale. C'est la première d'entre elles que je retiendrai ici : la résistance constituée par une analytique de l'imagination centrée de façon ambiguë sur un langage fondamental insaisissable, le délire.

L'examen de l'analytique de l'imagination telle qu'elle joue dans les traités médicaux de l'âge classique est annoncé sans être pour autant détaillé, comme ceux des deux autres

351 Foucault, *HF*, p. 212.

résistances, dans le chapitre « Le fou au jardin des espèces » (2.1)[352]. L'examen détaillé occupe, pour sa part, le chapitre « La transcendance du délire » (2.2) de l'*Histoire de la folie*. À partir des indications de ces deux chapitres, on peut préciser ce que Foucault entend par l'expression d'analytique de l'imagination.

On peut définir cette analytique de l'imagination en situant son lieu. J'ai dit qu'elle jouait dans les traités médicaux, notamment qu'elle transparaissait des classifications qu'ils proposent. Mais c'est trop peu dire. Foucault préfère indiquer qu'elle « intervient en secret dans la démarche [des efforts de classification] »[353]. L'analytique de l'imagination est ainsi au niveau de l'espace du langage qui rend raison de la forme que prennent aussi bien les descriptions d'observation de fous que les classifications des folies. On peut même dire que cette analytique de l'imagination *est* cet espace du langage, comme à un autre âge, l'analytique de la finitude sera l'espace du savoir moderne, si l'on en croit *Les mots et les choses*. Préciser que le rapport de cet espace du langage aux classifications qu'il détermine est un rapport *secret*, c'est dire que l'opération de détermination, mais aussi les exigences et les tendances de cet espace qui constituent l'analytique de l'imagination, ne sont jamais exposées pour elles-mêmes. Si l'historien des sciences veut montrer que c'est à cause des tendances paradoxales qui constituent cet espace du langage que les classifications ne parviennent pas à acquérir la permanence minimum qu'on attend d'elles, il devra donc inventer un mode d'exposition pour cet espace secret. Il devra alors trouver les mots qui rendent manifestes des exigences et des tendances qui opèrent habituellement en restant secrètes. Pour cela, Foucault n'hésitera pas à reprendre en écho les mots poétiques et précaires par lesquels Blanchot approchait l'ambiguïté de l'image et les complexes rapports de l'image au langage : ceux de jour et de nuit, en ouvrant leur résonance à ceux de l'archive classique, comme ceux d'aveuglement et d'éblouissement.

Si l'écho blanchotien est bienvenu, c'est que l'expérience à aborder est paradoxale et doit être dite dans son ambiguïté. Or c'est bien ainsi que Foucault appréhende l'expérience transcrite selon l'analytique de l'imagination classique. Le terme même d'imagination ne doit pas être compris dans le sens limité que nous lui donnons : il s'agit ici d'une puissance de mouvement des images qui va de la passion au délire. Son ambiguïté se concentre d'ailleurs dans ce concept de délire. Certes, celui-ci n'est apparemment que le nom que les médecins et les philosophes de l'âge classique donnent à l'imagination troublée et déviée[354]. Mais Foucault

352 *Ibid.*, pp. 212-216 (pour l'annonce du seul examen de l'analytique de l'imagination – les examens des deux autres résistances étant annoncés dans les pages suivantes).

353 *Ibid.*, p. 216.

354 « L'imagination, troublée et déviée, l'imagination à mi-chemin de l'erreur et de la faute d'une part, et des

en fait davantage que le seul équivalent de l'imagination. Il en fait le point de l'espace du langage vers lequel s'orientent les différentes tendances de cet espace, notamment les images. Ainsi, l'espace du langage qu'est l'analytique de l'imagination est un espace d'agencement ou de dispersion des thèmes médicaux relatifs à la folie classique (cause de la folie, passion, fantasme, délire) définit principalement par le fait que les tendances organisatrices du discours médical sont orientées vers le délire. Et si les tendances de l'espace du langage médical classique peuvent paraître définies sur un mode hiérarchique (le délire est ce qui organise souverainement tous les autres éléments qu'on identifie relativement à la folie) ou fondationaliste (le délire est ce vers quoi régressent les propos sur la folie, comme vers l'élément qui la fonderait et rendrait raison de sa symptomatologie), il demeure que ce délire central est ambigu quant à la fonction qu'on tend à lui faire endosser. Car si la passion ou le fantasme semblaient fuir vers autre chose, étant dès lors incapables de fonder une positivité, le seul délire semble encore moins susceptible de maintenir cet espace de langage : il a la futilité du vide, l'évanescence du néant. Ainsi, le délire – ou encore le « discours délirant »[355], voire le « langage délirant »[356] – est cette *nullité centrale* à laquelle il est demandé, en tant qu'elle est *centrale* d'être la « transcendance » organisatrice de toute l'expérience classique de la folie (réduisant la phénoménologie de la folie à une symptomatologie superficielle)[357], mais qui, en tant que *nullité* (ou vide, ou néant), ne peut donner aucune vérité, aucune certitude, ni aucune permanence, aux discours qui s'agencent dans son espace (d'où l'échec de l'effort pour établir des classifications fondées – mais aussi l'impossibilité de dépasser cet échec). Comment l'âge classique est-il parvenu à manifester un tel paradoxe ?

Je ne reprendrai pas ici le laborieux examen des tendances de l'espace du langage théorique (médical et philosophique) qui définissent l'analytique de l'imagination, tendances que Foucault nomme des « cycles » (cycle de la causalité à la passion, cycle de la passion à l'image entendue comme fantasme, cycle de l'image au délire ou plutôt cycle de la liberté du fantasme à la rigueur d'un langage délirant). Cet examen constitue la première moitié du chapitre « La transcendance du délire » (2.2)[358]. Je me contenterai de citer un extrait de sa conclusion provisoire[359] : « Ce délire, qui est à la fois du corps et de l'âme, du langage et de

perturbations du corps, de l'autre, c'est ce que médecins et philosophes s'accordent à appeler, à l'époque classique, délire », Foucault, *HF*, p. 216.

355 *Ibid.*, p. 255.

356 *Ibid.*, p. 256.

357 « C'est en ce sens qu'on peut parler d'une *transcendance du délire*, qui, dirigeant de haut l'expérience classique de la folie, rend dérisoires les tentatives pour l'analyser d'après les seuls symptômes », *ibid.*, p. 216.

358 *Ibid.*, pp. 226-256.

359 La conclusion provisoire du chapitre « La transcendance du délire » se trouve aux pages 254-256 de *HF*.

l'image, de la grammaire et de la physiologie, c'est en lui que s'achèvent et commencent tous les cycles de la folie. C'est lui dont le sens rigoureux les organisait dès le départ »[360]. À ce stade de son examen, Foucault laisse donc entendre que le délire est le pôle organisateur des différents éléments du savoir sur la folie, qu'il est donc le centre de l'espace de langage que constitue l'analytique de l'imagination, qu'il est le point vers lequel s'orientent les tendances de cet espace. Bref, qu'il pourrait bien constituer quelque chose comme la vérité de la folie. Le délire serait la vérité à laquelle on pourrait réduire la symptomatologie foisonnante de la folie. Compris ainsi, il serait une sorte de parole fondamentale, cachée sans doute, mais subsistant dans sa réserve avant une éventuelle révélation nue.

À partir de ce constat sur l'espace de langage qui détermine secrètement les théories médicales classiques sur la folie, Foucault s'efforce de pointer une ambiguïté. Pour bien la comprendre, il faut d'abord souligner la qualification même du langage fondamental comme suffisamment subsistant et substantiel pour maintenir tout l'édifice de la symptomatologie des folies. Il pourrait sembler étonnant de qualifier de subsistante ou de substantielle une réalité qui n'est que de l'ordre de la parole, d'autant plus pour une parole implicite, latente, secrète. Mais la situation de cette parole fondamentale *au centre* de l'espace du langage qu'est l'analytique de l'imagination est la formulation en termes d'espace du fait qu'on fasse jouer à cette parole un rôle qui exige un être subsistant (pas évanescent) et substantiel (pas dispersé). C'est le rôle qu'elle joue dans l'organisation des théories qui permet de parler d'un gain en permanence et en identité, bref, en vérité. Ce langage fondamental est ainsi comme une vérité de la folie, ce qu'il faut entendre comme étant la folie en son être vrai, avec tout ce qu'une essence retrouvée ou accomplie peut avoir d'imposant.

Mais pourtant – et c'est là ce qui ouvre la structure de l'ambiguïté – ce langage est dit être un délire. Or, s'il est délire, c'est qu'il comprend « en lui […] tous ces signes qui vont dénoncer, de la manière la plus manifeste, l'absence même de la raison »[361]. Comment ce qui vaut comme vérité ou comme essence accomplie pourrait-il en même temps signifier l'absence de la raison ? Ou comme le formule Foucault : « au nom de quoi ce langage fondamental peut-il être tenu pour délire ? »[362]. La réponse de Foucault ne va pas dans le sens de résoudre le paradoxe, mais dans celui d'en approfondir l'ambiguïté : non seulement le délire sera cette quasi-positivité centrale de l'analytique de l'imagination, mais en plus il sera *absence* de la raison, versant d'une absence qui, à son tour, se dit dans l'ambiguïté d'un

360 *Ibid.*, p. 256.
361 *Ibid.*
362 *Ibid.*

dédoublement. En effet, Foucault répond à cette question en deux temps. Dans l'immédiat, il annonce :

> Interrogation centrale, mais à laquelle l'âge classique n'a pas formulé lui-même de réponse directe. C'est de biais qu'il faut l'attaquer, en interrogeant les expériences qui se trouvent dans le voisinage immédiat de ce langage essentiel de la folie ; c'est-à-dire le rêve et l'erreur[363].

Suivra alors un développement sur la folie comme *aveuglement*, désignant par là une combinaison des tendances du rêve et de l'erreur pour dire l'absence de raison. Mais la section suivante dira pourtant :

> Et si maintenant, on entend faire valoir, pour elle-même, hors de ses parentés avec le rêve et avec l'erreur, la déraison classique, il faut la comprendre, non comme raison malade, ou perdue ou aliénée, mais tout simplement comme *raison éblouie*[364].

Et le développement sur *l'éblouissement* qui suit indique bien qu'il ne faut pas voir là une subtile distinction entre la folie et la déraison – même si ailleurs elle peut jouer –, puisqu'il est question de « dire que la folie est éblouissement »[365]. Bref, le délire, racine de la folie classique manifestant l'absence de la raison, comporte à lui seul une ambiguïté : sa manifestation relève *à la fois de l'aveuglement et de l'éblouissement*.

Une telle approche de l'ambiguïté n'a désormais plus rien d'inaudible. On reconnaît là, adaptée à la formulation en termes de jour et de nuit, la structure de l'ambiguïté de l'image telle que Blanchot l'appréhendait. L'image était à la fois le mouvement vers le n'importe quoi du néant et la tendance à ressembler au rien, donnant à ce rien une beauté intimidante. L'apparente alternative de l'aveuglement et de l'éblouissement doit s'entendre depuis cette structure de l'ambiguïté de l'image. Pour faire résonner l'écho qu'en donne Foucault, et en mettre au jour la pertinence, il faut donc montrer qu'aussi bien l'aveuglement que l'éblouissement permettent d'indiquer des tendances essentielles de l'expérience classique du délire. Mais là encore, ce serait sans doute céder à la tentation de la symétrie. Or le geste de Foucault – comme celui de Blanchot, à propos de l'ambiguïté de la violence dialectique, qui reprenait le meurtre continué mais lui juxtaposait le mouvement davantage précaire ou dissimulé de la résurrection regrettée – ce geste n'est pas de construction d'un parallèle, mais de restitution d'une ambiguïté. Ainsi, s'il ne faut pas nier la tendance classique à formuler le délire dans les termes de l'aveuglement – et Foucault moins que personne ne cherche à la nier – la restauration de l'ambiguïté du délire vient de ce qu'on montre qu'il est *aussi* éblouissement. C'est toujours en rendant manifeste le versant qui tend davantage à être dissimulé qu'on restaure l'ambiguïté – ce qui exige toutefois de ne pas contredire le premier

363 *Ibid*.
364 *Ibid.*, pp. 261-262.
365 *Ibid.*, p. 262.

versant. Considérons donc à présent successivement l'aveuglement et l'éblouissement tels que Foucault les rend manifestes dans la caractérisation du délire classique.

C'est en examinant les expériences classiques voisines du délire, que sont celles du rêve et de l'erreur, que Foucault en vient à retenir le mot d'aveuglement (à partir de l'article « Folie » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert).

> *Aveuglement* : voilà un des mots qui approchent, au plus près, de l'essence de la folie classique. Il parle de cette nuit d'un quasi-sommeil qui entoure les images de la folie, leur donnant dans leur solitude, une invisible souveraineté ; mais il parle aussi des croyances mal fondées, des jugements qui se trompent, de tout ce fond d'erreurs qui est inséparable de la folie. Le discours fondamental du délire […] parlait, mais dans la nuit de l'aveuglement ; il était plus que le texte lâche et désordonné d'un rêve, puisqu'il *se trompait* ; mais il était plus qu'une proposition erronée, puisqu'il était plongé dans cette *obscurité* globale qui est celle du sommeil. Le délire comme principe de la folie, c'est un système de propositions fausses dans la syntaxe générale du rêve[366].

On voit bien que le geste de Foucault consiste à retrouver les mots porteurs d'un mouvement qui fait « approcher au plus près » du centre d'une expérience. Qu'il s'agisse bien d'une recherche de mots, l'alinéa concluant cette section sur le délire comme aveuglement le dit assez : « Comment éviter de résumer cette expérience par le seul mot de *Déraison* ? »[367]. Et qu'il s'agisse, par ces mots, d'un mouvement d'approche, toute la section le montre. En effet, Foucault commence par remarquer que la caractérisation du délire par analogie avec le rêve est un thème qui, s'il est constant à l'âge classique, relève d'un tradition bien antérieure. Or tout le geste de Foucault consiste à montrer que, dans cette référence au rêve, il s'opère à l'âge classique un déplacement. En effet, à l'âge classique, le rêve cesse d'être pris simplement comme modèle d'une survenue d'images plus ou moins vives. Il y a un déplacement dans l'attention au rêve, depuis les images oniriques vers l'espace de l'imagination qu'est la nuit (« le grand vide du sommeil, la nuit des sens, et toute cette négativité qui arrache l'homme à la veille et à ses vérités sensibles »[368], dit Foucault). Si le rêve vaut comme modèle, c'est à présent comme « ensemble indissociable de l'image et de la nuit de l'esprit sur fond de laquelle elle prend sa liberté »[369]. Ce que Blanchot, hors de tout propos historique, disait du mouvement de l'image et des exigences de l'espace imaginaire (milieu de la fascination), Foucault en donne un écho historique : quand le rêve sert à dire le délire à l'âge classique, c'est, contrairement aux âges antérieurs, pour l'approche de l'espace de l'image compris comme nuit de la dispersion. Être fou, ce n'est alors plus seulement faire l'expérience des images du rêve pendant la veille. La folie, c'est l'expérience éveillée

366 *Ibid.*, p. 260.
367 *Ibid.*, p. 261.
368 *Ibid.*, p. 258.
369 *Ibid.*

d'images oniriques qui attirent et conduisent « dans la nuit du réel »[370]. C'est, en plein jour, être reconduit par des images dans la nuit dont ces images ne sont que les vecteurs. Voilà pourquoi les images de la folie valent surtout pour « cette nuit d'un quasi-sommeil qui [les] entoure » ainsi que Foucault le dit dans la citation ci-dessus.

On se souvient que l'un des versants de l'expérience de la dépouille mortelle était en direction de la dispersion du néant, non pas un engloutissement dans le rien prétendument absolu de la mort, mais la manifestation du mouvement vers le n'importe quoi de l'*autre* mort. Avec la présence de la dépouille mortelle, l'impression de la présence de « quelqu'un » – comme quand, dans la nuit, un bruissement nous fait demander s'il y a quelqu'un – nous amenait peu à peu vers ce néant. Foucault ne dit pas autre chose de la présence des images dans la folie quand elle est comprise, à l'âge classique, à partir du rêve : « La présence des images n'offre en fait que des fantasmes cernés de nuit, des figures marquées au coin du sommeil, donc détachées de toute réalité sensible ; pour vivantes qu'elles soient, et rigoureusement insérées dans le corps, ces images sont néant puisqu'elles ne représentent rien […] »[371]. Si Foucault recherche les mots les plus proches d'une expérience, si ces mots sont les vecteurs d'un mouvement, alors assurément ce qu'il identifie avec le modèle classique du rêve, c'est un mouvement vers le néant de la nuit. L'aveuglement reprend au rêve la tendance au néant nocturne que manifestent ses images.

Le mot d'aveuglement porte avec lui, selon Foucault, non seulement les tendances du rêve, mais aussi celles de l'erreur. Que viennent-elles ajouter à l'appréhension du délire ? Le rêve classique n'est pas en lui-même folie : s'il est compris seulement comme survenue d'images qui conduisent au néant, il porte un mouvement divergent par rapport à celui de l'appréhension du réel selon la raison, mais ce mouvement divergent n'est pas opposé à celui de la raison. Car il n'a pas la prétention affirmative de celle-ci. Or Foucault rappelle que, pour l'âge classique, « la folie commence là où se trouble et s'obscurcit le rapport de l'homme à la vérité »[372]. Ce rapport à la vérité n'existe que dans la prétention affirmative du discours. L'obscurcissement en quoi consiste la folie n'est pas celui qu'on trouverait dans « le texte lâche et désordonné d'un rêve » mais bien qu'on trouve dans la proposition affirmative, dans le jugement manifeste, dans le discours prétendant à la vérité. Autrement dit, la survenue de l'image qui conduit au néant n'est pas en elle-même folie, elle ne l'est que quand cette survenue a lieu dans un langage qu'elle subvertit. Il y a délire quand la parole prétendant au vrai est rendue fausse par les tendances au néant nocturne des images qui surviennent en elle.

370 *Ibid.*
371 *Ibid.*, p. 261.
372 *Ibid.*, p. 259.

Le discours est alors contaminé par les tendances des images au néant : « quant au jugement erroné, il ne juge qu'en apparence : n'affirmant rien de vrai ni de réel, il n'affirme pas du tout, il est pris tout entier dans le non-être de l'erreur »[373]. Par les images qui la plongent dans l'obscurité, la parole à prétention de vérité tend à son tour au néant.

On peut ici se souvenir du mouvement global du propos blanchotien sur l'ambiguïté de l'image. Je me suis efforcé de montrer que, si la mise au jour de la structure de l'ambiguïté de l'image semblait être une approche plus radicale du néant que ne l'étaient celles de cette même structure pour le langage (compris comme logique de la raison ou comme violence dialectique), en revanche cette approche par l'image ne servait qu'à rendre celle du langage encore plus juste : la parole et le langage étaient bien l'horizon du questionnement de l'image. Ici, Foucault suggère que l'âge classique, dans son approche du délire par le rêve et par l'erreur, a accompli ce même mouvement. La tendance au néant nocturne des images du rêve ne vaut dans cette analyse que parce qu'elle vient obscurcir la parole de vérité. Le rêve n'est pertinent pour dire le délire que parce qu'il s'articule comme erreur. Le délire est donc avant tout une parole ou un langage (« un système de propositions »), même s'il est radicalement inquiété (ses propositions sont rendues « fausses ») par les tendances des images au néant nocturne (« la syntaxe générale du rêve »). Pas plus que Blanchot Foucault ne dirait qu'il y a d'une part les images de sa folie et d'autre part le discours du fou, d'une part les visions et d'autre part l'oralisation. Les images sont comme une syntaxe générale, celle d'une reconduction à la nuit par diverses voies, mais cette syntaxe n'existe que mise en œuvre dans un langage fait de propositions. Le délire comme aveuglement est la combinaison de ces deux tendances.

Si l'aveuglement constitue alors un des mots les plus à même de signifier le délire classique, Foucault soutient que l'éblouissement – qui semble inverser les rapports de la lumière et de l'obscurité qui définissent le premier – convient *aussi* à cette tâche. Pour justifier la sélection de ce mot, il cite une phrase extraite des *Essais de morale* de Pierre Nicole (1625-1695), relative aux « éblouissements de l'esprit »[374]. Mais c'est plus globalement un « thème cartésien souvent repris par Malebranche [:] ne rien penser, c'est ne pas penser ; ne rien voir, c'est ne pas voir »[375] qui donne le lieu d'explicitation des mouvements complexes que ce mot ramasse. En effet, Foucault commence par déplier la proposition « ne rien voir, c'est ne pas voir », prise comme caractérisation de la raison éblouie, en dégageant la corrélation ou la simultanéité qu'une telle proposition enferme :

373 *Ibid.*, p. 261.
374 Mentionné par Foucault, *HF*, p. 262.
375 *Ibid.*, p. 262, note 1.

> dans l'éblouissement, le recul général des objets vers la profondeur de la nuit a pour corrélatif immédiat la suppression de la vision elle-même ; à l'instant où elle voit les objets disparaître dans la nuit secrète de la lumière, la vue se voit dans le moment de sa disparition[376].

Que signifie ne rien voir du fait d'un éblouissement ? « Ne rien voir » sous-entend ici : ne plus rien voir alors qu'on voyait quelque chose avant l'éblouissement. Avec l'éblouissement, on peut donc parler d'un « recul général des objets vers la profondeur de la nuit », puisque les objets qui étaient visibles du fait qu'ils étaient sous une lumière mesurée sont sortis de la visibilité par un éclat excessif de la lumière. Pourquoi parler encore de nuit ? et de profondeur de la nuit ? Foucault désigne par là le milieu de dissimulation de ce qui était auparavant visible : si la lumière du jour est ce qu'on dit rendre les objets visibles, alors le milieu qui les dissimule pourra bien être nommé nuit, fût-il question d'une dissimulation par excès de lumière. On peut aussi dire, pour reprendre l'autre expression de Foucault, que cet excès de lumière fait passer à l'acte *une puissance de dissimulation que recèle la lumière*, puissance qui peut bien être nommée « la nuit secrète de la lumière ».

Le thème cartésien dit que ne rien voir, c'est ne pas voir. Mais plutôt que de le lire comme un forçage logique de la grammaire du verbe voir – forçage consistant à ne reconnaître pour valable que son usage transitif direct, impliquant donc qu'on ne puisse que voir un objet, l'absence d'objet vu étant alors grammaticalement une absence de vision – Foucault disjoint les deux directions de l'expérience afin de faire ressortir d'autant l'affirmation cartésienne de leur corrélation. Si du fait de l'éblouissement on ne voit rien, c'est que la puissance de nuit de la lumière est passée à l'acte : elle a dissimulé les objets. Mais si du fait de l'éblouissement on ne voit plus, c'est qu'*en outre* la vision a été supprimée. Ou plutôt : en même temps que l'on voit les objets se faire dissimuler par l'excès de lumière, on voit « la vue […] dans le moment de sa disparition ». Simultanéité qui suggère que la vue est entamée par la dissimulation des objets dans l'excès de lumière. Or cette simultanéité ne peut être dite que parce qu'elle est constatée. Il y aurait donc dans l'éblouissement *l'impossible constat visuel de la corrélation de la disparition du visible et de l'effondrement de la vision*. L'éblouissement est le nom qui désigne la structure d'un tel constat visuel impossible.

En quoi l'éblouissement peut-il alors être un nom pour le délire ? Foucault écrit, à propos de l'expérience classique de la folie comme éblouissement :

> le fou voit le jour, le même jour que l'homme de raison (tous deux vivent dans la même clarté) ; mais voyant ce jour même, et rien que lui et rien en lui, il le voit comme vide, comme nuit, comme rien ; les ténèbres sont pour lui la manière de percevoir le jour[377].

376 *Ibid.*, p. 262.
377 *Ibid.*

Quand le modèle de l'éblouissement sert pour dire le délire, il n'est plus question d'un excès de lumière : pour le fou, toute clarté rationnelle est excessive, le jour lui-même est déjà excès. Cela veut dire que, quand le fou verra de jour, il ne verra que le jour lui-même, et non les objets sous la lumière du jour. Le jour, qui est ce par quoi l'homme de raison voit les objets, est toujours déjà éblouissant pour le fou qui ne voit que cette lumière vidée des objets et dans laquelle la vision meurt. Sa façon à lui, qui fait sa folie, de voir la lumière du jour est de n'y voir que « les ténèbres » du rien de visible et rien de voyant. Voir les ténèbres de la lumière, tel est le constat visuel impossible qui définit le délire.

Si l'aveuglement fait écho à la tendance de l'image à s'effondrer vers l'informe néant, l'éblouissement résonne ici avec l'idée d'une image qui, tendant à la ressemblance du rien, donnerait à ce rien une figure qui fascinerait et intimiderait. Pour prolonger la résonance avec l'approche de Blanchot, on pourrait dire que l'éblouissement correspond au fait de voir le jour – ou l'ouverture par laquelle une chose se montre – comme la figure des ténèbres sur lesquelles elle apparaît et qui finit par la masquer – c'est-à-dire *son masque mortuaire* qui se substitue à elle. Métaphore complexe : il faut imaginer le masque mortuaire de n'importe quelle chose – et imaginer qu'il puisse s'imposer à la place de la chose. Mais métaphore qui donne toute son ampleur au texte de Foucault : *les ténèbres sont ce masque mortuaire de chaque chose – manière qu'a le fou de percevoir le jour par lequel une chose apparaît.*

Foucault nomme alors ce qui remplit la fonction de ce masque mortuaire de chaque chose : quand le fou ne voit pas, mais qu'il croit voir, « il laisse venir à lui, comme réalités, les fantasmes de son imagination et tout le peuple des nuits »[378]. Les figures fantasmatiques qui composent le délire ne sont rien d'autre que le masque mortuaire des choses : des figurations, moins du pouvoir d'apparaître et du pouvoir d'être vu, que de l'anéantissement de ces pouvoirs. Si le peuple des nuits est fascinant, ce n'est pas pour une plénitude de sens (une richesse à interpréter), mais parce qu'il impose, sous la forme du masque mortuaire, l'image de l'anéantissement de l'être compris comme manifestation.

En somme, Foucault parvient à lire l'archive philosophique et médicale classique relative à la folie en l'inscrivant dans l'espace d'écho qu'ouvre la mise en mots par Blanchot de la structure de l'ambiguïté de l'image. Si cette lecture est possible, c'est que l'archive classique est organisée secrètement par une analytique de l'imagination elle-même centrée sur le délire. Or le délire est expérimenté comme se prêtant à une approche ambiguë selon les deux versants de l'aveuglement et de l'éblouissement.

378 *Ibid.*

Cette écriture en écho par Foucault laisse une ouverture pour un coup de maître. En effet, Blanchot laissait l'*Orestie* pour n'avoir pas su maintenir suffisamment l'ambiguïté de la nuit, lui préférant le *Terrier* de Kafka. Mais la part oubliée de la nuit grecque, non pas les Érinyes déjà piégées par le logos qu'on trouve au départ des *Euménides*, mais bien les Érinyes du délire d'Oreste à la fin des *Choéphores* – cette part oubliée de la nuit grecque n'a-t-elle pas insisté pour qu'un langage parvienne à la dire ? Si l'espace du langage qui fait l'idiosyncrasie classique dépasse la seule analytique de l'imagination qui sous-tend l'archive philosophique et médicale, n'ouvre-t-il pas une nouvelle chance pour l'ambiguïté de la nuit grecque qui se dit dans la folie d'Oreste ? Le coup de maître de Foucault est alors d'aller entendre dans la folie d'Oreste que peint l'âge classique, à la fin d'*Andromaque* de Racine, ce qu'on pourrait bien nommer l'*autre* folie d'Oreste.

*L'*autre *folie d'Oreste*

Dans le court entretien avec J.-P. Weber de juillet 1961 qui fait suite à la parution de l'*Histoire de la folie*, Foucault indique avoir « essayé de découvrir des formes structurées d'expérience dont le schéma puisse se retrouver, avec des modifications, à des niveaux divers », niveaux qu'il décline immédiatement comme ceux de l'expérience de la ségrégation sociale (les pratiques d'internement) et de « l'expérience de la folie dans un monde dominé par la science et une philosophie rationaliste »[379]. Quand le journaliste lui demande alors s'il existe effectivement une structure commune entre ces niveaux, on s'attend légitimement à ce que Foucault, pour autant qu'il donne des exemples, mentionne, en plus des institutions d'internement, des textes médicaux et / ou philosophiques (ce que le lecteur trouvera d'ailleurs majoritairement dans le corps du texte de l'*Histoire de la folie*). Or la réponse de Foucault est la suivante :

> Entre la manière dont Racine traite le délire d'Oreste, à la fin d'*Andromaque*, et celle dont un lieutenant de police, au XVIIe, interne un furieux ou un violent, il y a non pas unité, assurément, mais cohérence structurale[380]...

Foucault ne mentionne pas les traités de Zacchias ou de Sauvages, ni les textes de Descartes ou de Nicole, mais bien le délire d'Oreste de la fin d'*Andromaque* de Racine. Comme si c'était dans ces quelques vers que la structure de l'expérience classique de la folie se disait le mieux. Indication qui, sortie d'une lecture en écho avec les textes de Blanchot (où cela vient notamment à la rencontre de la nuit grecque d'Eschyle), pourrait sembler ironique ou grotesque. C'est pourtant autour de ce centre que l'écriture de l'*Histoire de la folie*

379 Foucault, « La folie n'existe que dans une société » [1961], *DE* n°5, I, 196.
380 *Ibid.*, pp. 196-197.

s'organise. Il faut sans doute lui donner toute sa résonance pour parvenir à se convaincre de son importance.

Didier Éribon rappelle que pendant son exil suédois à Uppsala, Foucault s'acquitte de sa tâche de lecteur de français en donnant, notamment, en 1956, des séminaires sur le théâtre français du XVIIe siècle, et particulièrement sur Racine et son *Andromaque*. Éribon suggère alors que « c'est sans doute de là que viennent les pages de l'*Histoire de la folie* sur la démence d'Oreste »[381]. Peut-être. Mais ce qui est sûr, c'est qu'on ne saurait en faire une insertion décorative dans l'*Histoire de la folie* : les vers qui disent la folie d'Oreste – cette « simple fulguration tragique »[382] – permettent d'approcher l'expérience classique de la folie comme déraison bien plus explicitement que ne le permettent les *Méditations métaphysiques* de Descartes. Venons-en donc au texte.

Ou plutôt aux textes. Car il y a d'abord le texte de Racine – qui peut être appréhendé dans sa totalité ou pour sa seule fin. Il y a en effet, d'une part, toute la tragédie d'*Andromaque* que Foucault s'efforce de résumer à partir de l'opposition du jour et de la nuit, de la clarté et de l'ombre, de la lumière et de l'obscurité et, d'autre part, la tragédie d'*Andromaque* réduite aux vers 1624 à 1644, qui constituent le délire d'Oreste, et que Foucault interprète presque vers par vers. Et il y a ensuite le texte de Foucault, dans son économie propre, mais qui se présente pourtant comme la simple amplification d'une résonance déjà présente entre le texte de Racine et toute l'expérience classique de la folie comme déraison. C'est le texte de Foucault que je propose à mon tour de suivre, en en proposant une lecture en écho des textes blanchotiens.

Foucault annonce la traversée par Oreste d'un « triple cercle de nuit : trois figurations concentriques de l'*éblouissement* »[383]. Mais on ne s'y trompera pas : connaissant désormais la structure de l'ambiguïté que Foucault suggère de voir dans l'abord classique de la folie – à savoir l'oscillation asymétrique entre les versants de l'aveuglement et de l'éblouissement – on sait qu'il ne saurait y avoir de figurations de l'éblouissement sans qu'elles se doublent des tendances de l'aveuglement. Et c'est bien ce que la traversée des deux premiers cercles va rendre manifeste. Ceux-ci sont indiqués par Foucault à partir des vers où Racine mentionne une manifestation de la nuit : le vers 1625 « Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ? » marque l'ouverture de la nuit qui fait le premier cercle ; le vers 1640 « Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit ? » marque le mouvement vers la nuit du deuxième cercle. Mais il ne faut pas y lire l'enfoncement progressif dans un tunnel de plus en

381 Éribon D., *Michel Foucault*, *op. cit.*, p. 101.
382 Foucault, *HF*, p. 265.
383 *Ibid.*

plus étroit et pourtant sans fond : tout autant que d'approfondissement, le mouvement est d'oscillation. Ce qui se voit à l'intérieur même de chaque cercle. En effet, chaque cercle est une manifestation, non pas d'un versant de l'ambiguïté, mais du mouvement d'un versant à l'autre. Précisons.

> « Mais quelle épaisse nuit, tout à coup, m'environne ? »
>
> C'est la nuit vide de l'*erreur* ; mais sur fond de cette première obscurité, un éclat, un faux éclat va naître : celui des images. Le cauchemar s'élève, non dans la claire lumière du matin, mais dans un scintillement sombre : lumière de l'orage et du meurtre.
>
> « Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! »
>
> Et voici maintenant la dynastie du *rêve*. Dans cette nuit les fantasmes prennent leur liberté ; les Érinnyes apparaissent et s'imposent. Ce qui les a fait précaires, les rend aussi souveraines ; elles triomphent aisément dans la solitude où elles se succèdent ; rien ne les récuse ; images et langage s'entrecroisent, dans des apostrophes qui sont invocations, présences affirmées et repoussées, sollicitées et redoutées[384].

On voit bien que Foucault, lisant ces deux vers, retrouve les deux tendances qui définissaient l'aveuglement : l'erreur et le rêve. Mais si on le lit bien, on voit que ce premier cercle n'est pas celui de l'aveuglement, mais celui du passage de l'aveuglement à l'éblouissement. La question d'Oreste quant à l'« épaisse nuit » indique son inquiétude de perdre l'accès au monde qui rend possible l'énonciation du vrai. C'est donc bien la crainte d'être dans le faux. Oreste pressent qu'il s'enfonce dans « la nuit vide de l'*erreur* ». Mais ce que Foucault indique c'est que cette nuit va donner lieu à une manifestation éblouissante : « un éclat, un faux éclat va naître ». Oreste découvre que l'aveuglement n'est qu'un versant du mouvement de sa chute, et que cet aveuglement peut se retourner en éblouissement. En quoi l'éclat des images est-il éblouissant ? Il l'est non pas au sens d'une trop grande intensité de lumière, mais de ce que cet éclat est une lumière de ténèbres. C'est la part ténébreuse de la lumière qui se manifeste dans l'éclat de l'image. Voilà pourquoi Foucault parle d'« un scintillement sombre » que serait la « lumière de l'orage et du meurtre ». Ce que nous retrouvons ici, comme étant l'éclat de l'image, est bien la manifestation du masque mortuaire de la chose là où l'on attendait l'éclaircie par où elle était censée apparaître.

Nous disions en outre, dans l'écho des propos de Blanchot, que les images du délire constituaient les figures de ce masque mortuaire de la chose. C'est ce que Foucault indique, à partir du vers sur les « ruisseaux de sang », parlant de la « dynastie du *rêve* ». Car on voit bien que contrairement au propos sur le rêve que j'ai analysé précédemment, il ne s'agit plus ici de rappeler que le rêve, composante de l'aveuglement, est ce qui reconduit au n'importe quoi de l'*autre* nuit. Il s'agit bien plutôt de le nommer comme composante de l'éblouissement, au titre qu'il est fait du « peuple de la nuit » qui vient incarner ce masque mortuaire. Assumant la

384 *Ibid.*, pp. 265-266.

fonction de masque mortuaire, ce peuple de la nuit est imposant (« les Érinnyes apparaissent et *s'imposent* ») mais n'impose littéralement rien que la fascination, puisqu'il n'est qu'une figure de l'anéantissement – et sans doute une figure de l'anéantissement du pouvoir de manifestation lui-même – et qu'il est donc libre vis-à-vis de tout être (« Ce qui les fait précaires, les rend aussi souveraines […] rien ne les récuse »).

Qu'en est-il du langage au niveau de ce cercle ? Lorsque Foucault dit qu'« images et langage s'entrecroisent, dans des apostrophes qui sont invocations, présences affirmées et repoussées, sollicitées et redoutées », il pense sans doute à l'interpellation des Érinyes du vers 1637 : « Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ? ». On voit bien qu'avec une telle phrase, Oreste s'adresse aux images des Érinyes qu'on peut supposer déjà présentes (posant une question rhétorique qui dit le regret que ces mains soient déjà ou bientôt prêtes pour le saisir), autant qu'il appelle celles-ci afin qu'elles émergent de la nuit informe et prennent une forme achevée (avec des mains prêtes pour saisir plutôt que des membres informes). Tel est l'entrecroisement du langage et des images : les images sont telles que la question de leur préexistence à leur nomination (préexistence pour l'apostrophe ; inexistence pour l'invocation) est indécidable : la même parole de folie a les deux significations.

En somme le premier cercle est celui qui mène de la nuit comme aveuglement à la nuit comme éblouissement. Qu'en est-il du deuxième ?

> Mais toutes ces images convergent vers la nuit, vers une seconde nuit qui est celle du châtiment, de la vengeance éternelle, de la mort à l'intérieur même de la mort. Les Érinnyes sont rappelées à cette ombre qui est la leur – leur lieu de naissance et leur vérité, c'est-à-dire leur propre néant.
>
> « Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit ? »
>
> C'est le moment où il se découvre que les images de la folie ne sont que rêve et erreur, et si le malheureux, qui est aveuglé par elles, les appelle, c'est pour mieux disparaître avec elles dans l'anéantissement auquel elles sont destinées[385].

Après le versant imposant des images (en tant que masque mortuaire de la chose), Foucault revient à l'idée selon laquelle l'image n'est que le mouvement de son propre effondrement. L'image des persécutrices est l'image de celles qui viennent pour repartir vers la mort. Le châtiment qu'elles portent, c'est l'engloutissement incessant, l'effondrement ressassé, le retour interminable à la mort. Les persécutrices autant que le persécuté sont prises dans cet effondrement : peu importe de savoir qui entraîne qui, qui châtie qui, le mouvement d'effondrement vers le néant est le même pour tous.

Foucault assimile explicitement cette deuxième tendance à celle de l'aveuglement : il écrit bien que le sujet n'appréhende plus les images que selon la double tendance de l'aveuglement,

385 *Ibid.*, p. 266.

rêve et erreur, et que le sujet sombrant « est aveuglé par elles ». Mais si ce nouveau mouvement ne vient qu'après celui de l'éblouissement, il ne saurait être qu'un *renversement* des tendances de celui-ci, ou au moins un *passage* sur l'autre versant. C'est depuis la fascination pour les images que se fait la découverte qu'elles conduisent au néant : c'est parce qu'Oreste voit les Érinyes comme des persécutrices imposantes qu'il peut ensuite sentir qu'elles ne sont que le mouvement de s'anéantir et de l'entraîner dans leur anéantissement.

Poussant la systématicité de l'écho de la structure jusqu'au détail, Foucault précise à nouveau le rôle du langage : si le sujet aveuglé « appelle » les images en train de s'effondrer, « c'est pour mieux disparaître avec elles ». La question posée aux Érinyes n'introduit aucune distance du sujet d'avec le mouvement des images. Ce n'est pas parce qu'Oreste demande si on vient le conduire au néant qu'il pourrait davantage échapper à cette chute. Le langage ne fait plus ici qu'accompagner le mouvement de l'image. Il n'a plus de puissance propre. La négativité du langage, sa puissance de néantisation de ce dont il parle et la maîtrise qu'il confère par là au sujet, sont annihilées par le mouvement d'effondrement de l'image. Le langage n'est plus qu'un vecteur de l'image dans son mouvement vers le néant.

Si on lit ainsi la traversée des deux premiers cercles, quel mouvement global en voit-on résulter ? On pourrait penser que la résultante des deux mouvements est nulle : le premier cercle est celui d'un jaillissement d'images depuis la nuit, images par lesquelles le sujet se laisse fasciner ; le deuxième cercle est celui de l'effondrement de ces images vers leur néant nocturne, effondrement qui entraîne le sujet. Les images sont venues en avant pour finalement reculer dans la nuit. Ce qui éblouissait est retourné à l'obscurité. Ne peut-on imaginer alors que le sujet parlant retrouve le monde tel qu'il pouvait le nommer avant la montée de la première nuit ? Il faudrait pour cela que le sujet parlant, c'est-à-dire le sujet et son langage, ne fussent pas entamés par ce mouvement d'aller-retour des images. Or, d'après Foucault lisant Racine, ce mouvement a justement entamé le langage : il a fait accéder, par-delà le langage quotidien – mais en même temps comme au cœur de celui-ci –, au délire.

> Une seconde fois donc on traverse un cercle de nuit. Mais on n'est pas ramené pour cela à la réalité claire du monde. On accède par-delà ce qui se manifeste de la folie, au *délire*, à cette structure essentielle et constituante qui avait secrètement soutenu la folie dès ses premiers moments. Ce délire a un nom, c'est Hermione ; Hermione qui réapparaît non plus comme vision hallucinée, mais vérité ultime de la folie. […] Hermione intervient comme figure constituante du délire, comme la vérité qui régnait secrètement depuis le début, et dont les Euménides n'étaient au fond que les servantes. […] Cette vérité règne seule écartant les images :
>
> « Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione. »[386]

386 *Ibid.*

Le délire est dit être une « structure essentielle et constituante ». C'est une parole qui fait l'être de la folie (c'est donc son essence) et qui organise toutes ses manifestations (c'est son rôle constituant). Pour accéder à cette parole fondamentale qu'est le délire, il faut avoir effectué le double mouvement auquel donnent lieu les deux premiers cercles. « Donner lieu » est bien à prendre au sens littéral : ces premiers cercles sont le lieu d'une traversée sans laquelle le langage ne se disperse pas jusqu'à laisser se dégager le délire qui est son cœur. Le double mouvement est donc *une traversée des fantasmes* – de leur émergence à leur dispersion –, jusqu'à un fantasme fondamental qui n'est plus qu'énoncé, parole et langage.

Oreste laisse émerger l'image des Érinyes. Mais il la traverse aussi : sachant que celles-ci ne sont que des puissances qui entraînent dans la nuit (la seconde), il s'y jette comme si celles-ci n'y allaient finalement pas assez vite, pas assez directement, pas assez intensément. Il les traverse comme étant finalement trop imaginaires pour pouvoir entraîner le cœur du langage. Car l'entraînement du langage par son centre doit venir d'une figure qui entame davantage le sujet parlant. Oreste nomme cette tendance « Hermione ». Le vers 1643, que Foucault ne cite pas, dit justement cette tendance pour laquelle les Érinyes semblaient limitées, étant donné leur plus faible pouvoir d'inquiétude du langage : « L'ingrate *mieux que vous* saura me déchirer » (je souligne). La traversée du fantasme constitué par les Érinyes permet d'accéder à cette tendance fondamentale et de la nommer.

Si Foucault insiste autant sur l'idée selon laquelle Hermione intervient à ce stade comme *nom* du délire, c'est-à-dire comme réalité verbale, c'est justement pour montrer qu'au-delà du fantasme traversé règne un langage fondamental de la folie. Il en parle même comme d'une « vérité ». Par là, le caractère fondamental de cet énoncé est affirmé. Mais cela ne signifie pas qu'on retrouve le langage du jour, celui où l'on se réfère à la vérité des êtres. La vérité en question ressemble par son lieu (le niveau du fondamental) à la vérité du jour, mais elle est ici bien ambiguë (l'espace fondamental de l'impossible). C'est là qu'on s'écarte de ce que l'*Orestie* d'Eschyle dessinait. Ainsi,

> nous sommes à l'opposé de la tragédie grecque, où les Érinnyes étaient destin final et vérité qui, depuis la nuit des temps, avaient guetté le héros ; sa passion n'était que leur instrument. Ici les Euménides sont seulement des figures au service du délire, vérité première et dernière, qui se profilait déjà dans la passion, et s'affirme maintenant dans sa nudité[387].

Donner toute sa résonance à cette remarque – capitale pour voir quel est le niveau de discours d'une histoire de l'ambiguïté – exige de mobiliser tout ce que nous avons dit de l'*Orestie* et de sa lecture par Blanchot. Chez Eschyle, avec *Les Euménides* qui prolongeaient

387 *Ibid.* Rappelons que « Euménides » est le nom propitiatoire qu'on donne aux Érinyes, afin donc de ne pas les irriter.

Les Choéphores, le logos (le langage de la mesure) avait toujours déjà vaincu les Érinyes – même si on comprenait ces dernières comme l'incarnation des lois symboliques à la dépendance desquelles le sujet n'échappe pas (ce qui pouvait être lu comme la démesure du langage). Cependant quelque chose d'une profondeur de la nuit et de la puissance d'inquiétude du langage par les images de la folie s'était indiqué à la fin des *Choéphores*. Dès lors, si Foucault s'était contenté de comparer les chutes d'Oreste dans la folie en prenant la fin de la pièce de Racine et en prenant le mouvement complet de l'*Orestie*, il aurait pu laisser penser que la trilogie d'Eschyle touchait en son centre (tout en le dissimulant finalement par sa troisième pièce) le même mouvement d'effondrement que celui que manifestait Racine (ce dernier parvenant à ne pas le recouvrir). La différence dans l'approche de l'*autre* nuit n'aurait résidé que dans l'ajout par Eschyle d'une troisième pièce qui dissimulait le point de vérité de la deuxième, là où Racine s'arrêtait. C'est le piège tendu aux Érinyes par le logos d'Athéna (avant même l'apparition effective d'Athéna qui ne vient que pour en jouer la fable) qui aurait fait la différence. Mais Foucault ne procède pas ainsi : sa comparaison avec la pièce de Racine porte bien sur la vérité des *Choéphores* avant son recouvrement par *Les Euménides*. Chez Eschyle, la vérité de la chute d'Oreste, c'est-à-dire la forme authentique de cette chute, était bien celle du fantasme des persécutrices : être la proie incessamment pourchassée par les Érinyes. Le paroxysme de la folie était dans ce mouvement d'errance dans le milieu de l'image, incessante dispersion du sujet parlant qui « ne pouvait plus rester » dans le langage. Foucault suggère que, pour la culture dont relève la pièce d'Eschyle, cette dispersion dans le milieu de l'image a toujours guetté le sujet parlant. Avec le texte de Racine – et c'est là sa différence essentielle –, le point de vérité est au-delà. Le double mouvement des deux premiers cercles ne se marque pas immédiatement par la sortie de l'espace de la représentation. Ou plutôt : s'il y a sortie de l'espace de la représentation, c'est une sortie qui laisse encore un sujet, à savoir le sujet parlant du délire (qui parle le langage propre de la folie) qui était dissimulé sous le sujet des fantasmes (perdu en ses fantasmes). Le sujet nu que la traversée des fantasmes permet enfin de mettre au jour est *le sujet du langage propre de la folie*.

En bref, si chez Eschyle le point de vérité du mouvement de la folie était l'effondrement dans la nuit des images des persécutrices, effondrement après lequel il ne pouvait plus rien y avoir – plus rien sinon un nouveau recul de la nuit suggérant que le logos n'avait pas vraiment été entamé par les images – en revanche chez Racine le mouvement d'effondrement des images laisse apparaître le sujet du langage propre de la folie, celui qui prononce le délire. Ce n'est pas le logos inentamé qu'on retrouve (et dont il faut suggérer qu'il n'aurait jamais été

vraiment inquiété), mais bien un langage inouï, le langage propre de la folie. Que dit ce langage ?

> Le délire, dans sa rigueur, n'a plus d'autre chose à dire que d'énoncer comme décision imminente une vérité depuis longtemps quotidienne et dérisoire.
>
> « Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer. »
>
> Il y a des jours et des années qu'Oreste avait fait cette offrande sauvage. Mais ce principe de sa folie, il l'énonce maintenant comme terme. Car la folie ne peut pas aller plus loin. Ayant dit sa vérité dans son délire essentiel, elle ne peut plus que sombrer dans une troisième nuit, celle dont on ne revient pas, celle de l'incessante dévoration. La déraison ne peut apparaître qu'un instant, au moment où le langage entre dans le silence, où le délire lui-même se tait, où le cœur enfin est dévoré[388].

Le dernier vers de la tirade d'Oreste est donc pour Foucault rien de moins que l'énoncé du délire. Énoncé en lui-même décevant, sans doute : qu'y a-t-il là que nous ne sachions pas déjà du personnage d'Oreste ? Qu'y a-t-il là d'autre que l'aveu d'une passion, amour certes dévastateur, mais finalement déjà largement manifesté ? C'est, comme dit Foucault, « une vérité depuis longtemps quotidienne » : chaque jour montrait cette passion amoureuse dévastatrice. De plus, qu'y a-t-il là d'autre qu'un attachement amoureux qui, aussi fort fût-il, demeure bien léger par rapport à des questions d'honneur entre cités, de pacte entre des puissances susceptibles de guerre, de colère des dieux selon des lois hors de toute prise humaine ? Une passion amoureuse n'est-elle pas futile par rapport à toutes les puissances de destruction qui peuvent faire un destin ? Vérité « depuis longtemps […] dérisoire » : les jeux croisés de l'amour ne sont-ils pas toujours un peu une comédie ? Dès lors, si le fin mot de la déraison n'est que quotidienneté et futilité, pourquoi prétendre que le langage propre de la folie est toujours inouï ?

L'énoncé du délire se trouve dans le dernier vers de la tirade d'Oreste. Mais c'est justement cette place qui fait toute sa teneur. Peu importe que ce que le délire énonce puisse être déjà su, parce que répété au quotidien. Ce qui définit le délire, c'est qu'il s'énonce après la traversée du fantasme, ou plutôt à la toute fin de cette traversée, au moment où, se séparant de la dernière image, le dernier mot est dit. Le délire ne peut être dit que comme « terme ». La folie, en tant qu'elle travaille encore le langage – ou en tant qu'elle n'est que langage ? –, « ne peut pas aller plus loin » : il n'y a pas de mot après le dernier. Lapalissade qui ne définit pas seulement la place du délire, mais la teneur même de ce qu'il affirme, puisque *le délire ne dit que sa place impossible* : le délire dit le moment « où le délire lui-même se tait », il dit le langage dans le moment de son entrée dans le silence, il dit le sujet du langage dans le moment de son annulation. Le délire est le dernier mot qui dit l'annulation du mot : c'est

388 *Ibid.*, p. 267.

l'instant fugitif où la déraison se dit dans son langage propre, langage de la fin qui dit en cette fin l'impossibilité de parler pour la dire.

Foucault parle alors d'une troisième nuit. Un troisième cercle – puisqu'un « triple cercle de nuit » était annoncé – mais qu'il ne s'agit plus vraiment de « traverser » : il est question désormais d'y « sombrer ». L'énonciation du délire était comme l'aboutissement de la traversée des deux premiers cercles de nuit, mais c'est aussi le seuil du troisième. Le seuil seulement, puisque le langage, déjà débarrassé des images qui l'encombraient, n'a plus rien d'autre à dire que sa propre annulation en ce seuil, c'est-à-dire l'impossibilité d'aller plus loin. Sur l'au-delà du seuil, il n'y a littéralement rien à dire : le langage n'y a pas sa place puisque cet au-delà se définit à partir de l'effondrement du langage.

En somme, Foucault trouve à la fin de cette pièce la manifestation du langage propre de la folie comme moment fugitif, instantané et instable, entre la traversée des deux premiers cercles de nuit (émergence des fantasmes depuis la nuit ; dispersion des fantasmes vers le néant) et l'entrée dans la troisième nuit sur laquelle il n'y a rien à dire. La déraison effectue son « mouvement propre »[389] en ce point : le point où parvient un langage suffisamment entamé par l'éblouissement et l'aveuglement par les images, et qui, non content de dire l'effondrement de ces images, finit par dire sa propre fin. Tel est l'écho que l'âge classique – par l'écriture de Racine, lue par Foucault – donne à l'ambiguïté de la nuit grecque – ouverte par Eschyle, selon la leçon de Blanchot – : un écho où, paradoxalement, se laisse entendre – ici sous le nom d'Hermione, mais plus généralement, pour tout l'âge classique, sous le nom de déraison – une parole inouïe, à l'endroit même du point d'instabilité que cet écho fait résonner.

Je voudrais clore ce chapitre en questionnant *le caractère inouï de la parole propre de la folie* avancé par Foucault. Ce caractère inouï ne tient pas en ce qu'une parole dirait pour la première fois son effondrement : l'Oreste de la nuit grecque, sombrant dans les images de sa folie, disait déjà un tel effondrement – il « ne pouvait plus rester ». Le caractère inouï de la parole de folie classique se joue à un autre niveau, plus subtile : quelque chose de l'ordre des modalités de cet effondrement, pourrait-on dire si l'on ne craignait par là de suggérer la systématisation de ce qui est rétif à tout exposé systématique. L'Oreste de la déraison classique fait entendre son effondrement différemment de ce que faisait son ancêtre grec : l'âge classique offre un espace de langage où sombrer dans ses fantasmes est *aussi* traverser ses fantasmes, la parole témoignant de cet effondrement dans les images finissant par dire l'essence d'un effondrement qui se joue par-delà les images. Pour bien appréhender cette

389 *Ibid.*

singularité classique, il faudrait en quelque sorte le témoignage d'un Oreste moderne, afin d'accentuer les contrastes, donc les singularités d'époque. Mais n'est-ce pas ce que Foucault mobilise quand il pointe la parole des artistes sombrant dans la folie ? L'Oreste de Racine lançait une dernière parole juste avant de – mais sans doute déjà en train de – « sombrer dans une troisième nuit »[390]. Ne sont-ils pas ses cousins ces « écrivains, peintres, musiciens, qui ont ''sombré'' dans la folie »[391], et à propos desquels Foucault demande, pour parler sans doute de la traversée des images par la folie moderne, semblant par là ressusciter les Érinyes, ces gorgones au regard médusant (pétrifiant) : « Quel est donc ce pouvoir qui pétrifie ceux qui l'ont regardé en face, et qui condamne à la *folie* tous ceux qui ont tenté l'épreuve de la *Déraison* ? »[392].

Il faut alors à présent nous tourner non pas vers la folie du silence ambigu de l'épreuve littéraire (qui vaut pour tout écrivain sans doute), mais vers l'ambiguïté de la parole littéraire d'un Oreste moderne (l'écrivain à l'instant où il sombre dans la folie – ce qui ne vaut que pour certains d'entre eux). Mon troisième chapitre poursuivra ainsi la lecture de l'*Histoire de la folie*, se focalisant plus précisément sur l'abord par Foucault de ce que les artistes modernes (écrivains et peintres) devenus fous ont pu parvenir à dire à l'endroit même où l'Oreste classique faisait entendre la parole propre de la déraison.

390 *Ibid.*
391 *Ibid.*, p. 555.
392 *Ibid.*, p. 372.

III. Des écrivains fous

S'il s'agissait seulement de considérer ce qu'il peut y avoir de folie de l'épreuve littéraire moderne, nous pourrions avoir l'impression d'être revenus à notre point de départ. Le texte de Blanchot « De l'angoisse au langage » de *Faux pas* avec lequel nous avons commencé notre parcours du dispar blanchotien abordait directement l'existence de l'écrivain – avec son angoisse fondamentale, à la fois extrême et futile – qui ne faisait que dire l'être ambigu du langage lui-même, cette « ambiguïté [qui] est telle qu'on ne peut la prendre au mot ni comme raison ni comme déraison »[393]. Mais était-ce vraiment là le langage propre de la folie moderne – celui que toute l'*Histoire de la folie* s'efforce de trouver ? N'est-ce pas d'abord vers des individus effectivement fous qu'il faudrait tendre l'oreille pour entendre ce langage propre de la folie ? Mais c'est bien ce que Foucault fait, même si sa façon d'entreprendre cette recherche a pu laisser penser qu'il se contentait de chercher une sorte de folie littéraire. Car Foucault ne considère dans son ouvrage que les écrivains modernes qui ont sombré effectivement dans la folie. Pourquoi se limiter à des écrivains ? Sans doute parce que leur situation par rapport au langage, dans le moment même de leur chute, pourrait avoir une chance d'être manifeste – comme c'était le cas pour Oreste, personnage d'une tragédie. C'est parce que l'œuvre constitue un lieu où entendre la parole de celui qui sombre que Foucault s'est limité aux écrivains fous.

Le lieu où l'*entente* de cette parole propre de la folie moderne est possible est donc l'œuvre littéraire (ou, plus généralement, artistique, puisque Foucault y inclut la peinture) des écrivains (ou artistes) ayant sombré dans la folie. Mais cette indication est encore trop imprécise. S'agit-il de considérer des existences d'écrivains sombrant dans la folie ? S'agit-il d'explorer des textes ou des tableaux laissés dans le chemin d'une chute sans retour vers l'abîme d'un silence ? Faut-il placer notre focale à un autre niveau, celui d'une parole que constitueraient d'un même mouvement des textes et une existence au moment où elle s'effondre – simultanéité d'un mouvement alors même que la folie met fin à l'écriture des textes qui ne peut que la précéder – ?

Insistons encore sur l'idée d'une folie effective – sans qu'on prétende désigner par là quoi que ce soit de précis, sinon justement une insistance. Il ne faudrait pas faire trop bon marché de la folie effective des écrivains modernes mobilisés par Foucault, sous prétexte que – comme le dit, certes, ce dernier – « au moment où l'écrivain écrit, ce qu'il raconte, ce qu'il

393 Blanchot M., « De l'angoisse au langage », *Faux pas*, p. 17.

produit dans l'acte même d'écrire n'est sans doute rien d'autre que la folie »[394]. Rappelons, pour le dire autrement, que si Foucault indique qu'« à partir du XIXe siècle, on voit constamment jaillir, sous-jacent à l'écriture des grands poètes, le risque de devenir fou »[395], il maintient la distinction entre « Hugo, *qui était parfaitement normal*, [tout en montrant] une peur à l'égard de la folie, mais qui ne dépassait pas les limites de l'expérience intellectuelle »[396] et « Hölderlin, *[qui] était fou*, [et dont] la poésie de la fin de sa vie est précisément, pour nous, au plus près de l'essence de la poésie moderne »[397]. Il ne s'agit donc pas d'un geste facile d'effacement de la différence entre l'épreuve littéraire (et ce qu'elle contient d'ambiguïté relativement à la raison et à la déraison) et la chute effective dans la folie (dont la désignation ne relève pas du monopole d'un discours psychiatrique dogmatique, mais peut aussi avoir force d'énigme – y compris pour une psychiatrie qui s'efforce de l'approcher comme telle). Mais il ne s'agit pas non plus de maintenir les évidences à partir desquelles on ferait cette distinction. Il est davantage question de trouver le niveau d'écoute où peut avoir lieu l'*entente* de la parole propre de la folie moderne telle qu'on la pressent dans les œuvres des écrivains ayant sombré dans la folie. Ou encore, puisque l'idée d'un niveau d'écoute suggère trop une réalité qu'un sujet extérieur pourrait diviser sans s'y trouver lui-même clivé, disons qu'il est question de *nous ouvrir l'espace – sans doute lui-même d'errance ou de dispersion – où peut avoir lieu l'*entente *de cette parole propre de la folie moderne*. Et l'on ne sera sans doute pas étonné, après avoir suivi les divers échos de l'écriture de l'ambiguïté selon Blanchot, que cette parole propre de la folie moderne résonant en cet espace ne dise rien d'autre que l'espace même où on peut l'entendre.

Mais ne nous précipitons pas au terme, sous peine de le rendre inaudible. Bien comprendre ce que Foucault retient et amplifie dans la parole des écrivains fous – dans « chacune de ces paroles que sont ces existences »[398] – nécessite de distinguer son approche d'autres qui ont emprunté un chemin voisin. C'est le cas du travail de Karl Jaspers, spécifiquement son essai de pathographie comparée *Strindberg et Van Gogh – Swedenborg – Hölderlin*[399]. Voisinage qui ne va pas de soi. En effet, dans un entretien de 1970, M. Watanabe qui interroge Foucault invite justement ce dernier à distinguer ses analyses de celles de Jaspers, suggérant que le voisinage n'est que lointain. Et, dans sa réponse (qui mentionne en outre Pierre Janet et

394 Foucault, « Folie, littérature, société » [1970], entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe, *DE* n°82, I, 982.
395 *Ibid.*, p. 980.
396 *Ibid.*, p. 981. Je souligne.
397 *Ibid.*, p. 977. Je souligne.
398 Foucault, *HF*, p. 372.
399 Jaspers K., *Strindberg et Van Gogh – Swedenborg – Hölderlin*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.

Théodule Ribot), Foucault affirme effectivement que, dans les analyses de Jaspers, qui, certes, « est de loin le plus important et le plus significatif »,

> [il s'agit de] découvrir quelque chose comme le code secret de l'existence : qu'est-ce que l'existence humaine si elle est menacée par ce quelque chose qui serait la folie et si elle ne peut atteindre à une sorte d'expérience suprême qu'à travers la folie ? C'est le cas de Hölderlin, Van Gogh, Artaud, Strindberg, et c'est précisément cela que Jaspers a étudié. Mais mon objet est radicalement différent. C'est que, comme je vous l'ai dit, j'ai toujours été préoccupé par le problème d'un choix originel né en dehors de la philosophie.
>
> Je me suis demandé s'il n'y avait pas, dans les différentes activités qui forment le système social et même dans celles qui sont moins visibles, plus cachées et plus discrètes, quelques-uns des choix originels les plus fondamentaux pour notre culture et notre civilisation. […]
>
> Il semble qu'à travers ces phénomènes [au XVIIe siècle] de constitution d'une police, d'établissement d'une méthode d'enfermement, […] le monde occidental a opéré l'un des choix originels les plus importants. C'est ce que j'ai voulu analyser, et le problème n'était alors pas la nature humaine ou la conscience humaine[400].

La distinction paraît simple et facile. Jaspers serait cantonné à une certaine approche philosophique, celle qui explore l'expérience humaine depuis les aventures d'une conscience (ce à quoi elle s'ouvre depuis le pôle subjectif qu'elle constitue ; ce qu'elle peut comprendre alors qu'elle est limitée à elle-même). Étudier les cas des individus fous – en prenant en compte la subjectivité qui étudie autant que la subjectivité étudiée – consisterait à décrire l'ouverture d'une conscience à une conscience folle, et à dire ce que la première peut comprendre de la seconde dans l'expérience même du face-à-face. Pour les cas plus spécifique des créateurs fous, ce face-à-face serait remplacé par l'expérience des œuvres des fous que ferait la conscience non folle. C'est dans l'ouverture d'une conscience à une conscience folle, directement ou par ses œuvres, que quelque chose de l'ordre d'un « code secret de l'existence » pourrait être atteint. La philosophie serait le langage de cette aventure de la conscience à la découverte du code secret de l'existence. En une radicale opposition à une telle démarche, Foucault développerait ses analyses en examinant « les différentes activités qui forment le système social » (comme, notamment, les pratiques d'enfermement) : il chercherait l'essentiel « en dehors de la philosophie ».

Distinction simple et facile. Trop sans doute pour ne pas susciter le soupçon. D'ailleurs, pourquoi Foucault dit-il que Jaspers « est de loin le plus important et le plus significatif » des différents auteurs qu'il cite ? Si plutôt qu'une approche extérieure au livre de Foucault, approche qui n'y verrait que la somme des résultats d'une enquête d'histoire positiviste, on s'efforce de le lire selon une lecture en écho – ainsi que je l'ai fait jusqu'ici en le lisant en écho aux textes blanchotiens –, il est pertinent de considérer l'espace de langage qu'ouvre Jaspers – lieu philosophique, peut-être, mais lieu de la recherche d'un juste langage pour dire

400 Foucault, « Folie, littérature, société » [1970], entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe, *DE* n° 82, I, 976.

l'expérience de la folie, surtout – pour l'abord des écrivains devenus fous. Ce langage, issu de la psychiatrie autant que de la philosophie, mérite notre attention pour les exigences et les tendances qui le constituent : il contribue largement à rendre audible la question de la recherche du langage de la folie – donc l'abord d'une *folie en langage* – telle qu'elle organise l'*Histoire de la folie*. Attention méritée d'autant plus que Foucault a non seulement reçu ce langage directement mais aussi au travers de l'écho que Blanchot lui-même en a donné, dans la recension de l'ouvrage qui est devenue la préface de sa traduction française. Bref, loin de pouvoir se résumer à un écart entre une recherche philosophique et une recherche qui s'aventure hors de la philosophie, la résonance du langage de Jaspers, abordant les œuvres des écrivains ou artistes fous, *via* la modification qu'en donne Blanchot, participe de l'espace de questionnement où vient s'inscrire le propos de Foucault sur la parole propre de la folie pressentie dans les œuvres des écrivains fous.

3.1. L'énigme des écrivains fous par Jaspers

Dans quelle mesure la folie prend-elle part à la création artistique des créateurs fous ? La folie est-elle dans leur cas une force créatrice, un catalyseur de la création, un facteur neutre extérieur à l'art, ou encore un obstacle à l'expression ? Ainsi formulées, ces questions rendent bien compte de l'interrogation de Karl Jaspers dans *Strindberg et Van Gogh – Swedenborg – Hölderlin*, un essai de pathographie comparée, présenté par l'auteur comme centré sur Strindberg – mais laissant paraître un intérêt fort, voire une fascination, pour le cas de Van Gogh (et par similarité pour Hölderlin)[401]. Ouvrage paru d'abord en 1922 en allemand dans un recueil de monographies consacrées à la psychiatrie appliquée, il est réédité séparément, toujours en allemand, en 1949. Cette réédition allemande est saluée par une recension de Maurice Blanchot « La folie par excellence » en février 1951 dans la revue *Critique*, et fait l'objet d'une traduction française en 1953, dans la collection Arguments aux Éditions de Minuit, avec pour préface l'article de Blanchot de 1951.

« Les points de vue où l'on doit se placer pour apercevoir les énigmes véritables »

Voyons comment Jaspers construit sa posture interrogative. Dès l'abord, on peut retenir ce que Jaspers lui-même reconnaît dans la préface à la réédition de 1949 : « il ne s'agissait pas du tout de ces vues d'ensemble qui prétendent dominer les situations et grâce auxquelles on pense ‘‘percer à jour le mystère’’ ; non, pour moi, cette analyse était simplement le moyen de

401 Pour rappel (et dans l'ordre chronologique) : Swedenborg (1688-1772), scientifique, théologien et philosophe suédois ; Hölderlin (1770-1843), poète allemand ; Strindberg (1849-1912), écrivain, dramaturge et peintre suédois ; Van Gogh (1853-1890), peintre et dessinateur néerlandais.

trouver les points de vue où l'on doit se placer pour apercevoir les énigmes véritables et en prendre conscience »[402]. Jaspers, presque trente ans après ce travail d'analyse, maintient qu'il y a des « énigmes véritables » et que le projet du penseur doit moins être de « percer à jour le mystère » que de « trouver les points de vue où l'on doit se placer » pour aborder l'énigme dans sa réalité d'énigme. Dans son entreprise, Jaspers sait qu'il doit chercher un langage, celui de l'écriture pathographique, qui soit comme une position par rapport à l'expérience du sujet dont il parle, et à laquelle on accède par les écrits de ce sujet. Dit autrement, il doit construire un langage qui laisse le langage du sujet exprimer son expérience, de sorte que notre façon d'aborder le langage de ce sujet ne réduise pas ce qu'il pouvait nous faire pressentir. Les précautions dans l'approche de la folie et des œuvres des fous constituent une leçon que Jaspers pourrait adresser aussi bien aux savants qu'aux simples récepteurs des artistes en question. Car une tentation réductrice réside tout autant dans les projets savants d'explication de la production artistique des fous (mobilisation de la somme du savoir psychiatrique, ou même simplement désir de savoir inanalysé car dissimulé sous l'apparente neutralité objective de la science) que dans la posture réceptrice étayée par les évidences du bon sens (« Pour écrire cela, il ne faut pas être fou. » / « Pour écrire cela, il faut être fou. »). En quoi consiste la position élaborée par Jaspers et en quoi apporte-t-elle quelque chose dans l'abord de l'énigme ?

Le premier et plus long chapitre de l'ouvrage se clôt sur l'idée selon laquelle il y a bien chez Strindberg un processus pathologique qui s'est développé (selon une série de phases), mais soutient qu'on ne peut pas dire ce qui, de sa production, relèverait d'une activité créatrice saine et ce qui relèverait de la manifestation de sa pathologie. La clarté et la logique dans le propos littéraire ne sont pas des preuves que le processus pathologique n'intervient pas, pas plus que le dérangement mental n'implique l'absence de création artistique ou philosophique authentique. On pourrait alors être tenté par au moins deux positions de contournement de l'énigme que constitue le créateur Strindberg. On pourrait d'abord supposer qu'il y a comme un conflit entre une part saine de son esprit et une part malsaine, la part saine seule étant susceptible d'être créatrice. Le créateur serait alors celui qui, grâce à une grande force d'esprit, parviendrait à dominer ses troubles en empêchant ou en rendant inoffensives les perceptions ou les idées qui constituent ces troubles. La part – pour nous insaisissable – des troubles dans la création serait nulle. Il n'y aurait pas d'énigme de la création spécifique à la folie : il n'y aurait que l'énigme de la création artistique ou philosophique – la question de savoir pourquoi certains créent et d'autres pas, ou pourquoi certains parviennent à créer des

402 Jaspers K., *Strindberg et Van Gogh – Swedenborg – Hölderlin*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 35.

œuvres fortes qui touchent beaucoup d'autres et que d'autres n'y parviennent pas. Mais Jaspers indique que « c'est le contraire qui se produit : l'intelligence se met au service du délire, de ce nouveau facteur insaisissable, entré avec la maladie dans l'existence de l'individu »[403]. On ne peut donc pas réduire le facteur folie dans l'activité créatrice d'un auteur comme Strindberg. Remarquons d'ailleurs la formule de Jaspers : il ne dit pas que la maladie est en elle-même le facteur insaisissable qui vient compliquer davantage l'énigme de la création, mais bien qu'avec la maladie un facteur insaisissable que nous désignons du simple terme de délire est entré dans l'existence de l'individu. Et ce n'est pas parce que nous nommons « délire » un tel facteur que nous savons mieux de quoi il retourne, puisque cela demeure « insaisissable ». Ainsi, la position de Jaspers consiste à décrire au mieux une dynamique créatrice s'organisant autour d'un centre obscur : une intelligence (que nous comprenons, parce que nous en faisons nous-mêmes l'expérience) « se met au service » d'un facteur insaisissable (que nous ne pouvons donc pas comprendre).

On pourrait alors être tenté par une autre position de contournement de l'énigme, consistant à comprendre le phénomène de la folie comme n'admettant qu'une différence de degré avec la santé mentale, ce qui permettrait d'approcher ce prétendu insaisissable qui semble être le centre de la création. Ainsi, les phénomènes de la folie – dans le cas de Strindberg : ses fausses perceptions et ses idées délirantes – ne seraient que des variations de ce qu'on expérimente dans la vie normale. C'est surtout par contraste avec des pathologies mentales qui, sans relever pourtant de cet insaisissable en quoi consiste la folie, nous paraissent tellement extravagantes, que le délire, avec sa rigueur implacable et son étrange acuité, pourrait finalement passer pour le développement de dispositions normales. Ce contre quoi justement Jaspers met en garde :

> Entre ces phénomènes spécifiques [fausses perceptions et idées délirantes] et la vie psychique normale, il n'y a pas de pont. Extérieurement, il existe des manifestations plus frappantes, par exemple celles de l'hystérie ; elles peuvent à première vue paraître à un profane bien plus ''folles'' que beaucoup de celles d'un Strindberg. Pourtant, elles ne sont que les variations extrêmes d'une virtualité qui existe chez tout être humain. On peut tenter de comprendre en grande partie les phénomènes schizophréniques si on les compare avec certaines expériences que l'on a pu faire soi-même ; mais cela demeure une tentative et il faut se rappeler qu'il reste toujours là quelque chose d'inaccessible, ce quelque chose d'inconnaissable que la langue usuelle appelle précisément la ''folie''[404].

Pour Jaspers, il ne faut pas se laisser tromper par l'apparence de raison qu'il peut y avoir dans la forme des créations des fous et penser que la compréhensibilité de la forme est l'indice de la compréhensibilité de l'objet central de l'intention créatrice. L'objet central des œuvres de certains fous n'est pas forcément indiqué par ceux-ci dans la confusion ou dans

403 *Ibid.*, p. 123.
404 *Ibid.*, p. 123.

l'extravagance, mais il demeure de l'ordre de l'inaccessible pour notre compréhension dans la mesure où il ne correspond pas à une expérience que nous pouvons faire.

Ce premier long chapitre de Jaspers conclut ainsi sur l'idée d'une énigme à trois pôles. Il y a des créations originales et significatives qui sont produites par des sujets fous et qui n'auraient pas pu être ce qu'elles sont sans cette folie. Indépendamment de la question de savoir ce qu'est le moteur de la création artistique ou philosophique en général, il y donc une énigme spécifique dans le cas de la folie du créateur. Même si la folie ne laisse dans les œuvres qu'une mince différence avec ce qu'on peut voir dans les œuvres pourtant singulières des créateurs non fous, cette mince différence est l'indice de ce que la dynamique créatrice est « au service » d'un délire, « délire » étant le nom d'une expérience à nous inaccessible, d'un insaisissable spécifique. Les trois pôles : l'œuvre, la folie et « l'insaisissable » définissent une position instable qu'on risque à chaque instant de vouloir stabiliser par le sacrifice d'un des pôles. On pourrait vouloir nier qu'il s'agisse là d'une question artistique importante. Il s'agirait alors de parler de ce qu'il y a d'insaisissable dans les productions des sujets fous, sans distinguer dans ces productions les créations originales et significatives qu'on classe comme relevant de l'art ou de la philosophie : on mettrait au même niveau les créations de Strindberg ou de Van Gogh et les paroles ou les dessins de n'importe quel sujet fou, estimant d'ailleurs qu'il n'y a pas à accorder davantage d'intérêt (ce qui peut vouloir dire qu'il en faut beaucoup pour tous ou peu pour tous) aux créations des uns qu'à celles des autres. On pourrait aussi vouloir nier que la folie intervienne dans la création. On pourrait enfin vouloir nier qu'il y ait là de l'insaisissable, et donc – les deux autres pôles étant en tension – qu'il y ait, en plus de l'insaisissable souvent accordé quand on évoque les œuvres, un insaisissable spécifique à la création *dans la folie*.

Folie en quel langage ?

Sur la nature de cet insaisissable spécifique à la création dans la folie, on attend davantage de précision de la part de Jaspers. C'est d'ailleurs là tout l'intérêt de son étude comparative, notamment ce qu'il en expose au chapitre 2 de sa deuxième partie. Ce chapitre commence par des considérations générales sur sa position de psychiatre. Il distingue deux types de pratiques psychiatriques. D'abord, celle qui consisterait « à analyser des cas d'après des symptômes manifestes et des critères actuellement bien définis »[405]. On voit bien la limite d'une telle position : les critères de l'analyse sont définis extérieurement à la vie psychique de l'individu considéré, sans qu'on se soucie de la relation singulière des différents aspects de cette vie

405 *Ibid.*, p. 163.

psychique. À cela, Jaspers oppose l'effort pour saisir intuitivement « dans son unité, la vie intérieure de l'être humain »[406] : c'est là la psychologie compréhensive, ou, pour les fous, la psychiatrie compréhensive. Mais il reconnaît qu'alors, avec les malades ordinaires qu'il lui est arrivé de traiter, « il fait parfois une expérience difficile à formuler ; ce qu'il en peut dire ne le satisfait pas, car tout, là-dedans, reste vague et indéterminé »[407]. Cette confession a de la valeur. Jaspers ne se contente pas de louer la position d'une psychiatrie compréhensive contre une psychiatrie qui en resterait à l'usage de schémas explicatifs définis indépendamment des vies psychiques chaque fois singulières auxquelles on voudrait les appliquer. Il ne se contente pas non plus de suggérer que l'intention de cette psychiatrie de la compréhension, à savoir comprendre intuitivement une autre vie psychique singulière, se réalise effectivement. Dès l'abord, il indique la difficulté qu'il ressent en vivant cette expérience psychiatrique. Et cette difficulté est relative à l'élaboration d'un langage : l'expérience est « difficile à formuler » et les essais de formulation sont insatisfaisants. Le psychiatre ne parvient pas à trouver un langage adéquat pour exprimer ce qu'il expérimente dans sa relation de compréhension. Et Jaspers ne suggère pas qu'il s'agit d'une expérience claire et ordonnée mais qui ne trouverait pas ses mots. Bien au contraire, il décrit une expérience qu'il pressent « profonde » sans parvenir à bien la saisir : « il semble que des profondeurs métaphysiques se découvrent en eux » ; certains malades (ordinaires) créent des œuvres (sans valeur intrinsèque) « révélatrices de cette excitation profonde ». Le psychiatre est ainsi frappé par une nouvelle intensité dans la vie des malades, qu'il parvient difficilement à formuler, sinon en la décrivant comme « inspirée par une force démoniaque »[408]. Jaspers cherche ses expressions : la mention d'une force démoniaque ne doit pas être prise pour un terme technique (puisqu'elle laisse rapidement place à un « mode de vie démoniaque », puis un « élément démoniaque »[409]), mais davantage comme une tentative pour indiquer une expérience vécue par un malade et à laquelle on peut s'efforcer de s'ouvrir. Jaspers ne se contente d'ailleurs pas de pointer et de qualifier de démoniaque un élément : il propose tout un système – certes réduit mais incluant néanmoins le tout de la vie psychique. Considérons la courte exposition de ce système.

> Nous pouvons alors nous représenter que le spirituel existe subjectivement, que l'esprit est éternel ou soustrait aux lois du temps et qu'il se révèle, dans nos existences temporelles, sous des formes que les psychologues désignent, sans distinction, des termes de sentiments ou d'émotions. Ce mode de vie démoniaque, fait d'une victoire sans cesse recommencée, d'une perpétuelle plénitude, d'une relation immédiate avec l'absolu, dans la félicité et dans l'horreur, cette façon de se tenir en main malgré une constante inquiétude, nous devons nous représenter tout cela indépendamment de la psychose. Il semble

406 *Ibid.*
407 *Ibid.*
408 *Ibid.*, p. 164.
409 *Ibid.*, p. 165.

> que cet élément démoniaque, qui existe étouffé, dominé, dans les êtres normaux et œuvrant pour un but lointain, éclate soudain avec une impétuosité formidable au moment où se déclare la maladie. Non que cette force démoniaque, que cet esprit lui-même soit malade : il échappe à l'alternative santé-maladie, mais le processus pathologique occasionne et favorise l'irruption de ces forces, ne fût-ce que pour peu de temps. Il semble que l'âme disloquée laisse apparaître ces profondeurs, puis, la dislocation étant complète, qu'elle se pétrifie et ne soit plus que chaos et ruines[410].

Explicitons ce système. Jaspers indique que le spirituel – comprenons ce qui n'est pas matériel, donc l'ordre des affects, du sens, mais aussi des éventuels êtres immatériels – existe subjectivement, c'est-à-dire se manifeste à nous dans l'ordre des sensations, des sentiments, des perceptions et des idées. Comme il le remarque, nous l'objectivons en partie quand nous en parlons : il passe du seul ordre du vécu à celui de l'exprimé. Mais pour rendre raison de ce qu'il expérimente avec ses patients, Jaspers sent la nécessité de distinguer la manifestation subjective du spirituel, d'une part, de l'esprit lui-même qui existe indépendamment de cette manifestation, d'autre part. La manifestation de l'esprit dans nos existences temporelles n'est pas l'esprit en lui-même, qui serait « éternel ou soustrait aux lois du temps ». Pourquoi faire de l'esprit quelque chose d'indépendant des individus humains ? Justement pour pouvoir rendre compte de certaines vies humaines – celles des fous ordinaires et des fous créateurs – et de ce qu'elles font ressentir à ceux qui savent se rendre sensibles à ce qu'elles s'efforcent d'exprimer. Les profondeurs métaphysiques – même mal ou peu exprimées – qui semblent aller de pair avec la phase aiguë de la folie conduisent à penser la vie psychique de l'individu comme pénétrée d'une nouvelle force démoniaque. La vie démoniaque des fous serait comme l'ouverture à un principe spirituel éternel non individuel. D'où les sentiments simultanés de plénitude et d'inquiétude, cette « relation immédiate avec l'absolu, dans la félicité et dans l'horreur ». La spéculation de Jaspers va loin puisqu'il suppose que cet élément démoniaque, qui parfois donne lieu à de profondes formulations métaphysiques, n'est pas lié par essence à la psychose. S'il précise cela, c'est sans doute parce qu'il reconnaît qu'un certain vertige métaphysique peut être atteint par des personnes mentalement saines et surtout parce qu'il a expérimenté que le vertige métaphysique des psychotiques pouvait être approché par un effort de compréhension de la part du psychiatre. Mais comment expliquer alors la dissimulation de cet élément démoniaque hors des cas de folie ? Jaspers propose ici l'image d'une force spirituelle étouffée chez les personnes saines et dont l'irruption serait favorisée chez les fous. L'image est saisissante : l'âme serait comme une armure qui se protégerait elle-même contre l'envahissement par cette force démoniaque ; une âme encore vive mais en voie de désagrégation laisserait passer cette force, d'où une stupeur métaphysique qui pourrait parfois donner lieu à d'heureuses formulations ; une âme complètement disloquée serait, pour sa part,

410 *Ibid.*

comme « pétrifiée », donc sans la vie propre nécessaire à l'ouverture au démoniaque. Bref, le démoniaque n'aurait pour occasion d'apparition que la courte période entre un début de désagrégation mettant fin à une protection excessive contre cette force et une désagrégation complète marquant la fin d'une ouverture active.

L'image de l'intrusion d'une force démoniaque dans l'esprit en cours de désagrégation lui permet de distinguer deux formes de folie. Il y a des cas de folie où cette force se manifeste dans l'esprit du malade sous la forme d'éléments matériels (des sensations effectives, des visions concrètes, des idées sur les situations ou sur les gens). C'est le cas pour Strindberg, et pour Swedenborg avant lui. Dans le cas de Strindberg, on peut effectivement recueillir au travers de ses écrits autobiographiques[411] des expériences de fausses perceptions sensorielles (sensation d'un courant électrique qui le parcourt), de sensations de « présences abstraites à caractère de corporéité » (quelqu'un reste debout derrière lui, qu'il ne pourrait pourtant pas voir même s'il se retournait), de délire en relation avec des perceptions (un orage éclate, il considère cela comme une agression personnelle : chaque éclair le vise mais sans l'atteindre) ; puis, lorsque Strindberg découvre les écrits de Swedenborg, son délire de persécution, appuyé sur ces éléments matériels, donne lieu à une interprétation en termes théologiques (il n'est pas persécuté par des ennemis humains, mais par les démons et les invisibles). La formulation du système du délire, et ses détails de métaphysique théologique, correspondent à un usage normal du langage pour exprimer une réalité nouvelle, celle qui aurait surgi telle une force démoniaque. Jaspers ne retient pas de difficulté chez Strindberg à exprimer ce qu'il expérimente. La recherche d'un mode d'expression voire d'organisation minimale de l'expérience ne semble pas être le problème posé au sujet par ce type de folie. Ce que Jaspers note dans une formule pour le coup singulière : « Strindberg n'a jamais été désorienté, le fonctionnement de sa vie psychique est resté intact malgré tous les éléments matériels qui entrent en jeu dans les phénomènes élémentaires de sa folie »[412]. Formule qui toutefois s'explique : l'intrusion de la force démoniaque dans l'âme individuelle de Strindberg n'est pas vue comme une désorientation de celle-ci puisque cela se fait uniquement sous la forme d'éléments « matériels » – comprenons d'éléments qui font l'objet d'affirmations sans que la disposition à affirmer soit elle-même perturbée. Bref, le démoniaque est ici un objet s'imposant spontanément. Mais qu'est-ce à dire, sinon qu'il a une forme déjà susceptible de se fondre dans les catégories de notre langage commun ? De là à supposer que le démoniaque, notamment quand il prend, dans le délire, la forme de messages reçus de l'au-delà, n'est rien

411 Jaspers en propos une synthèse aux pages 103 à 118 de l'ouvrage que nous suivons.
412 *Ibid.*, p. 166.

d'autre que le langage se détraquant, dispersant ses fonctions (locuteur, auditeur, différents types de message...) et transformant en objet ce qui n'est dans l'usage courant que des fonctions assumées par des personnes (signifier, juger, punir...), il n'y aurait qu'un pas, que Jaspers ne fait pas. Il tient à l'idée que la force démoniaque pourrait se manifester sous la forme d'éléments matériels accessibles au seul fou qui les reçoit et qui peut alors les exprimer : il ne tient pas à s'interroger sur l'éventuelle signification langagière (fonction et position dans le langage) de ces éléments « matériels ».

Soucieux de comprendre l'expérience de ceux qui parlent d'un monde surnaturel (comprenant ces éléments « matériels » à nous inaccessibles), Jaspers dresse alors la liste des expériences qui peuvent donner lieu à de telles expositions, la folie et son délire n'étant que l'une d'entre elles.

> Le nœud du problème, c'est de savoir s'il existe objectivement un monde surnaturel situé sur un autre plan que le nôtre. Ou bien ce monde peut être ''prouvé'' par des moyens concrets et des expériences scientifiques – là interviennent les tentatives de la télépathie et autres […]. Ou bien ces révélations ne font que répondre à un besoin métaphysique, à une foi qui n'est pas nécessairement schizophrénique, mais qui, dans ce cas, ne trouvera pas à se satisfaire sensoriellement […]. Ou encore, elles répondent à un besoin poétique ou mythique où la question de réalité ne se pose pas, où en tout cas elle prend un sens tout différent. Enfin, on peut prouver l'existence de ce monde surnaturel en lui donnant la plénitude sensible d'une chose vécue subjectivement, et c'est cette expérience qui précisément vaut pour Strindberg et Swedenborg.
>
> Il arrive que ces malades parviennent à représenter leurs impressions avec une richesse extraordinaire, de façon à leur conférer comme une présence charnelle ; si elles satisfont en même temps les autres besoins dont nous parlions, leurs créations peuvent prendre une valeur culturelle. Mais cet intérêt est matériel, donc extérieur[413].

Il est pertinent de juxtaposer ces quatre types d'effort pour dire quelque chose d'un monde surnaturel. En effet, si les procédures ou les modes d'appréhension d'un tel monde sont différents (du protocole scientifique à la folie, en passant par la spéculation métaphysique ou l'écriture poétique), on mesure en quoi les discours ou les révélations concernant ce monde peuvent être reçus de la même façon par un auditoire. Dans tous les cas, passant outre le mode de révélation, c'est à l'objet révélé qu'ira l'intérêt de l'auditoire. Ainsi pour les lecteurs de Strindberg ou de Swedenborg. C'est pourquoi la folie ne sera pas vraiment un obstacle à l'intérêt : les créations des fous pourront être reçues au même titre que celles des poètes, des métaphysiciens ou des scientifiques attirés par la télépathie. Et en disant cela, on voit que Jaspers ne nie pas la pertinence de l'effort du métaphysicien ou du poète : la position d'un autre monde, indépendamment de la question de sa réalité, répond bien à des besoins humains. Se priver de ces discours reviendrait à empêcher la manifestation de ces besoins, quand bien même on le ferait en avançant l'alibi du caractère fallacieux et égarant de ces

413 *Ibid.*, pp. 160-161.

discours et dans l'espoir de l'émergence d'un langage plus adéquat. Notons d'ailleurs que Jaspers ne nie pas non plus la pertinence de la mystique : elle est un discours à part entière qui manifeste – et satisfait sans doute – des besoins humains. Il serait donc dommageable au savoir de la réduire à un phénomène pathologique ou de la négliger sous prétexte de sa proximité avec une certaine forme de folie. D'ailleurs, outre les mystiques anormaux comme Swedenborg (schizophrène) ou sainte Thérèse (hystérique), Jaspers ne considère pas « les grands mystiques, ceux dont la pensée est vraiment créatrice, Plotin, Maître Eckhart, saint Thomas d'Aquin »[414] comme des anormaux. Toutefois, l'intérêt de tous ces discours sur un monde surnaturel n'est qu'« extérieur » – comprenons qu'il ne fait rien résonner chez l'individu qui n'a pas vécu ces expériences. D'où la possibilité que ces discours ne produisent chez lui qu'« un effet de platitude ou de grotesque »[415] : la production qui ne produit ni fascination ni résonance chez son lecteur ou son spectateur ne sera pas perçue comme révélant une profondeur. Le grotesque de sa métaphysique débridée n'invitera pas se donner la peine de la comprendre ; la nullité de sa poésie n'incitera pas à s'y rendre sensible. Ce retournement est possible selon Jaspers parce que l'intérêt et le sentiment de profondeur visaient ici un élément extérieur, « matériel » (même s'il n'est perçu que du fou), simplement transcrit dans le langage commun.

Avec l'autre forme de folie, qui constitue pour Jaspers un autre mode de manifestation de la force démoniaque, il en va tout autrement. C'est ce qu'il décèle, par contraste d'avec Strindberg et Swedenborg, chez Hölderlin et chez Van Gogh, chez qui « les profondeurs entrevues, la nouveauté de leur expérience sont essentiellement subjectives, intimement vécues ; et ce n'est qu'ensuite que se réalise cette expérience, dans la création artistique (forme, image, concept, symbole), mais *l'expression, ici, n'est jamais originelle ni complètement achevée* »[416]. Si Jaspers souligne le fait que, dans ce cas de folie, l'expression « n'est jamais originelle », c'est pour marquer la différence avec la forme précédente de folie. En disant que, pour Strindberg, les expériences anormales étaient de l'ordre de la réception d'éléments matériels qu'il pouvait ensuite exprimer dans le langage commun, Jaspers suggérait que l'expression n'était pas un problème, en tout cas n'était pas vécue comme un problème, pour le fou. Strindberg ne peinait pas à trouver un langage adéquat pour dire ce qu'il vivait. Même si le langage commun ne nommait pas encore certaines réalités, les catégories usuelles qui organisent ce langage suffisaient pour les décrire. En ce sens, l'expression était originelle : tout était déjà signifié, il n'y avait plus qu'à communiquer ces

414 *Ibid.*, p. 162. Le thème revient à la fin de l'ouvrage, p. 233.
415 *Ibid.*, p. 165.
416 *Ibid.*, p. 165. Je souligne.

expériences extraordinaires, en répétant ce qui avait été vécu, certes seul, mais déjà selon les catégories du langage commun. Avec Hölderlin (pour ce qui relève de la langue – car le cas de la peinture, donc celui de Van Gogh, serait plus difficile à traiter en ces mêmes termes), on ne peut plus dire que l'expression est originelle. Au contraire, Hölderlin va s'efforcer de trouver un langage, en mobilisant la langue allemande autrement que pour sa visée communicative, en choisissant ses images et en s'attachant au rythme, bref en développant un dire poétique singulier. L'absence d'expression évidente conduit ainsi à la création poétique. Jaspers souligne dans le même temps que l'expression n'est jamais « complètement achevée », comme si l'expérience visée ne pouvait pas être réalisée par le langage, même poétique, mais seulement indiquée, et encore seulement dans le cas d'une ouverture au langage poétique du créateur. L'idée d'*indication* d'une expérience ou d'une réalité, plutôt que celle de leur *description*, permet de justifier ici l'idée selon laquelle, par essence, l'expression des profondeurs entrevues, dans le cas d'une folie comme celle de Hölderlin, ne peut pas être complète ou achevée.

On peut alors parler d'un véritable effort poétique, résumant ainsi les deux dispositions simultanées du créateur que Jaspers retient : la passion et la discipline. En effet, « [leurs] œuvres [sont] arrachées avec une spontanéité passionnée aux remous de l'âme […] ; semblable passion n'exclut pas chez eux, d'ailleurs, la volonté constante d'une discipline qui peut s'exercer avec une force d'autant plus grande que la pression intérieure est plus violente »[417]. Mais il est difficile de dire si Jaspers dirait de cette passion qu'elle est elle-même la force démoniaque, ou qu'elle est ce qui en l'individu résonne à l'irruption de la force démoniaque dans son ressenti. D'ailleurs, le système imagée que Jaspers propose, avec cette force démoniaque, n'a rien de fixe : c'est une métaphore s'efforçant de dire ce que lui-même comprend des créateurs fous. Pour montrer l'instabilité (sans doute nécessaire) de son système imagée avec la force démoniaque, il suffit de considérer ce qu'il dit de l'effort poétique au moment où il critique les théories de l'inconscient. Selon ces théories – telles que rappelées par Jaspers –, les maladies mentales conduisent les individus à créer parce qu'elles les libèrent de leurs inhibitions et favorisent l'expansion de forces refoulées, d'où la manifestation de leur inconscient dans des œuvres. Mais Jaspers oppose à cela le sentiment contraire face aux œuvres de Hölderlin ou de Van Gogh : avec leurs œuvres,

> on assiste à des expériences d'ordre spirituel qui n'avaient pas eu lieu jusque-là. Il ne s'agit pas seulement d'une productivité, stimulée peut-être par l'excitation nerveuse, et faisant découvrir de nouveaux procédés qui iraient augmenter la somme du langage artistique universel ; non, il y a là

417 *Ibid.*, p. 166.

> vraiment une surrection de forces nouvelles qui créent leur forme concrète, forces spirituelles qui ne sont ni saines, ni morbides, mais qui prospèrent sur le terrain pathologique[418].

Voilà une nouvelle image de l'effort poétique : « une surrection de forces nouvelles qui créent leur forme concrète ». On finit par ne plus savoir quelle image il faudrait retenir : celle du créateur dont l'effort est discipline et qui, grâce à cette discipline, parvient à arracher une œuvre indiquant la force démoniaque bouleversante que sa folie lui permet d'entrevoir, ou bien celle d'une force démoniaque toujours nouvelle qui profiterait du reste de forces d'un individu pour se donner, dans sa propre surabondance et sans maîtrise de la part du créateur, une forme concrète. Ces deux systèmes imagés sont proches, mais se distinguent dans le rôle qu'ils accordent à l'individu dans la création. La différence réside dans l'identification du sujet créateur : est-ce l'individu qui crée tout en vivant une expérience qui le bouleverse ou est-ce une force qui surgit au travers d'un individu en imposant une nouvelle forme ? Tout cela n'est qu'images, dira-t-on. Mais n'est-ce pas cela l'enseignement capital de cette pathographie comparée : l'indication par Jaspers lui-même du fait que ce qu'il a pressenti dans les œuvres des fous ne peut se dire qu'*en circulant entre des images* ?

Relevons que parfois, au lieu de proposer les systèmes imagés pour appréhender la profondeur des œuvres des fous du type de Hölderlin ou de Van Gogh, Jaspers se contente de dire qu'il sent une profondeur qu'il est pourtant incapable de formuler :

> Il est facile de comprendre les expériences de Strindberg ou de Swedenborg dont le contenu est purement matériel ; les autres [celles de Hölderlin ou de Van Gogh], toutes subjectives, nous ne pouvons nous-mêmes les comprendre que subjectivement en nous référant à la forme, au rythme, au choix des images. Nous en sentons la ‘‘signification’’ profonde sans qu'il soit possible de la formuler. Celui qui les accueille en reçoit un choc qu'il ne peut pas expliquer clairement[419].

Même si on peut souligner la structure du langage poétique, son jeu singulier, ses choix inouïs, cela ne suffit pas à formuler ce que pourtant il parvient à nous faire sentir. L'abord savant du langage poétique n'épuise pas l'expérience de réception du poème. Ce qui n'implique pas que cette expérience réceptrice soit indépendante et nécessairement antérieure à l'abord savant du langage : le choc esthétique ou existentiel n'est pas nécessairement premier, et il est tout à fait possible de se rendre sensible, par le travail d'analyse du langage poétique, à sa force d'indication des profondeurs. Mais ce travail d'analyse ne saurait rendre raison de la force que peut posséder un tel langage. Bref, que l'insaisissable soit reçu d'emblée ou qu'il se dévoile au cours de l'examen du poème, il nous ramène aux limites de notre langage.

418 *Ibid.*, p. 229.
419 *Ibid.*, p. 166.

Pour résumer cette analyse, demandons-nous en quel langage, pour Jaspers, se dit la folie. À considérer globalement son étude, on n'y trouve pas de théorie achevée du rapport de la création artistique et de la folie (même si certains énoncés ponctuels sont comme des esquisses de telles théories). Lui-même nous a d'ailleurs assez prévenu contre la tentation de trouver une telle théorie. Le langage où se dit la folie n'est donc pas celui d'une théorie psychiatrique. Ce qu'il est pertinent de conserver de cette lecture – et c'est pour cette raison que je cite de nombreux passages – c'est que Jaspers, avec une honnêteté foncière, ne peut pas s'empêcher de dire qu'il pressent quelque chose qu'il ne parvient pas à formuler : c'est là le langage qu'il construit, celui qui dit à la fois son exigence et son propre échec à la satisfaire. Qu'il tente d'approcher la folie en la nommant « insaisissable », qu'il construise des systèmes imagés (nous faisant circuler entre les images successivement proposées), ou qu'il avoue une incapacité (et l'aveu – inquiet – d'une incapacité à formuler n'est pas la même attitude que celle – souveraine – qualifiant une expérience d'informulable), tout cela contribue à élaborer le langage de son approche, qui ne peut sans doute se faire qu'en enchaînant ces trois attitudes. Il me semble important de retenir que l'effort de Jaspers lui-même pour expliquer ce qu'il ressentait, en tant que récepteur des œuvres et aussi en tant que psychiatre qui traite des patients, le conduisait à adopter plusieurs attitudes, dont – celle que je retiens plus spécialement – la recherche d'un langage imagé. On aura sûrement eu le sentiment à la description du système imagé qu'il propose que Jaspers s'autorisait une métaphysique étonnante pour un psychiatre. En effet, tout se passe comme s'il ne pouvait dire ce qu'il expérimente de la folie des malades dont il s'occupe qu'en cédant lui-même à un emportement métaphysique[420]. Est-ce une faiblesse de son discours ? ou est-ce une voie nécessaire pour produire à son tour une expression adéquate de ce que les malades lui ont fait ressentir ? Ne cherchons pas à trancher ce point, et retenons plutôt le mouvement du langage de Jaspers dans l'abord de la folie : un emportement métaphysique, qui implique la production de *systèmes imagés s'efforçant d'indiquer quelque chose plutôt que prétendant le décrire*.

Le mouvement de son langage manifeste donc cette précaution visant à ne pas prêter à l'autre le langage qu'on maîtriserait et qui risquerait de dissimuler le sens de son expérience. D'ailleurs, s'il s'agit d'inventer un langage pour dire l'expérience de l'autre, on peut dire que le rapport se complique. En effet, loin qu'il s'agisse seulement du rapport d'expression de l'expérience du patient par le langage qu'invente le psychiatre, il est question de ce que la formulation littéraire et artistique de la folie par des créateurs fous peut fournir comme

420 La qualification de « démoniaque » pour l'élément qui explique le nouveau degré de spiritualité dont font état certains fous dans la phase aiguë de leur maladie résonne notamment avec le principe dionysiaque de la psychologie nietzschéenne.

langage pour dire l'expérience de la folie des autres. On trouve cette idée dans l'affirmation selon laquelle les créateurs ayant sombré dans la folie inventent des langages qui permettent de formuler une expérience que les malades ordinaires vivent probablement sans parvenir à l'exprimer et que les individus sains n'ont pas d'autres moyens de comprendre. Affirmation importante ici pour l'écho qu'elle trouve dans l'*Histoire de la folie* – avec le choix explicite de Foucault, pour l'âge moderne, de se soucier davantage des créateurs ayant sombré dans la folie que des fous ordinaires –, suffisamment importante en tout cas pour que nous en citions deux formulations chez Jaspers :

> Si nous voulons nous faire une idée un peu plus claire du sujet, il ne faut pas nous contenter d'observations cliniques établies d'après des malades ordinaires, mais il nous faut recourir à des êtres doués d'un talent créateur exceptionnel et atteints de schizophrénie[421].

> [Les] tableaux [de Van Gogh] peuvent ouvrir des perspectives à celui pour qui le monde intérieur du schizophrène est un fait essentiel de la vie, et l'un des plus inquiétants ; ce chercheur peut espérer comprendre d'après ces œuvres ce que les malades d'une clinique ne parviennent pas à lui faire voir clairement[422].

Cette idée est à la fois simple et forte. Simple parce que, par elle, est simplement affirmée une homogénéité de l'expérience de la folie profonde entre les individus qui sont des créateurs doués et ceux, les plus nombreux, qui n'ont pas cette formation, ce talent ou cette force : ceux qui parviennent, par l'art, à exprimer les expériences auxquelles la folie ouvre ne se contentent pas d'exprimer leur expérience singulière, mais font sentir – et peut-être comprendre – à quoi la folie ouvre *en général*. Mais aussi idée forte, parce qu'elle implique que l'effort pour comprendre les expériences auxquelles ouvre la folie doive se transformer en effort pour se rendre sensible aux œuvres des philosophes et des artistes devenus fous. Il le doit parce que c'est le seul moyen de s'ouvrir à une expression de ces expériences qui soit disponible pour nous. Les œuvres des philosophes et artistes fous, œuvres qui parsèment l'histoire d'une culture – mais œuvres qu'on ne peut sans doute pas séparer de la vie de leurs créateurs (en ce sens faible, ils font eux-mêmes partie de leur œuvre) –, sont donc des lieux adéquats pour chercher à comprendre les expériences assez insaisissables auxquelles ouvre la folie.

La prise en considération des œuvres des philosophes et artistes fous n'invite-t-elle pas alors à l'inscription de la folie dans une histoire ? S'il y a une histoire de la culture, celle de l'avènement et de la succession des œuvres, celle des courants artistiques ou des génies synthétiques, n'y aurait-il pas aussi comme une histoire de la folie, comprise comme histoire du langage de la folie qu'inventent les créateurs ?

421 *Ibid.*, p. 166.
422 *Ibid.*, p. 224.

Histoire de la folie des créateurs

L'ouvrage de Jaspers aborde ce point dans son dernier chapitre : « La schizophrénie et la civilisation contemporaine ». Jaspers y traite la question des affinités différentielles de l'esprit du temps (la culture diffuse d'une époque) avec des formes spécifiques de pathologies mentales. Mais il questionne ces affinités à partir d'un constat sur l'influence des œuvres d'art. Bref, aux trois pôles que sont le langage, l'art et la folie, s'ajoute celui de l'histoire – ouvrant par là un espace de questionnement où l'on peut inscrire l'*Histoire de la folie*.

Dans ce dernier chapitre, Jaspers est bien conscient de proposer des intuitions très peu étayées. C'est d'ailleurs une difficulté propre à bon nombre de questionnements quant à l'art : le jugement de valeur, inhérent à la qualification d'une production comme œuvre d'art, se prête difficilement à un traitement démonstratif. Mais le point de départ qu'il choisit est bien de l'ordre du constat non contestable : c'est le fait de l'influence qu'exercent les œuvres d'artistes conçues pendant la période de folie de ceux-ci, et ceci pour Strindberg autant que pour Hölderlin ou Van Gogh. Or, remarque Jaspers, il semble que dans la culture occidentale avant le XVIIIe siècle, il n'y ait pas eu de fous « qui aient eu sur leur temps une influence comparable à celle [de ces artistes modernes] »[423]. Mais, pour cette longue période de l'Occident d'un lointain Moyen-Âge jusqu'au seuil du XVIIIe siècle, il lui semble que l'hystérie – qu'il oppose donc ici à la folie – ait joué un rôle immense, notamment dans l'expansion du mysticisme. Tout en rappelant que les grands mystiques (Maître Eckhart ou saint Thomas d'Aquin) n'étaient pas des hystériques – ni non plus des fous – mais bien des individus normaux sur le plan psychique, Jaspers avance que le mysticisme aurait été moins répandu en surface sans l'hystérie. L'hystérie aurait donc été un moyen d'expansion d'un des caractères de l'esprit de ce temps, le mysticisme. Par contraste, la culture occidentale depuis le XVIIIe siècle lui semble avoir un lien privilégié avec la folie (que Jaspers nomme « schizophrénie » en affirmant qu'il s'agit là d'une dénomination vague). Toutefois, il ne s'agit pas de dire que la folie favorise l'expansion d'un des caractères de l'esprit du temps, mais plutôt qu'elle offre « le terrain où viendraient s'implanter et se développer certaines virtualités exceptionnelles »[424]. Quelles sont ces virtualités exceptionnelles portées par l'esprit du temps ? Pour Jaspers, c'est une certaine disposition du sujet occidental moderne à ouvrir « [son] âme aux choses qui lui sont le plus étrangères, dans la mesure où elles [lui] apparaissent authentiques et liées à [son] existence »[425]. Voilà ce qu'il retire de son propre

423 *Ibid.*, p. 232.
424 *Ibid.*, p. 233.
425 *Ibid.*

ébranlement face aux tableaux de Van Gogh[426] et de l'ébranlement dont il a été le témoin chez d'autres personnes. Si les œuvres des fous parviennent à avoir une telle influence dans la culture, c'est qu'elles correspondent à la réalisation, occasionnée et favorisée par la folie, d'une virtualité présente en chacun du fait de son inscription dans la culture moderne occidentale. Bref, la folie de certains créateurs est l'occasion pour le sujet moderne de voir manifester les virtualités d'ouverture à la profondeur ou à l'altérité radicale qui sont les siennes du fait de sa formation par une culture historiquement définie. C'est ce lien entre des virtualités culturellement définies et la réalisation par la seule folie qui autorise à parler d'affinité particulière de la culture occidentale moderne pour la folie.

Mais Jaspers ne s'arrête pas à cette intuition pourtant déjà forte. Il poursuit en se demandant pourquoi la folie est nécessaire à la réalisation de ces virtualités. Car le désir d'ouverture à l'altérité radicale liée à notre existence, s'il est effectivement le lot du sujet occidental moderne, et même s'il est refoulé dès qu'il est suscité, devrait donner lieu à diverses entreprises. Mais c'est bien ce que Jaspers – d'une intuition sociologique très libre, et dont il indique lui-même que le lecteur devra la ramener à une proportion convenable – observe comme étant les tendances de son temps : la recherche de révélations sensationnelles, de l'émotion violente, de la folie décidée. Dans le même temps, il observe les réticences de nombre de ses contemporains par rapport au caractère factice et inauthentique d'une telle recherche, en tout cas, telle qu'elle leur semble menée par de prétendus artistes ou penseurs :

> Nous vivons en un temps d'imitations et d'artifices, où toute spiritualité se convertit en affairisme ou en institutions officielles, […] où l'ivresse dionysiaque est factice, aussi bien que la discipline qui la stylise, et où l'artiste en est à la fois trop conscient et trop satisfait de l'être[427].

Ainsi l'esprit du temps ne s'épuise pas en la constitution de cette seule virtualité du sujet occidental moderne que serait le désir profond d'ouverture à l'altérité radicale pour autant qu'elle est liée à son existence : l'esprit du temps, c'est aussi le constat partagé que ce désir n'est pas satisfait par bon nombre d'entreprises qui, tout en cherchant à le réaliser, sombrent dans l'artificiel et l'inauthentique. D'où l'ultime question que pose Jaspers :

---

426 Ébranlement transcrit en un langage poético-métaphysique tel qu'on ne peut s'empêcher de citer *in extenso* : « Devant [Van Gogh], j'ai éprouvé avec plus de clarté – quoique moins matériellement – ce que j'ai rarement ressenti en présence de mes patients et que j'ai tenté de décrire : il me semble qu'une source intime de l'existence s'ouvre à nous un instant, comme si des profondeurs, cachées dans toute vie, se découvraient ici directement. Il y a une vibration que nous ne pouvons pas endurer longtemps, à laquelle nous cherchons bientôt à nous soustraire, qui paraît se relâcher un moment dans certains chefs-d'œuvre de Van Gogh, sans que nous puissions, eux non plus, les supporter longtemps ; cette vibration, elle ne nous amène pas à assimiler l'élément étranger, mais à le transmuer en une forme mieux à notre mesure. C'est extrêmement excitant, mais ce n'est pas notre monde ; il vient de là une interrogation radicale, un appel qui s'adresse à notre existence propre. Son effet est bienfaisant, il provoque en nous une transformation », *ibid.*, p. 234.

427 *Ibid.*, p. 235.

> en sommes-nous au point de croire que l'authenticité de cette profondeur où le moi se détruit, cette conscience de la présence divine, ne peuvent se rencontrer que chez des malades mentaux ? […]
>
> Est-ce qu'en une pareille époque, la folie serait peut-être une condition de toute sincérité, dans des domaines où, en des temps moins incohérents, on aurait été, sans elle, capable d'expérience et d'expression honnêtes ?[428]

Même s'il se défend de répondre positivement, préférant garder sa réponse pour des études supplémentaires, on pressent jusqu'où va sa suggestion. Si la folie présente une affinité particulière avec l'esprit de l'époque, c'est que cet esprit façonne un sujet désireux de s'ouvrir à l'altérité radicale, mais conscient aussi que les réalisations auxquelles donne lieu ce désir sont factices, sauf dans les cas de folie, là où les œuvres tiennent enfin le langage authentique pour dire cette expérience que le sujet moderne désire mais manque par lui-même. C'est une leçon difficile à accepter pour le sujet relevant de cet esprit du temps : le sujet moderne qu'il est se découvre attiré – voire fasciné par anticipation – par une expérience qu'il ne peut pas faire lui-même, et sur laquelle il ne peut avoir un aperçu que par le langage que développent ceux qui sombrent dans la folie. L'esprit de l'époque est tel qu'il ne peut tenter de mettre fin à son inquiétude essentielle qu'à l'occasion du sacrifice de l'esprit de quelques-uns pour autant qu'ils soient aussi des créateurs géniaux. Mais la folie ne se décide pas subjectivement, pas plus qu'elle ne peut être imposée par d'autres – en tout cas au niveau de généralité que maintient ici Jaspers – : l'authentique auquel le sujet occidental aspire ne peut pas être recherché ou imité, encore moins exigé ou imposé : cela ne produirait que mensonge.

On mesure ce que de telles réflexions ouvrent comme espace de recherche. À suivre les dernières interrogations de l'ouvrage de Jaspers, l'attention portée par Foucault au sens des œuvres influentes des créateurs devenus fous, son effort pour y lire la structure des possibilités de langage de la culture occidentale moderne, et la différenciation historique des âges quant à ces possibilités de langage – bref, toute la recherche qu'est l'*Histoire de la folie* voit se dessiner son espace d'inscription. S'agit-il de dire que Foucault reprendrait les intuitions jetées en fin d'ouvrage par Jaspers ? Il n'y a dans ce dernier chapitre de l'ouvrage de Jaspers que des conjectures, présentées comme très personnelles, et – surtout – centrées sur les possibilités d'expérience pour un sujet, fût-ce une expérience paradoxale. Mais n'est-ce pas ce qu'on pouvait entendre dans la caractérisation qu'en donnait Foucault quand, faisant fi des indications historiques de Jaspers, il mentionnait la recherche par ce dernier de « quelque chose comme le code secret de l'existence »[429] ? Foucault avait sans doute bien lu chez Jaspers le mouvement de recherche d'un langage pour dire l'expérience de la folie, mais il avait aussi retenu que ce langage difficile et paradoxal (au sens où il ébranle davantage qu'il

428 *Ibid.*
429 Cf *supra*, note 400, p. 198.

ne communique) était d'abord référé à l'existence humaine : si une histoire s'en dégageait, cela ne pouvait pas être une histoire de l'être du langage lui-même (être du langage qui excède largement l'existence humaine individuelle, et dont la manifestation exige davantage qu'une philosophie centrée sur l'existence humaine), mais bien plutôt une histoire des déterminations de l'existence humaine (les structures historiques de la subjectivité – telles que Jaspers les esquisse par leurs affinités avec certaines formes de pathologie).

Mais, au bénéfice de Jaspers, on peut tout de même poser les questions suivantes : Est-il vraiment possible et – surtout – pertinent d'écrire sur l'être du langage sans référer la parole qui le porte à l'existence humaine dont elle est une modalité ? Cette référence à l'existence n'est-elle pas d'autant plus nécessaire à la pertinence du propos qu'il s'agit de langages inouïs manifestés dans les œuvres d'artistes fous, langages de la folie proprement inabordables sans la référence aux existences humaines qui les portent ? La singularité du langage de la folie a-t-elle un sens si on la détache de l'existence singulière où elle s'invente ? *Y a-t-il un niveau d'*entente *du langage propre de la folie qui exige qu'on fasse taire – ou que se taise d'elle-même – l'existence qu'on croit entendre se manifester en cette parole ?* C'est dans la lecture de l'ouvrage de Jaspers par Blanchot qu'on trouve la position issue de ces questions dont l'*Histoire de la folie* se fera l'écho.

Le poète fou : « devenir un signe muet » (d'après Blanchot lisant Jaspers)

La traduction française de 1953 de l'ouvrage de Jaspers aux Éditions de Minuit a pour préface l'étude de 1951 de Maurice Blanchot intitulée « La folie par excellence ». Blanchot y commence par louer l'approche de Jaspers, en l'opposant à une perspective qu'il prétend dominante en France et qu'il attribue à Jean Delay et à Henri Ey. Selon cette dernière, les grands artistes seraient grands en dépit de leur égarement, et la folie ne serait jamais créatrice dans la mesure où elle ne correspondrait qu'à la libération d'instances inférieures que la vie psychique normale connaissait déjà mais sous une forme intégrée. Cette perspective repose donc sur une thèse explicite : la folie n'est pas créatrice (entendons : de nouveauté). Or, on l'aura compris, si Blanchot loue l'approche de Jaspers, ce n'est pas parce qu'elle pose la thèse opposée (la folie est créatrice), mais parce qu'elle s'efforce de trouver le point le plus juste pour appréhender ce qui est mystérieux dans la création par les artistes fous. C'est donc moins directement une question de thèse qu'une question de posture qui conduit Blanchot à louer l'approche de Jaspers. Toutefois, si cette approche semble préférable à la perspective dominante de Delay et de Ey, Blanchot ne la fait pas sienne pour autant. C'est d'ailleurs tout le sens de cette préface – de cette « étude » ainsi que l'indique la page de garde – que

d'indiquer avec précaution le moment où le geste de Jaspers dépasse l'intention de respect du mystère qui était la sienne. Ce pourquoi il faut suivre cette étude : son cheminement nous mènera là où Foucault lui-même s'efforcera de parvenir dans l'*Histoire de la folie*.

Blanchot commence par résumer la position complexe de Jaspers. Cette position est celle qui oscille entre l'affirmation de l'insaisissable auquel seul le fou aurait accès, la figuration de la subjectivité que la folie ouvrirait momentanément aux forces démoniaques, et le sentiment du psychiatre d'une impossibilité à exprimer ce que l'artiste fou lui fait ressentir. Je n'y reviens pas. Le pas supplémentaire de Blanchot consiste à interroger ce qui chez Jaspers finit par prendre forme de thèse : la folie est-elle vraiment nécessaire à l'ouverture aux forces démoniaques ? L'affirmation de Jaspers n'est-elle pas téméraire au vu des précautions qu'il avait fixées ? Ce que Blanchot montre – car dans ce passage il s'agit d'une véritable démonstration – c'est que la supposition du rôle de la folie n'est nullement nécessaire, et constitue même une sorte d'aveuglement de la part du psychiatre. La folie est bien un mystère pour ceux qui ne sont pas fous. En ce sens, il ne semble pas si téméraire de supposer que la folie, mystérieuse, joue un rôle dans la création, elle aussi mystérieuse : Jaspers n'a pas beaucoup forcé la compréhension en plaçant un second mystère au cœur d'un premier mystère. Mais Blanchot lui reproche justement ce doublage. Non pas parce qu'il y a doublage : Blanchot ne souhaite pas nier le fait de la folie de Hölderlin en plus du fait de son importance poétique. Mais il suggère que Jaspers injecte trop de savoir en posant le simple diagnostic de schizophrénie. En effet, Jaspers croit pouvoir lire dans l'évolution des écrits de Hölderlin des transformations (avec des sauts et des développements) typiques du processus qu'est la folie. Dire que la folie est ce qui ouvre aux forces démoniaques, ce n'est donc pas simplement redoubler un mystère : c'est bien projeter un schéma de compréhension (certes, pas intégrale) sur le mystère de la création. Le savoir de la folie que possède le psychiatre serait un moyen de mieux aborder la création en isolant dans le processus l'instant créatif (qui conserve sa part de mystère). La réaction de Blanchot n'est pas un simple refus du savoir psychiatrique. Bien au contraire, il accepte sans doute que des régularités aient pu être observées et relevées concernant les schizophrènes. Mais sa démonstration, reposant sur ce qu'il connaît des œuvres de Hölderlin, consiste à souligner que le schéma mobilisé par Jaspers ne s'applique justement pas dans le cas de Hölderlin. Là où la théorie du processus attendrait des changements – notamment quand le processus débute, mais aussi quand il parvient à la phase terminale – Blanchot souligne une continuité chez Hölderlin, et cela pour les trois aspects que Jaspers distinguait (le style, le mythe que le poème exprime, et l'expression de sa vocation poétique). Si Blanchot reconnaît quelques transformations – à d'autres moments que

ceux que retient Jaspers –, elles ne relèvent en rien, selon lui, d'un processus morbide tel que Jaspers le décrit, mais simplement du passage de la jeunesse à la maturité, ou des variations du contexte politique dans lequel vit le poète. Tout se passe comme si l'abord de l'œuvre de Hölderlin par Jaspers avait été troublé par sa fascination pour la folie du poète, au point de lui faire constater des transformations là où le psychiatre devait les attendre. C'est ainsi ce que l'on pourrait nommer une perspective fascinée[430] par le fait de la folie dans la création que Blanchot reproche finalement à Jaspers. Et c'est cette fascination par et pour le fait de la folie, et la déformation qu'elle induit (par injection de savoir, ou au moins, application forcée d'un schéma d'observation), qui fait que Jaspers « [a] dépassé le point juste »[431].

Blanchot s'efforce pour sa part d'identifier la tension qui parcourt aussi bien l'œuvre que la vie du poète, et dont la schizophrénie – identifiée par le psychiatre – n'est qu'une projection limitée (et d'ailleurs déformée). Il ne s'agit pas de dire qu'une telle tension n'existe pas, mais Blanchot veut l'identifier pour elle-même, pressentant que ce qu'on appelle folie trouvera sa place dans la manifestation de cette tension que manifeste elle-même l'œuvre de Hölderlin. Cette tension est celle que Blanchot lit, à la suite de Heidegger[432], dans le poème *Tel qu'en un jour de fête*, et qu'il exprime en reprenant le langage du poème : le poète est celui qui est frappé par la foudre (le dieu lui apparaît dans l'ouverture du sacré) et dont l'exigence est de demeurer debout pour communiquer ce qui l'a frappé (davantage que le dieu, le sacré même). La « tension extrême […] entre l'expérience bouleversante et la volonté souveraine qui entend lui donner forme »[433] conduit à « l'effacement au sein de la parole qui, l'existence disparue, continue, s'affirme seule »[434]. La conception de l'effort poétique telle que Blanchot la formule ici est étrangère à Jaspers. Pour Jaspers, l'effacement de l'individu – au sens de la perte de sa raison, de sa capacité à s'identifier correctement et à appréhender normalement le monde – est le fait de la folie qui rend possible une ouverture nouvelle et une création inouïe. Blanchot oppose à cela l'idée selon laquelle l'exigence poétique elle-même consiste en l'effacement au sein de la parole, et en l'affirmation de la parole seule, par-delà l'individu et ses capacités d'identification. L'effacement de l'individu se produit dans la recherche même de l'excellence poétique : « la puissance poétique a rencontré la maladie à son point extrême, mais n'a pas eu

430 « Sommes-nous ici devant le mystère de Hölderlin ? Sans doute est-il présent, mais peut-être ne le voyons-nous que sous son aspect fascinant », « La folie par excellence », *op. cit.*, p. 17.
431 « La folie par excellence », *op. cit.*, p. 19.
432 Heidegger M., « Comme au jour de fête » [1941], dans *Approche de Hölderlin* [1951], trad. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launay, Paris, Gallimard, 1962, augmenté en 1973.
433 Blanchot M., « La folie par excellence », *op. cit.*, p. 22.
434 *Ibid.*

besoin d'elle pour y parvenir »[435]. Bref, loin d'une folie « par défaut » (de structuration, de capacité d'identification, etc.), on aurait là une folie trouvée « par excellence » poétique.

Mais là n'est pas encore le sens du titre de l'étude de Blanchot. Lui-même indique qu'il a encore négligé l'essentiel. Car, à vouloir redessiner le parcours de Hölderlin sans la déformation qu'implique la fascination de Jaspers pour le fait de la folie, Blanchot a rendu secondaire la folie, au point d'en faire ce qui est rencontré par la puissance poétique dans l'extrême de sa propre tension, tout en lui étant extérieur. Mais cette folie dont Blanchot ne veut pas, c'est uniquement celle qu'on projette avec un savoir important : une folie dont on peut dire qu'on la « rencontre » est déjà trop objectivée pour être une position singulière de la parole. En vérité, elle est surtout trop attachée à un destin individuel – *pensée* comme trop attachée à ce destin – pour être la folie elle-même. Car la seule folie dont Blanchot veuille parler – *la folie par excellence* – c'est « l'effacement au sein de la parole » *par lequel la parole elle-même se met à parler*, accomplissant le mouvement de la vérité poétique. La leçon de Blanchot est suffisamment ardue pour qu'on le cite *in extenso* :

> On ne peut pas se contenter de voir dans le destin de Hölderlin celui d'une individualité, admirable ou sublime, qui, ayant voulu trop fortement quelque chose de grand, dut aller jusqu'au point où elle se brisa. Son sort n'appartient qu'à lui, mais lui-même appartient à ce qu'il exprima et découvrit, non pas comme étant à lui seul, mais comme la vérité et l'affirmation de l'essence poétique. Il ne cherche pas à s'accomplir lui-même (à se dépasser), dans une tension prométhéenne qui le vouerait à la catastrophe. Ce n'est pas son destin qu'il décide, mais c'est le destin poétique, c'est le sens de la vérité qu'il se donne pour tâche d'accomplir, qu'il accomplit silencieusement, sagement, avec toutes les forces de la maîtrise et de la décision, et ce mouvement n'est pas le sien propre, il est l'accomplissement même du vrai qui, à un certain point et en dépit de lui, exige de sa raison personnelle qu'elle devienne la pure transparence impersonnelle, d'où il n'est plus de retour[436].

On mesure à lire Blanchot ce qu'il pouvait attendre en l'espèce d'une perspective qui respecte le mystère. Il définit ici un niveau d'appréhension du sens de la création poétique qui dépasse largement l'individualité du poète. À l'inverse, l'approche de Jaspers, centrée sur la compréhension de l'existence individuelle, présentait l'ouverture aux forces démoniaques et l'effort pour leur inventer une expression comme l'activité d'un individu, activité rendue possible par sa folie et à laquelle cette même folie se développant risquait de mettre fin. Blanchot ayant, dans un premier temps, relativisé le facteur folie, on pourrait s'attendre à ce qu'il fasse de la création un engagement individuel décidé au risque de s'y perdre : c'est l'image qu'il donne d'une « tension prométhéenne qui le vouerait à la catastrophe ». Image qu'il donne pour la rejeter : ce n'est pas à partir de la décision du sujet et dans son cheminement individuel qu'on comprendra l'événement qu'est la création poétique. *Ce qui a lieu, sans qu'on sache pourquoi cela a lieu* (c'est toujours un mystère – et le but est bien de

435 *Ibid.*, p. 23.
436 *Ibid.*

l'aborder de la façon la plus juste), *c'est une certaine manifestation de la parole par-delà le sujet* (mais aussi par-delà la représentation et la signification : puisque c'est une parole qui indique son origine qu'est l'absence ou le silence). Dans le poème, se manifeste une parole inouïe qui ne peut naître que dans l'effacement de l'individu et le silence de la raison : l'accomplissement de cette parole, ce que Blanchot nomme la vérité poétique, « exige de sa raison personnelle [celle du poète] qu'elle devienne la pure transparence impersonnelle, d'où il n'est plus de retour ». L'accomplissement par excellence de cette vérité est la chute du poète dans la folie. Par là, il cesse d'être l'individu dont la manifestation inviterait à y référer la parole écrite. La parole peut manifester par là qu'elle n'est essentiellement parole de personne (en plus de ne dire que l'absence ou le vide). Elle est détachée à la fois de toute intention de dire, de toute référence à un monde, et de toute expression d'une intériorité, de toute révélation d'un individu. Ce n'est qu'avec la folie du poète – dont le sens est l'effacement au sein de la parole – que la parole peut devenir « le signe par excellence »[437].

À nouveau, c'est avec la structure de l'ambiguïté que l'on peut développer ce qu'est ce « signe par excellence ». Blanchot précise, en effet : « Hölderlin le sait : il doit lui-même *devenir un signe muet*, le silence que la vérité de la parole exige pour attester que ce qui parle cependant ne parle pas, demeure la vérité du silence »[438]. Le « signe par excellence » est un signe muet. Sur son versant de signification ou de vérité, il est le locuteur se manifestant en son discours : c'est Hölderlin en tant qu'on l'indique comme l'auteur de ses derniers poèmes, c'est-à-dire en tant qu'on inscrit son nom sur le recueil des poèmes et qu'on se le figure comme les écrivant – en bref, c'est Hölderlin fonctionnant comme nom et comme image dans le dire poétique qu'on reçoit de lui. Dans ce versant de la signification, l'homme Hölderlin est déjà dépassé vers la signification de son existence comme poète se positionnant dans le monde par son dire poétique (signification qui elle-même oscille entre son développement discursif et l'image qu'on se fait de cette existence). L'autre versant de ce signe que devient Hölderlin, c'est son mutisme. C'est le signe non plus en tant qu'il dépasse déjà l'homme concret, mais en tant qu'il indique l'existence parlante effondrée, le non-être radical du poète fou, la signification absentée. Par le signe muet, il s'indique, non sans ambiguïté, que *là où ça parle, l'absence est advenue*.

La folie par excellence, c'est alors devenir le signe par excellence, c'est-à-dire le signe muet. La folie par excellence se manifeste donc comme parole ambiguë : c'est la parole détachée d'un sujet effondré qui dit justement le détachement de ce sujet s'effondrant.

437 *Ibid.*, p. 28.
438 *Ibid.* Je souligne.

Qu'on entende alors le mouvement de déplacement du texte blanchotien par rapport à la perspective que proposait Jaspers, et par rapport à la première correction que Blanchot proposait lui-même (celle qui tendait à faire de la folie un phénomène secondaire : la fatalité dramatique d'une folie rencontrée dans la tension poétique). Il ne s'agit pas de prendre le simple contre-pied de cette idée, de dire que l'individu n'est pas celui qui fait son destin, ou qu'il serait déterminé par la configuration historique qu'a prise l'activité dans laquelle il se trouve engagé. Blanchot reconnaît que Hölderlin accomplit sa tâche avec toutes les forces de la maîtrise et de la décision. Mais la véritable question est dans le réglage de la focale : le niveau où la vérité poétique apparaît n'est pas celui de l'accomplissement individuel d'une tâche, ni celui du drame individuel de la folie, mais bien celui d'une parole dans laquelle l'individu effondré n'est plus lui-même que signe muet. Le niveau de la vérité poétique n'exige pas une opération d'abstraction des existences humaines pour considérer leurs seules paroles poétiques : il n'y a pas à opérer artificiellement une telle abstraction, puisque la vérité poétique moderne (déterminée à partir des poèmes de Hölderlin) *est* de façon ambiguë dans le mouvement à deux versants d'*une parole qui ne manifeste l'existence parlante qui en est l'auteur qu'en faisant signe vers son retrait mutique dans la folie*.

L'effacement de l'individu dans la parole comme mouvement vers la vérité poétique n'est d'ailleurs pas qu'une idée que Blanchot présenterait doctement. Son propre texte – cette courte étude – en est, à son échelle, la mise en œuvre. En effet, après avoir conduit à l'idée d'un effacement ambigu de l'existence dans le signe muet qu'elle devient, idée qu'il manifeste à partir des poèmes mêmes de Hölderlin, Blanchot agence les dernières paroles de certains des proches du poètes, qui s'accumulent comme les derniers documents d'une existence poétique. Il s'agit d'abord des paroles des amis poètes qui lui rendirent visite durant les derniers temps : paroles riches, presque travaillées malgré l'émotion sous-jacente qu'on pressent. Puis un témoignage du menuisier Zimmer qui hébergea le poète dès 1807 et jusqu'à la mort de ce dernier en 1843 : parole fruste, parfois contradictoire, mais assurément authentique. Et enfin, les quelques mots de la fille de Zimmer contant le décès du poète : parole simple, apaisée, laconique. Assurément, et sans prétendre se faire poète sur ces quelques pages, Blanchot parvient à suggérer quelque chose de ce qu'est le mouvement d'effacement ambigu de l'existence se transfigurant en un signe muet – dans une parole dont il ne sert plus à rien de dire que c'est la sienne ou celle des autres –, c'est-à-dire de l'avènement de la vérité poétique de la parole propre de la folie.

Le langage dans lequel Blanchot s'efforce de transcrire la parole poétique elle-même est donc, en définitive, un langage centré sur le signe muet qu'est le poète fou. Cette indication

du fonctionnement d'un *signe muet* dans le langage poétique doit être respectée dans son geste : Blanchot ne fait pas de l'idée de la folie comme signe muet une thèse séparable de son écriture, mais bien le point où cette écriture nous conduit. C'est tout ce geste d'indication de la folie du poète comme signe muet dans la parole poétique dont je propose d'entendre l'écho dans la façon dont Foucault aborde la parole des écrivains fous dans la troisième partie de l'*Histoire de la folie*.

*3.2. Lecture de l'*Histoire de la folie *par Mathieu Potte-Bonneville*

Avant toutefois de proposer ma lecture de la place de la parole des écrivains fous dans l'*Histoire de la folie* – lecture qui repose sur la restitution de l'écho blanchotien audible dans les passages les concernant –, il m'apparaît nécessaire de rappeler la lecture qu'en donne Mathieu Potte-Bonneville dans la première partie de *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*[439]. Et cela pour au moins deux raisons. D'abord, ce que M. Potte-Bonneville identifie dans l'écriture de Foucault comme étant le mouvement de l'inquiétude est similaire à la structure de l'ambiguïté que je prétend y faire résonner par l'écho blanchotien : ne pas mentionner cette similarité entre sa lecture et la mienne serait à la fois manquer à la reconnaissance d'une dette intellectuelle, mais aussi me priver de la caution d'un ouvrage souvent salué – à juste titre – comme magistral. Ensuite – et plus profondément –, il pourrait sembler que son approche de la place des écrivains fous modernes dans l'ouvrage et le principe de lecture des textes de Foucault qu'il en tire sont tels qu'ils contiendraient comme partie – et donc dépasseraient à l'avance – toute lecture qui prétendrait s'appuyer sur la place que Foucault accorde à ces écrivains pour indiquer le mouvement même de l'écriture foucaldienne. Bref, après *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, il semblerait difficile de tenir – en prétendant à quelque nouveauté – un propos sur l'écriture de l'histoire foucaldienne réglée par la structure de l'ambiguïté. Comme tel est mon projet, la discussion – même si elle doit être laborieuse – est inévitable.

De la double question posée par les écrivains fous à la structure de l'inquiétude

La lecture que M. Potte-Bonneville propose de l'*Histoire de la folie* porte essentiellement sur la troisième partie de l'ouvrage de Foucault, et même – pour être plus précis – sur la description que Foucault donne à la fois de l'état du savoir qui sous-tend la psychiatrie à sa naissance et des pratiques définissant l'asile psychiatrique moderne. M. Potte-Bonneville parle à ce titre des « normes » qui gouvernent l'appréhension de la folie (au niveau du savoir

439 Potte-Bonneville M., *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, Paris, PUF, 2004.

médical et des pratiques asilaires). Toute sa lecture consiste à mettre au jour la façon dont Foucault décrit – ou plutôt *écrit* – l'existence historique de ces normes en faisant entendre l'inquiétude qui les traverse. La focalisation sur une période circonscrite de l'histoire est annoncée explicitement : il s'agit d'examiner « le diagnostic [que l'*Histoire de la folie*] prétend produire de notre modernité »[440], c'est-à-dire l'« appréhension de la réalité historique »[441] que Foucault nomme l'âge moderne, ou encore « la manière dont les normes historiques s'exercent sur la folie »[442] dans la période moderne. S'il est bien question d'histoire (de réalité ou de normes « historiques »), l'histoire qu'il s'agit d'inquiéter n'est pas celle d'éventuelles transformations conduisant à distinguer différents âges. L'inquiétude portera sur une période prise dans son existence historique, c'est-à-dire comme réalité historique et non comme fiction insituable dans le temps – bref, sur une période circonscrite saisie dans sa synchronie, celle des normes modernes d'appréhension de la folie.

La lecture de M. Potte-Bonneville consiste à identifier la fonction des noms de Hölderlin, Nerval, Nietzsche, Van Gogh, Roussel et Artaud – ce qu'il nomme la « liste insistante »[443] des philosophes, écrivains ou peintre modernes devenus fous – dans l'écriture de Foucault. Il s'agit donc d'étudier la façon dont Foucault prend appui sur « l'espace littéraire » – c'est le titre du chapitre 2 de l'ouvrage de M. Potte-Bonneville – pour produire une écriture qui à la fois dise les normes modernes d'appréhension de la folie et fasse entendre l'inquiétude qui les traverse. Que peut-on effectivement entendre depuis l'espace littéraire qui soit susceptible d'inquiéter les normes modernes de la folie ? Une question. Ou plutôt une double question, une question redoublée, qui, parce qu'elle est posée deux fois, est l'occasion d'un écart essentiel. En effet, M. Potte-Bonneville relève à juste titre que la troisième partie de l'ouvrage de Foucault est comme encadrée par deux occurrences de la liste insistante, occurrences où Foucault désigne une question que posent ces écrivains fous[444]. M. Potte-Bonneville s'efforce alors d'abord de formuler cette question et ce qu'elle rend manifeste ; puis de faire entendre ce qui se dit dans le redoublement de la question. Suivons-le dans ce mouvement.

À lire ensemble ces deux occurrences de la question, faisant comme s'il ne s'indiquait pas de différence par la répétition, on risque d'entendre, selon M. Potte-Bonneville, un indistinct « retour de la déraison », qu'il soit le cri sans espoir de ceux qui interrogent en sombrant l'impossibilité de ne pas sombrer, ou bien qu'il soit dans l'interrogation que suscite la

440 *Ibid.*, p. 27.
441 *Ibid.*, p. 32.
442 *Ibid.*, p. 41.
443 *Ibid.*, p. 75. Je lui emprunte dans la suite cette désignation commode.
444 *Ibid.*, chapitre 2 « L'espace littéraire », section 3 « Le questionnement fêlé », pp. 87-97.

violence de la chute de leur œuvre (en laissant au terme de « chute » d'une histoire sa polysémie). Dit autrement, la déraison surgirait, par la voix des écrivains fous et par le silence d'une psychiatrie interdite face aux œuvres effondrées, pour dire l'intensité accrue de son exclusion (par rapport à la période classique) du fait de la dénégation de cette exclusion, dénégation constitutive du langage de la raison sur la folie (langage dont les tendances nient son éventuelle limitation). Si l'on ne gardait alors de l'ouvrage de Foucault que cette idée, on risquerait de l'inscrire dans une littérature contestataire dont l'imaginaire de la lutte est binaire : implicitement, il serait alors bon d'être du côté de ceux qui disent la déraison au péril de leur existence et parviennent à faire taire une prétendue logorrhée psychiatrique, et mauvais d'être de ceux dont le langage bavard dénie la possibilité d'une limite à l'expansion de ses normes quant à la folie. C'est pour prévenir une telle réduction de l'ouvrage de Foucault – et plus généralement du sens « politique »[445] de ses écrits – que M. Potte-Bonneville prend la précaution de faire entendre ce qui se dit dans le redoublement de la question posée par les écrivains fous.

Ce que M. Potte-Bonneville appelle le « questionnement fêlé »[446], c'est non pas le fait de répéter la question que posent les écrivains fous, mais la *nécessité* de cette répétition. Il ne s'agit pas là d'un effet de style ni de la recherche rhétorique d'un impact sur le lecteur, mais bien de la justesse d'un langage qui dise à la fois la folie et la déraison. En suivant finement les deux passages qui encadrent la troisième partie de l'*Histoire de la folie*, M. Potte-Bonneville montre qu'ils sont animés de mouvements symétriques et inverses. Symétriques puisque les pôles et les rapports des pôles suivent le même schéma : dans les deux cas, un pôle de l'expérience reconduit malgré lui – par une sorte de violence qui s'y joue – à l'autre. Inverses puisque folie et déraison y échangent leur place.

Le premier passage expose le mouvement qui va de la déraison vers la folie. Les écrivains fous sont d'abord suivis dans le mouvement même de leur œuvre, dans l'exigence qui anime leur œuvre et qui consiste justement à dire l'expérience du partage qu'est l'expérience de la déraison. Mais ce mouvement, par une violence que les œuvres elles-mêmes n'expliquent pas mais qui semblerait pourtant ne pas pouvoir advenir sans elles, s'achève dans la folie. Et c'est là que, davantage qu'une thèse, ils ouvrent une question : celle de savoir pourquoi, à l'âge moderne, on ne peut pas se maintenir dans l'exigence de dire la déraison. Comme le dit M. Potte-Bonneville :

> Tantôt, c'est l'expérience de la déraison qui reconduit, par sa nécessité propre, à la folie, de sorte que celle-ci apparaît comme un effet enveloppé dans le jeu même du tragique. « Aliénation de cette

445 *Ibid.*, p. 15.
446 *Ibid.*, p. 87.

> expérience de la déraison dans le renoncement de la folie » – mais aliénation commandée de très loin par la déraison même, impliquée dans son mouvement, en tant que ce mouvement, antérieur à la modernité, s'enracine dans « notre culture »[447].

Le deuxième passage expose le mouvement qui va de la folie vers la déraison. Écoutons à nouveau M. Potte-Bonneville :

> Tantôt au contraire, à la fin du livre, le mouvement se renverse. Cette fois, c'est la folie qui constitue le point de départ ; c'est elle qui exige de convoquer, dans son sillage, le terme de déraison. S'il est possible de parler de déraison, c'est *depuis* la folie de Nietzsche ou celle de Van Gogh, en donnant à cette préposition un sens à la fois historique et logique : *à partir* du moment où cette folie a eu lieu, *en fonction* de la forme singulière qu'elle a prise. Dans cette inversion, la folie change de statut : elle n'apparaît plus comme l'effet d'une très ancienne contrainte culturelle, mais comme un événement nouveau suscitant un rapport totalement inédit entre le monde et les œuvres effondrées dans la démence[448].

L'idée de la possibilité de parler « *depuis* la folie » de tel ou tel écrivain, et l'idée d'être amené, depuis le langage de la raison sur la folie, à dépasser ce même langage vers celui de la déraison, disent assez qu'il s'agit de mettre en mouvement une position dans le langage. M. Potte-Bonneville l'indique lui-même quelques pages plus loin lorsque, synthétisant le « battement »[449] entre les deux positions relatives aux expériences artistiques, il écrit : « le retour du tragique qui s'y fait jour ne peut être dit d'une seule voix »[450]. Le battement qu'il indique est alors celui du langage littéraire lui-même, dont Blanchot disait qu'il oscillait entre la raison et la déraison : tout en sachant qu'il n'y a qu'un langage, on pressent l'exigence de dire – mais par quel langage ? – la limite du langage. Mais l'essence du langage n'est pas ici l'enjeu.

L'enjeu du battement – tel qu'il est indiqué dans les citations ci-dessus – est plutôt d'écriture de l'histoire. M. Potte-Bonneville met en évidence le choix par Foucault d'un juste langage pour écrire une histoire de la folie : cela ne peut être qu'un langage qui rende possible le battement indiqué. Mais *de quelle façon, précisément, le battement entre les deux tendances qui définissent le questionnement fêlé permet-il une écriture de l'histoire* ? Il faut, pour concevoir cela, admettre qu'on puisse écrire une histoire *à la fois sans trancher et sans poser comme indifférente* l'alternative suivante :

> [Foucault] retrace-t-il l'histoire d'un oubli de la déraison, *archè* perdue derrière les figures contingentes et diverses de la folie – comme, chez Heidegger, l'histoire de l'être coïncide avec celle de son oubli dans une interrogation seulement ontique ? Ou bien, tout au contraire, l'expérience est-elle dans son discours un pur produit de l'histoire, sans soubassements cachés, Foucault ne faisant somme toute qu'emprunter à Dumézil le concept d'« expérience structurée » ?[451]

447 *Ibid.*, p. 94.
448 *Ibid.*, p. 95.
449 *Ibid.*, p. 95.
450 *Ibid.*, p. 103.
451 *Ibid.*, p. 96.

En suivant le versant d'un oubli de la déraison, l'histoire des normes modernes de la folie ne peut en décrire les points d'achoppement ou les limites que sous la forme d'un retour de la déraison oubliée : ce sont les voix des écrivains en tant que leurs œuvres sont porteuses du murmure ou du cri – en tout cas d'une parole incertaine – tendant vers la déraison. Comme si une voix toujours plus vieille que l'âge moderne parvenait à s'y faire entendre avant de sombrer. En suivant l'autre versant, celui d'une expérience exclusivement produite par ce qui fait l'actualité du moment historique moderne, l'histoire des normes modernes ne fait apparaître comme limite de celles-ci que leur effet paradoxal : la mise en évidence, selon les normes de la folie elles-mêmes, de l'expérience de folie où elles s'épuisent à faire valoir leur prétention hégémonique ; en bref, le moment où par leur propre jeu elles font apparaître leur propre défaut. Comme si seule cette jeune voix de la psychiatrie – de concert avec celle de la psychologie qui l'accompagne –, en manifestant son incapacité à rendre compte des paroles qui la dépassent et qu'elle reconnaît pourtant comme essentielles – à savoir les « œuvres de folie » que Foucault mentionne à la toute fin de l'*Histoire de la folie* –, c'est-à-dire par le fait même qu'elle manifeste la vanité de son propre bavardage ou encore qu'elle reste interdite et se taise, – comme si cette jeune voix pouvait dire l'essentiel de l'expérience moderne de la folie, ouvrant, par son silence historiquement inouï, sur une expérience moderne de la déraison. À suivre parallèlement ces deux versants, on voit bien qu'ils incompatibles : on ne peut pas dire à la fois que l'essentiel de l'expérience moderne de la folie est le retour d'une ancienne voix oubliée *et* que l'essentiel de cette expérience est le moment où une jeune voix nouvellement constituée s'épuise et découvre son propre manque. Selon M. Potte-Bonneville, le régime d'écriture de l'*Histoire de la folie* est pourtant celui qui assume ces deux versants incompatibles. Et cela, non simplement en disant sa limite pour chaque dimension des normes modernes de la folie, mais en disant sa limite *deux fois* : une fois suivant le versant d'« un *oubli* de la déraison, ouvrant sur la folie », qui donne lieu au « retour d'une déraison oubliée », une fois suivant le versant d'« une *ruse* de la folie […], ouvrant sur la déraison », sous la forme du « retournement d'une folie maîtrisée »[452].

On ne s'étonnera pas de retrouver ici une structure similaire à la structure de l'ambiguïté blanchotienne. En effet, la lecture de M. Potte-Bonneville est construite sur une appréhension scrupuleuse de ce qu'il nomme lui-même « l'espace littéraire », l'espace qu'ouvre la double question posée par les écrivains fous – et que Foucault amplifie à la fin de son *Raymond Roussel*, ouvrage pour lequel je retiens intégralement l'analyse de M. Potte-Bonneville quant

452 *Ibid.*, pp. 104-105.

à la figure de l'écrivain fou[453]. Or Blanchot partait lui-même de ce que l'expérience de l'écrivain comprenait d'ambiguïté : une expérience de l'ambiguïté qui « est telle qu'on ne peut la prendre au mot ni comme raison ni comme déraison »[454]. Expérience qui trouvait sa manifestation par excellence dans la folie (« par excellence ») de Hölderlin. La structure de l'inquiétude mise en évidence par M. Potte-Bonneville reprend d'ailleurs le jeu avec les formes de la logique que Blanchot indiquait comme ne devant pas être réduit à la simple contradiction : « le défi est de penser en même temps et au plus juste ces dimensions contradictoires qui se donnent, dans le tissu de l'histoire, comme exactement contemporaines »[455], dit M. Potte-Bonneville.

Reste à savoir comment M. Potte-Bonneville se sert de cette structure d'écriture pour lire le texte de Foucault. C'est-à-dire de quelle façon il articule cette structure à l'écriture de l'histoire foucaldienne. C'est là qu'on peut voir quel sens et quelle valeur il donne à la structure de l'inquiétude, et par suite au geste de faire entendre l'inquiétude des normes historiques. Et c'est là que l'apparente similarité de mon propos et du sien se rompt, annonçant la nécessité d'une relecture de la place de la parole des écrivains fous, et – par suite – un autre sens et une autre valeur donnés à l'écriture de l'histoire d'après la structure de l'ambiguïté.

L'inquiétude de quelle histoire ?

J'ai déjà indiqué que la partie de *L'inquiétude de l'histoire* de M. Potte-Bonneville consacrée à l'*Histoire de la folie* portait principalement sur la troisième partie de cet ouvrage. Ajoutons qu'il utilise cette partie comme si elle traitait assez uniformément de l'expérience de la folie à l'âge moderne : en tout cas, les passages qu'il cite pour appuyer son propos sur l'inquiétude des normes historiques modernes de la folie sont choisis dans les différents chapitres de cette troisième partie, y compris les trois premiers chapitres (« La grande peur » et « Le nouveau partage », qui concernent la deuxième moitié du XVIIIe siècle ; et « Du bon usage de la liberté », relatif à la période de la Révolution Française). Cette option de lecture se justifie sans doute de plusieurs façons, notamment par l'écriture même de Foucault qui choisit de diviser son ouvrage en trois parties. Mais je souhaite montrer que l'usage de la structure de l'inquiétude pour lire la « réalité historique »[456] qu'est l'âge moderne – usage tel qu'accompli par M. Potte-Bonneville – dissimule une dimension de l'écriture de l'histoire foucaldienne qui

453 Pour d'autres discussions du *Raymond Roussel* de Foucault, cf MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature*, *op. cit.*, p. 351-376. ; SABOT Philippe, *Philosophie et littérature*, *op. cit.*, p. 109-117.
454 BLANCHOT M., « De l'angoisse au langage », *Faux pas*, p. 17.
455 POTTE-BONNEVILLE M., *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, p. 101.
456 *Ibid.*, p. 32.

me paraît pourtant essentielle. Pour cela, considérons la façon dont M. Potte-Bonneville restitue la double limite des normes historiques modernes d'appréhension de la folie – pour deux des cinq dimensions qu'il identifie dans la normativité moderne.

La première dimension de la normativité moderne quant à la folie est celle de la positivité des normes. M. Potte-Bonneville indique[457] qu'il faut entendre cette positivité en plusieurs sens – sens additionnés dans le propos de Foucault – : ces normes sont « un principe de construction » ; elles sont moins excluantes que fécondes ; elles donnent lieu à une connaissance « ordonnée aux exigences communes de l'objectivité » ; elles reconnaissent à la fois la positivité d'une signification secrète dans la parole du fou et la positivité des puissances de la raison qui, même étouffées dans l'aliéné, continuent d'exister et ne demandent que l'aide d'une action extérieure pour régner à nouveau sur le sujet. La limite de cette dimension de positivité des normes réside dans une certaine négativité de la folie. Mais M. Potte-Bonneville souligne que Foucault dit deux fois cette négativité, selon les deux versants mentionnés. Pour cela, M. Potte-Bonneville juxtapose deux passages de la troisième partie de l'*Histoire de la folie* où il est question de la négativité de la folie. Le premier est un passage du chapitre « Naissance de l'asile » dans lequel, après avoir indiqué les contextes réels relatifs aux deux asiles que sont la Retraite de Tuke et Bicêtre sous la direction de Pinel, et avant d'analyser la série des opérations réelles qui auront lieu dans ces asiles, Foucault analyse les « valeurs mythiques » que transmettent les « légendes de Pinel et de Tuke »[458], soulignant que le mythe de l'aliénation qui organise ces légendes est conceptualisé par Hegel (dans la célèbre note au §408 de l'*Encyclopédie*). Pour M. Potte-Bonneville, Foucault décrirait dans ce passage une limite du langage psychiatrique à penser sa propre positivité : il y aurait un effort de la raison pour penser la folie comme dotée d'une négativité essentielle, négativité qui expliquerait à la fois la folie et la possibilité de sa guérison, selon le schéma de la pensée dialectique ; mais l'indication par Foucault que cela n'est qu'un mythe signifierait la vanité de cet effort de la pensée dialectique : la position d'une négativité de la folie ne serait qu'une méconnaissance de la positivité des normes (le caractère producteur d'artifice de l'asile). Ce passage de l'*Histoire de la folie* serait donc l'indication d'une limite du langage psychiatrique (limite des « normes » dans le lexique de M. Potte-Bonneville) selon le versant qui va de la déraison à la folie : croyant pouvoir dire la folie comme négativité d'une déraison, le discours psychiatrique ne ferait que donner à son discours une forme mythique qui ne demanderait qu'à être dénoncée comme telle, manifestant par là (malgré lui) qu'il est

457 *Ibid.*, pp. 40-41, où M. Potte-Bonneville fait le bilan sur la positivité des normes, et d'où je tire les citations relatives à ce point.
458 Foucault, *HF*, p. 501.

toute positivité (davantage qu'il ne l'imagine), c'est-à-dire que la folie dont il parle est toute positive. Le deuxième passage que M. Potte-Bonneville juxtapose à celui-ci pour indiquer l'autre versant est extrait du chapitre « Le cercle anthropologique » dans lequel, après avoir comparé les façons dont les langages classiques et modernes situent la liberté du fou, et avant de retrouver le langage de la déraison chez Goya, Sade et les écrivains fous, Foucault décrit la structure du langage anthropologique et dialectique – structure par excellence du langage moderne, selon lui –, sous ses formes lyrique (poésie romantique) ou discursive (médecine et philosophie) : c'est une structure à trois termes (l'homme, sa folie, sa vérité), que Foucault illustre en prenant trois exemples de maladie (paralysie générale, « folie morale », monomanie), qu'il indique être la structure épistémologique de la psychologie, et dont il dit qu'elle est rendue explicite par le langage dialectique. Mais Foucault indique que la pensée organisée selon cette structure ne parvient pas à penser ce sur quoi elle repose *in fine* – c'est là sa limite. D'où, la lecture que M. Potte-Bonneville fait de ce passage : de cette pensée qui prétend dire sa propre positivité en incluant dans cette positivité un moment d'apparente négation (ce qu'est la folie pour elle), négation toujours déjà pensée dans sa relève positive – de cette pensée, Foucault souligne surtout l'échec qui est manifeste dans son bavardage incessant (la relève de la négativité est toujours pour plus tard) et dans un prétendu approfondissement qui n'est qu'un jeu de renvoi circulaire (où l'impensé mis au jour n'est jamais assez profond – ce qui dit assez la superficialité de l'approfondissement annoncé). Autrement dit, ce passage sur la limite de la positivité suivrait le versant inverse : une psychologie, dont la structure suppose que le fou (l'homme dans ses déterminations) ouvre la compréhension en vérité de l'homme, est comme certaine de sa positivité, la folie n'étant pour elle qu'une négativité intégrable dans cette positivité ; mais l'échec patent à accomplir ce qu'elle promet (comme guérison pour la psychiatrie, comme vérité pour la psychologie) est la manifestation de l'irréductible négativité de la folie. Bref, on aurait là la limite de la positivité du langage commun à la psychiatrie et à la psychologie suivant le versant qui va de la folie pensée dans sa relève à la déraison indiquée dans son irréductible négativité.

Que permet cette lecture des passages foucaldiens traitant de la positivité des normes modernes ? En juxtaposant deux passages qui analysent en des sens inverses la limite de la positivité des normes – sous l'espèce de deux critiques inverses de la pensée dialectique –, M. Potte-Bonneville prévient toute lecture qui favoriserait un seul des deux versants. La juxtaposition des deux passages rend évidente la complexité de la structure de l'inquiétude telle qu'elle travaille l'écriture de Foucault. Mais dans cette juxtaposition, quelque chose s'est perdu : le *mouvement* qui conduisait de la qualification de la dialectique psychiatrique comme

« mythe » au diagnostic de l'insuffisance épistémologique de la psychologie. Or les deux chapitres dont sont tirés les extraits (« Naissance de l'asile » et « Le cercle anthropologique ») insistent sur une série historique – c'est-à-dire un enchaînement qui n'est pas d'implication sans être aussi temporel –, la série « institution asilaire – a priori de la perception médicale – vérité de l'être humain »[459], sur laquelle je reviendrai dans le prochain chapitre. En juxtaposant les deux passages, M. Potte-Bonneville écrase en quelque sorte le mouvement de l'écriture qui faisait passer d'une des manifestations de la limite à l'autre. Or ce mouvement est celui de l'histoire elle-même. La seule juxtaposition des passages inquiète certes un moment historique (une réalité historique, des normes historiques) mais si elle ne se double pas d'une lecture du mouvement d'écriture qu'autorise la structure d'inquiétude, elle contribue à écraser l'histoire, et à donner, malgré elle, une image statique des âges et de ce qui s'y indique. On objectera que M. Potte-Bonneville permet justement d'entendre un mouvement dans la mise au jour des limites : chacun des versants qu'il souligne est celui d'un passage – d'une déraison posée comme négativité mais finalement critiquée comme mythologie, à la positivité de la folie que suppose cette dénonciation du mythe ; d'une folie maîtrisée par une psychologie qui la pense à son fondement, à des errements de cette même psychologie qui révèlent que ce sur quoi elle pensait pouvoir se reposer est irréductible à son projet de fondation, errements qui manifestent donc une nouvelle déraison du savoir. Mais ces deux mouvements inverses, qui sont les deux versants du diagnostic, sont simplement juxtaposés – ou plutôt, avec le battement qu'on suggère entre ces deux versants, on sous-entend qu'existe entre eux une sorte de symétrie. Je me contenterai d'indiquer pour l'instant que cette symétrie est comme un nouvel obstacle au suivi du mouvement de l'écriture (que, paradoxalement, seule pourtant permet la structure).

La deuxième dimension de la normativité moderne quant à la folie, que M. Potte-Bonneville retient, est son immanence à son objet. Il ne s'agit pas d'une rationalité qui serait extérieure à son objet et surplombante par rapport à lui. Bien au contraire, et M. Potte-Bonneville le lit dans deux des éléments du projet d'asile que Foucault retient de Cabanis : le journal d'asile et la camisole. Loin de se voir imposer un agenda de la guérison, mais loin aussi de faire entendre une insaisissable temporalité qui défierait son présent, la folie trouve dans le journal d'asile son temps raisonné : c'est bien elle qui dit son évolution, mais dans le langage d'une raison qui s'est assez tendue vers elle pour lui donner à parler le langage de la raison. De même, la contrainte qui correspond à sa nature n'est pas la force brutale que les

459 Je renvoie sur ce point à mon article, « Les deux genèses du dispositif anthropologique : Foucault lecteur de Hegel et de Kant », *Lumières* n°16, Pessac, 2e semestre 2010, dossier « Foucault lecteur de Kant : le champ anthropologique », pp. 81-106.

gardiens peuvent exercer sur le fou en proie à une fureur décuplant ses propres forces, mais c'est la camisole, qui n'a de force que pour autant que le fou lui en donne : c'est la folie qui donne à la raison la force de la contenir, donc de se contenir – bref, c'est une folie qui se contient rationnellement elle-même, ou une raison qui ne se donne pour force de contrainte que son déferlement fou dans la camisole. La limite de cette dimension d'immanence à la folie des normes de la folie est nommée par M. Potte-Bonneville le « retrait »[460]. Comme on s'y attend à présent, il extrait de l'*Histoire de la folie* deux passages disant, suivant respectivement deux versants, le retrait comme limite de l'immanence.

Le premier passage est extrait du chapitre « Le nouveau partage ». Il s'agit de ce passage où Foucault traite de l'écart, au XVIIIe siècle, entre les nouvelles classes médicales et les nouvelles catégories de la perception asilaire. Son mouvement d'analyse de la nouvelle perception asilaire commence effectivement par mentionner un retrait de la déraison – passage que cite M. Potte-Bonneville. On aurait là l'indication par Foucault que l'immanence moderne est limitée par le retrait de la déraison, retrait sur lequel les normes modernes reposeraient, mais qu'elles oublieraient tout autant. Le deuxième passage que M. Potte-Bonneville juxtapose à ce premier est extrait de la toute fin du chapitre « Du bon usage de la liberté », qui dans la chronologie de l'ouvrage de Foucault correspond à la période de la Révolution Française. Foucault y indique – on verra dans le prochain chapitre pourquoi cela ne pouvait venir que dans le passage relatif à cette période – que désormais la folie devient objet, mais aussi « la première figure de l'objectivation de l'homme »[461]. La folie est alors dans un rapport paradoxal d'immanence et de retrait par rapport à la configuration anthropologique des sciences de l'homme : étant la figure de la détermination de l'homme (l'absence de l'indétermination qu'est la liberté), elle est la promesse d'une connaissance totale de l'homme – donc d'elle-même –, mais la forme même de la détermination de l'homme ne tient que par « cette aire de la folie dans laquelle et à partir de laquelle l'existence humaine tombe dans l'objectivité »[462]. On a, dans cette configuration épistémologique, l'indication d'une limite de l'immanence de la raison à la folie : les sciences humaines ne peuvent pas supposer la rationalité des déterminations de l'homme sans poser du même coup, comme retrait produit par une telle configuration (plutôt qu'antérieur à elle), ou encore comme horizon finalement inaccessible de son savoir, le fait de la détermination totale de l'homme – aussi irrationnel, pris en lui-même, que le fait de la liberté. Comme le dit M. Potte-Bonneville : « Foucault montre ici que le savoir puise ses conditions transcendantales dans les

460 Potte-Bonneville M., *L'inquiétude de l'histoire*, chapitre « Immanence et retrait », pp. 115-121.
461 Foucault, *HF*, p. 481. Cité aussi par M. Potte-Bonneville.
462 Foucault, *HF*, p. 482.

déterminations empiriques qu'il prend simultanément pour objet, et se condamne, du coup, à différer sans cesse sa propre totalisation »[463].

Que nous est-il proposé dans cette juxtaposition d'extraits visant à montrer comment Foucault dit deux fois le retrait qui limite l'immanence de la raison à la folie ? M. Potte-Bonneville permet d'éviter une lecture simpliste du jeu des normes : « Qu'il y ait un impensable, comme clôture initiale ou comme horizon final, est encore intégrable au jeu des normes ; qu'il y en ait deux, et divergents, est beaucoup plus problématique »[464]. Mais sa construction est-elle ici complètement acceptable ? Le premier passage est extrait du chapitre « Le nouveau partage ». Si ce chapitre est bien dans la troisième partie de l'ouvrage de Foucault, il ne correspond pourtant pas à l'exposition de la structure moderne de l'appréhension de la folie – pour la raison que le sujet de savoir moderne, qui est la clef de cette structure, n'est pas encore dégagé. En l'absence d'un tel sujet de savoir moderne, Foucault s'efforce de faire entendre l'ambiguïté d'une nouvelle mise au silence de la folie, en ce que la folie peut encore – ou peut-être enfin – faire entendre pleinement les voix de la déraison. Cette exposition d'une nouvelle mise au silence encore ambiguë aura pour fonction de faire ressortir d'autant mieux la nouveauté de la structure moderne dès lors que le sujet de savoir moderne sera dégagé. Cette nouveauté consistera en la conjuration effectivement acquise de cette ambiguïté : c'est là tout le mouvement démonstratif de la troisième partie de l'*Histoire de la folie*. Mais puisque le passage que mentionne M. Potte-Bonneville est antérieur au basculement vers la structure moderne, à quoi correspond le retrait de la déraison qu'il y retient ? Il s'agit, à mon sens, du mouvement d'une déraison fascinante (celle du XVIIe siècle, englobante) à une folie dégagée de la fascination (donc de la déraison simplifiée en libertinage), mais qui, prise dans l'indifférence qu'elle suscite, a encore – et peut-être enfin pour elle-même – une valeur de déraison – au sens où elle peut faire entendre une ambiguïté qui ne se ramène ni à la raison ni à la déraison. Dit autrement, ce qui est affirmé du retrait de la déraison dans le passage cité – et qui, encore une fois, concerne le monde fascinant de la déraison classique – n'enlève pas la radicalité de ce qui est entendu dans les paroles des fous internés (dans cette mise au silence redoublée) : des paroles à valeur de déraison. Il s'agit donc bien toujours d'une expérience de la folie comme déraison, et pas des normes modernes d'appréhension de la folie. Nous verrons bientôt pourquoi ce chapitre se trouve dans la troisième partie de l'ouvrage de Foucault. Pour l'instant, il m'importe d'indiquer qu'il ne s'agit pas là d'une différence de détail dans les lectures de l'*Histoire de la folie*.

463 Potte-Bonneville M., *L'inquiétude de l'histoire*, p. 117.
464 *Ibid.*, p. 119.

Plus généralement, quelle réserve pouvons-nous avoir quant à la juxtaposition, par M. Potte-Bonneville, des deux passages concernant le retrait comme limite de l'immanence ? À nouveau, on peut dire que le mouvement de l'écriture de l'histoire que la structure de l'inquiétude permet est ici effacé au profit du geste d'*inquiéter une réalité historique présentée dans une sorte de synchronie*. Bref, s'il y a un mouvement de déplacement par l'écriture que la structure permet, il est ici occulté par la mise en évidence des mouvements internes à la structure.

Je reconnais que la critique que je propose ici, en l'appuyant sur une relecture des deux premières doubles limites que M. Potte-Bonneville identifie, s'applique mal concernant la troisième dimension qu'il retient, et ne s'applique pas du tout pour les quatrième et cinquième. Mais s'il fallait tirer un bilan de cette discussion, je dirai tout de même que la lecture qu'il nous propose de l'*Histoire de la folie* au moyen de la structure de la double inquiétude risque de masquer le mouvement de l'écriture en quoi consiste la manifestation de cette structure. En effet, une structure comme celle de l'inquiétude ou celle de l'ambiguïté – dont je ne maintiens la distinction terminologique que pour distinguer les analyses auxquelles elles sont attachées – peut se donner en quasi synchronie : c'est ce que fait Foucault, nous l'avons vu, quand il analyse une scène ponctuelle comme celle de la folie d'Oreste. Mais finalement, même dans une scène de ce type, cette structure est l'occasion d'un mouvement de l'écriture qui fait justement qu'il y a scène (déroulement dramatique). Faire de la révélation de la structure le principe d'exposition synchronique d'un âge, comme le fait – je pense – M. Potte-Bonneville, risque alors de masquer ce mouvement, moins à l'échelle d'une scène qu'à l'échelle d'un âge. Or l'écriture de Foucault manifeste un mouvement historique au sein des âges, au moyen de la structure de l'ambiguïté. Et même – disons-le dès à présent –, dans la traversée des différents âges. Bref – ce sera l'objet principal de mon prochain chapitre –, le mouvement essentiel de l'écriture foucaldienne est ici celui de rendre possible, en se faisant écriture de l'histoire, la manifestation de la structure de l'ambiguïté.

M. Potte-Bonneville élabore sa lecture à partir du questionnement fêlé des écrivains fous. C'est à partir de cette même figure des écrivains fous que je souhaite à présent montrer ce qu'il en est du *mouvement* de manifestation de la structure de l'ambiguïté. Après seulement, il pourra être question, à mon tour, de proposer une lecture globale de l'*Histoire de la folie* prise dans le mouvement de son écriture.

3.3. Un langage pour l'écrivain fou : du bouffon moderne au signe muet

En 1970, quand M. Watanabe interroge Foucault quant au rapport historique fondamental entre le devenir intransitif de l'écriture (postérieure au XIXe siècle) et l'intrusion de la folie dans l'écriture, celui-ci répond, relativement à cette écriture intransitive :

> Il est normal que les écrivains trouvent leur double dans le fou ou dans un fantôme. Derrière tout écrivain se tapit l'ombre du fou qui le soutient, le domine et le recouvre. On pourrait dire que, au moment où l'écrivain écrit, ce qu'il raconte, ce qu'il produit dans l'acte même d'écrire n'est sans doute rien d'autre que la folie. / Ce risque qu'un sujet écrivant soit emporté par la folie, que ce double qu'est le fou s'appesantisse, c'est justement là, selon moi, la caractéristique de l'acte d'écriture[465].

L'acte d'écriture propre aux écritures qui tendent vers l'intransitivité se caractérise par un risque. Il faut prendre ce terme de risque au sérieux. Diagnostiquer avec justesse l'écriture intransitive, c'est savoir rendre manifeste son risque propre, le risque « que ce double qu'est le fou s'appesantisse ». Or rendre manifeste un risque – qu'un risque a été pris, qu'un acte était effectivement risqué – n'est pas chose aisée. Il ne s'agit pas d'appréhender les existences des écrivains en faisant de la possibilité d'être fou le thème d'un jeu intellectuel dans l'écriture, ou la forme d'une passion empruntée pour l'écrivain. Il faut trouver le niveau de lecture de la vie et de l'œuvre de l'écrivain où s'entend effectivement ce risque. L'image qui semble alors s'imposer est celle de *l'existence* tendue vers un projet démesuré et qui s'effondre dans l'effort pour le réaliser. C'est ce que Blanchot désignait avec l'expression de la « tension prométhéenne » qui vouait à l'effondrement. Mais Blanchot parvenait à faire entendre une autre vérité que celle de l'existence qui s'effondre dans son projet démesuré : celle qui se dit par le signe muet qu'est devenu l'écrivain. Je souhaite montrer que la troisième partie de l'*Histoire de la folie* déploie le même mouvement que l'article de Blanchot « La folie par excellence », c'est-à-dire un mouvement qui permet de rouvrir l'ambiguïté du signe muet, là où l'on risquait de n'entendre plus que l'existence d'un – ou de plusieurs puisqu'il s'agit de ceux qui composent la « liste insistante » – Prométhée effondré.

Le Neveu de Rameau : comme un bouffon, mais qui ne triomphe plus

En introduction à sa troisième partie, avant de mentionner une première fois la question que posent les écrivains de la liste insistante, Foucault propose une lecture du *Neveu de Rameau* de Diderot. C'est par leur inscription dans le prolongement de cette lecture que les existences des écrivains de la liste insistante se laissent lire comme si elles posaient à leur tour une question – cette question pour laquelle l'existence figurée par le personnage du Neveu de Rameau donne les termes. Il nous faut donc commencer par entendre ce que Foucault dit du

465 Foucault, « Folie, littérature, société », entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe, décembre 1970, repris dans *DE* n°82, I, 982.

langage du Neveu pour saisir le mouvement par lequel il en vient, à ce stade de l'histoire qu'il écrit, aux écrivains fous modernes.

Qu'avec ces existences d'écrivains fous modernes, il y en aille – pour Foucault – de l'écriture même de l'histoire de la folie – et peut-être plus généralement de la culture –, il le dit assez à propos de l'existence figurée par le personnage du Neveu de Rameau :

> Il faut l'interroger [*Le Neveu de Rameau*] comme *un paradigme raccourci de l'histoire*. Et puisque, pendant l'éclair d'un instant, il dessine la grande ligne brisée qui va de la Nef des fous aux dernières paroles de Nietzsche et peut-être jusqu'aux vociférations d'Artaud, tâchons de savoir ce que cache ce personnage, comment se sont affrontées dans le texte de Diderot la raison, la folie et la déraison, quels nouveaux rapports se sont noués entre elles. *L'histoire que nous aurons à écrire dans cette dernière partie se loge à l'intérieur de l'espace ouvert par la parole du Neveu* ; mais elle sera loin, évidemment, de le couvrir en son entier. Dernier personnage en qui folie et déraison se réunissent, le Neveu de Rameau est celui en qui le moment de la séparation est également *préfiguré*. Dans les chapitres qui suivent nous tâcherons de retracer le mouvement de cette séparation, dans ses premiers phénomènes anthropologiques. Mais c'est seulement dans les derniers textes de Nietzsche ou chez Artaud qu'elle prendra, pour la culture occidentale, ses *significations* philosophiques et tragiques[466].

Si le récit de Diderot vaut comme un « paradigme raccourci de l'histoire », ce n'est pas sans brisure : la grande ligne que le récit condense est « une grande ligne brisée ». En effet, le Neveu ne figure pas une longue continuité du XVIe au XIXe siècle, mais bien plutôt un condensé de figures disparates qu'on peut distinguer en les dispersant dans les différents âges.

D'abord, le Neveu tient du bouffon du Moyen-Âge et de la Renaissance. Il est celui dont l'ironie conduit à des renversements : ce personnage vient illustrer que la raison n'accède à la vérité que par le révélateur qu'est la folie. C'est, pour le personnage littéraire du fou, le « rôle d'inattentif opérateur » dans « la mise à jour de la vérité »[467]. Foucault indique alors la valeur de révélation retrouvée par la folie, en signalant à nouveau les jeux de renvoi dialectique propres à la Renaissance : « le triomphe de la folie s'annonce à nouveau dans un double retour […][468] ». Mais déjà, il arrête cette identification du mouvement de progression vers la vérité de la vérité, qui s'apparentait à la ruse de la folie à la Renaissance : on ne retrouve pas dans les vérités en question ce dont il s'agissait à la Renaissance. Ce qui invite à souligner une autre figure condensée dans le personnage du Neveu.

Quand Foucault parle de ligne brisée, il ne s'agit sans doute pas de passer par-dessus l'âge classique sous prétexte qu'il serait un âge sans littérature de la folie, donc sans intérêt pour la lecture des traits condensés dans le personnage du Neveu. Car à peine Foucault a-t-il indiqué l'apparentement du Neveu et du bouffon de la Renaissance qu'il limite cela par un trait pointant vers la structure classique de l'expérience de la folie. En effet, Foucault souligne que la folie du Neveu n'est pas vectrice de la vérité du fait « d'étranges savoirs » que son

466 Foucault, *HF*, p. 364. Je souligne.
467 *Ibid.*, p. 366.
468 *Ibid.*

aveuglement lui permettrait de disposer, mais « par ceci seulement qu'elle est aveugle », c'est-à-dire qu'elle parle « au hasard », un « hasard ni voulu ni cherché, mais livré à lui-même »[469]. Aveuglement et hasard qui font de la parole du Neveu, autant qu'un chemin vers « la vérité de la vérité » propre à la dialectique du bouffon, une « erreur manifestée ». Que le non-être de l'erreur puisse se manifester, tel est bien le paradoxe de l'expérience classique de la folie comme déraison. Foucault juxtapose donc, en les condensant comme des traits du personnage du Neveu, deux caractères hérités d'âges différents : « la folie […] apparaît comme la vérité de la vérité, *et tout aussi bien* comme erreur manifestée »[470]. Conjonction ambiguë, qui invite à lire chez le Neveu un nouveau segment de la ligne brisée, segment fait justement des effets de cette conjonction.

On peut lire le « sens nouveau »[471], spécifiquement moderne, de la figure du Neveu comme étant le résultat de la contamination de la forme dialectique de la folie (celle du bouffon) par le paradoxe classique d'un non-être qui se manifeste comme non-être, ou inversement comme la manifestation paradoxale du non-être compliquée par le retour de la dialectique bouffonne. Dans un sens ou dans l'autre, cela n'est que fiction historique visant à rendre audible l'exposition de la structure moderne d'appréhension de la folie. On peut surtout – comme je le propose à présent – y faire résonner la structure de l'ambiguïté telle que Blanchot l'écrit à propos de la violence dialectique et de l'image.

Si la dialectique du bouffon parvenait à renverser un premier état pensé comme celui de la raison courante, et cela pour aller vers une autre vérité, la valeur d'ambiguïté du délire classique s'y conjugue pour souligner l'autre versant du premier temps de la dialectique : non plus celui qui consiste à dépasser l'être, par la négativité qui le travaille, vers un autre état de l'être, mais bien celui qui s'arrête à « l'immédiate pression de l'être dans la déraison, l'impossibilité de la médiation »[472]. Foucault mentionne ainsi la « faim » du Neveu de Rameau : bel exemple de la « rigueur du besoin », non pas un besoin appréhendé dans le mouvement de son dépassement (il donnerait lieu au projet qu'est le *travail*), mais un besoin saisi dans la pression de son urgence (qui ne donne lieu à rien d'autre qu'à la répétition angoissée de son urgente nécessité). Ce versant constitue comme une tendance régressive du mouvement dialectique : prendre en sens inverse le mouvement dialectique, remonter les tendances au dépassement que sont les moments négatifs toujours déjà là, et s'arrêter enfin à l'irréductible pression de l'être, comme si l'on arrivait enfin à l'indépassable point de départ.

469 *Ibid.*, p. 367.
470 *Ibid.* Je souligne.
471 *Ibid.*
472 *Ibid.*

Qu'en est-il alors du moment négatif de la dialectique du bouffon ? Il y a bien *aussi* une négativité dans la parole du Neveu, mais elle se donne comme l'autre versant d'un tel moment négatif. En effet, il ne s'agit plus d'une négativité essentielle en puissance de vérité : il n'est question que d'une déraison « livrée au non-être de l'illusion, et [qui] s'épuise dans la nuit »[473]. C'est une négativité qui se perd dans la nuit, et donc ne se renverse jamais en nouveau jour. Pourtant, il y a bien reprise néantisante d'éléments du jour. Mais ce n'est pas l'amorce d'un mouvement de conceptualisation, ou si peu : c'est « la pantomime du non-être », la répétition par le mime de « ce qu'il y a de plus lointain, de plus fragile, de moins consistant dans l'apparence »[474], ou encore la « singerie de l'inutile »[475]. Faut-il pour autant encore parler de « nuit »[476] ? Il y a moins enfoncement dans la nuit que répétition de ce qui scintille. Les jeux d'imitation du Neveu n'ont que faire d'un éventuel cheminement de l'image ou de l'apparence vers le néant nocturne : ils sont la répétition des jeux de l'apparence sociale, de la futilité du paraître, de l'éclat qui ne se ternit pas d'être celui de l'inessentiel. Notons que Foucault utilise ici l'approche blanchotienne de l'ambiguïté de l'image pour décrire cette façon de se perdre *par fascination* dans l'inessentiel. Ce n'est pas l'être le plus solide ou le plus stable qui fascine, mais l'image ou l'apparence, en ce qu'elle entraîne l'attention qui s'y attache dans le mouvement de sa dispersion. Le mouvement de la négativité – celui du dépassement de l'inessentiel pour en faire ressortir l'essentiel – est donc ici compliqué par son versant de fascination pour l'inessentiel, et par le ressassement dans lequel il plonge : sautant d'une apparence à une autre, dans le fourmillement scintillant des jeux de l'apparence sociale, la pantomime du Neveu n'a aucune raison de s'arrêter.

Avec les deux autres versants respectifs des deux premiers temps de la dialectique, on voit qu'on a bien quitté la dialectique du bouffon. Qu'il s'agisse de l'appréhension de l'être ou de celle du non-être, les moments de cette dialectique se sont laissés doubler par les versants qui viennent en rappeler l'ambiguïté. Il n'y a donc plus à articuler de mouvement dialectique intégrateur, mais bien à appréhender la déraison dans sa dispersion, en tant qu'elle dit à la fois la pression de l'être et l'abîme fascinant du non-être. C'est bien ce qu'il faut entendre quand Foucault résume la figure du Neveu en disant qu'elle est « le délire, réalisé comme existence, de l'être et du non-être du réel »[477]. Mais s'il n'y a plus mouvement intégrateur de l'être et du

473 *Ibid.*
474 *Ibid.*
475 *Ibid.*, p. 368.
476 Indiquant le nouveau sens de la parenté du délire et du rêve, Foucault dit : « S'il s'apparente encore au rêve, c'est par tout ce qui, dans le rêve, est jeu de l'apparence lumineuse et de la sourde réalité, insistance des besoins et servitude des fascinations, par tout ce qui en lui est *dialogue sans langage du jour et de la lumière* », *HF*, p. 369, je souligne. Notons qu'il n'est plus question d'ombre ni de nuit.
477 *Ibid.*, p. 368.

non-être, comment une même existence peut-elle conjuguer ces deux expériences divergentes ? C'est pour dire cela que Foucault parle alors d'*affrontement* :

> Maintenant le délire est le lieu d'un affrontement perpétuel et instantané, celui du besoin et de la fascination, de la solitude de l'être et du scintillement de l'apparence, de la plénitude immédiate et du non-être de l'illusion[478].

Le délire classique n'avait pas pour sens d'être l'expérience d'un tel affrontement : il était manifestation du centre vide du langage, sans que cette manifestation nécessite un quelconque affrontement. Ainsi, le délire d'Oreste dans *Andromaque* consistait à dire, après la traversée de ses fantasmes, l'annulation de son être parlant. Si, à l'âge classique, l'on pouvait voir quelque chose comme un affrontement, c'était entre le peuple de la raison et celui de la déraison – et encore, pour autant qu'on ne le compliquait pas de la fascination que l'existence de déraison exerçait sur le peuple de la raison[479]. Désormais – c'est ce que le Neveu de Rameau annonce pour l'âge moderne – l'affrontement est l'expérience même du délire. Cet affrontement est « perpétuel et instantané », c'est dire qu'il ne donne lieu à aucun mouvement dialectique – ce qui n'est pas étonnant, puisqu'il a été défini en prenant les deux versants oubliés des deux premiers temps de la dialectique, immobilisant celle-ci à son premier temps *et aussi* à son deuxième temps.

Quel est alors « l'espace ouvert par la parole du Neveu »[480] ? C'est l'espace où se font entendre des paroles de délire qui témoignent nécessairement d'un affrontement. Il ne s'agit pas d'une expérience de lutte contre un autre individu, contre une pratique d'internement, ou contre une logique médicale. Il s'agit de l'expérience du clivage, voire du déchirement, que manifeste le Neveu quand il juxtapose l'affirmation de sa faim nécessitant de se faire bouffon et l'imitation d'un spectacle où il jouerait tous les rôles.

Foucault s'efforce d'aborder la nouvelle spécificité de ce délire en précisant d'abord le sens nouveau de son apparentement au rêve : le délire moderne est une « confrontation tragique du besoin et de l'illusion sur un mode onirique »[481]. Ce qu'il a de commun avec le rêve ne concerne plus « la nuit de l'aveuglement », mais « cette clarté où ce qu'il y a de plus immédiat en l'être affronte ce qu'il y a de plus indéfiniment réfléchi dans les mirages de l'apparence »[482]. Il n'est plus question que de jour et de lumière : le jour de l'immédiateté des besoins (sous la forme d'une pulsion visible dans l'intensité d'une attention ou d'un souci) et la lumière scintillante des apparences (qui ne valent que par les multiples appels brillants qui

478 *Ibid.*, p. 369.
479 « il est probable que cette existence de déraison sanctionnée par l'internement a exercé sur l'homme classique un pouvoir de fascination », *ibid.*, p. 122.
480 *Ibid.*, p. 364.
481 *Ibid.*, p. 369.
482 *Ibid.*

les constituent). On peut aller jusqu'à dire qu'on a là la confrontation – ou, au moins, l'articulation, qui peut sans doute être autre chose qu'un affrontement – des exigences irrépressibles du désir ou des pulsions et des tendances spécifiques aux images sous lesquelles ces exigences irrépressibles se font connaître. Bref, l'idée d'un fantasme ou d'un rêve comme satisfaction d'un désir ou d'une pulsion. C'est en tout cas ce que suggère Foucault, qui dit que la confrontation en laquelle consiste le délire défini dans l'espace ouvert par le Neveu de Rameau « annonce Freud et Nietzsche »[483].

Davantage que par sa parenté avec le rêve, on peut caractériser l'espace ouvert par la parole du Neveu par ce qu'il manifeste en vérité. Et cela, par contraste avec la parole de folie renaissante et avec le délire classique.

D'après Foucault, la déraison que manifestait le grylle de la Renaissance – cousin graphique du bouffon – était la « présence furtive de l'autre monde », avec ses bizarreries et ses terreurs : la parole de folie révélait cet autre monde. Désormais, c'est au moment même de parler du monde – du seul monde qui soit – que se situe la déraison :

> La déraison, c'est à la fois le monde lui-même et le même monde, séparé de soi seulement par la mince surface de la pantomime ; ses pouvoirs ne sont plus de dépaysement ; il ne lui appartient plus de faire surgir ce qui est radicalement autre, mais de faire tournoyer le monde dans le cercle du même[484].

La déraison n'est plus que dans la différence qu'instaure le fait de dire. Que le monde soit répété, et la déraison est déjà là : elle est dans la répétition, qui n'est jamais répétition de l'identique, mais toujours advenue d'une différence (ne serait-ce que la séparation d'avec la présence, ou au moins d'avec l'ipséité). La déraison est dans l'écart entre la mêmeté et l'ipséité du monde : sans être cet écart (qui pourrait être raison) elle n'est pas autre chose que lui (elle n'est pas l'introduction d'un autre monde, ni d'autres qualités étrangères au monde). D'où l'idée selon laquelle elle peut « faire tournoyer le monde dans le cercle du même » : ce n'est pas la spirale de la progression dialectique, mais son envers : les multiples versions de la dispersion par la répétition.

L'espace de langage ouvert par la parole du Neveu ne coïncide pas non plus avec celui du langage de la déraison classique. En effet, le langage de la déraison classique était celui qui se tenait au bord de l'espace de la raison : si le discours de Descartes s'assurait de sa vérité, c'était bien en reconnaissant comme menace, à sa marge, un malin génie « qui exile l'homme de la vérité du monde »[485]. Désormais,

> la déraison figure […] un malin génie qui opère non plus quand l'homme veut accéder à la vérité, mais quand il veut restituer au monde une vérité qui est la sienne propre, et que, projeté dans l'ivresse de

483 *Ibid.*
484 *Ibid.*, p. 370.
485 *Ibid.*

> sensible où il se perd, il reste finalement « immobile, stupide, étonné ». Ce n'est plus dans la *perception* qu'est logée la possibilité du malin génie, c'est dans l'*expression* […][486].

Si la déraison s'introduit dans le redoublement même du monde dont on parle, elle ne peut manquer d'entamer aussi le vouloir-dire du sujet ou son aptitude à communiquer. Requis par ses besoins et fasciné par le sensible, le sujet en perd ses mots : il ne parvient plus à exprimer son expérience. La déraison n'est plus le non-être paradoxalement proféré du délire : c'est l'écart entre l'exigence de communiquer grâce au langage commun et la dispersion dans l'expérience qui mêle urgence de l'immédiat et fascination pour les multiples scintillements – dispersion qui fait perdre le langage. Mais il faut alors dire avec Foucault que « dans son entreprise pour restituer, par l'expression, l'ivresse du sensible du monde, le jeu pressant du besoin et de l'apparence, le délire reste ironiquement seul […] »[487] : si le délire classique disait finalement, dans un paradoxe soutenable, sa propre disparition comme parole, le délire moderne cherchant à dire l'expérience de dispersion qu'est « l'ivresse sensible » – c'est-à-dire la pression d'un besoin qui entraîne comme une ivresse et la fascination pour les scintillements qui font le sensible –, ce délire moderne perd ironiquement dans l'expérience qu'il veut dire les moyens mêmes de la dire. Comme le dit Foucault : « douloureuse ironie où s'annonce la solitude du délire »[488] ; mais encore : « énigmatique figure dans laquelle nous reconnaissons la folie »[489].

Étrange espace de langage que celui qu'ouvre une parole qui finit par s'abîmer dans la solitude, ne parvenant pas à exprimer l'urgence et la fascination qui l'emportent. Est-ce vraiment l'espace d'un « triomphe de la folie »[490] qui s'annoncerait à nouveau ? Non. Là où les jeux de retournement constitutifs de la dialectique du bouffon médiéval et renaissant autorisaient à parler d'un triomphe de la folie dans un affrontement contre la prétendue raison (même si c'était finalement au profit d'une sagesse supérieure), toute l'analyse du *Neveu de Rameau* par Foucault tend à montrer que le Neveu ouvre un espace de langage caractérisé par l'échec de l'expression d'une expérience de l'ivresse sensible du monde. Il y a bien, dans le délire moderne, quelque chose comme un affrontement, mais c'est un affrontement dont le sujet n'est que le lieu, lieu clivé qui plus est : c'est le besoin en son exigence de satisfaction immédiate qui affronte l'image en sa force d'attraction et de captation ; ou bien l'image qui défie le besoin ; mais le sujet n'est jamais que le lieu déchiré d'un combat qu'on peine à dire sien. Il ne saurait donc s'y jouer son triomphe. Contrairement au bouffon médiéval et

486 *Ibid.*
487 *Ibid.*, p. 371.
488 *Ibid.*
489 *Ibid.*
490 *Ibid.*, p. 366.

renaissant pour qui il était question de triomphe contre la raison, la solitude du délirant moderne ne laisse aucune place à une éventuelle victoire : encore faudrait-il, pour qu'il y ait combat contre un autre, que le délire parvienne à se manifester, donc à s'exprimer. Bref, si le Neveu de Rameau est comme un bouffon, c'est un bouffon martyr de sa propre bouffonnerie, ou, comme le dit Foucault, un individu dont la tendance à exprimer induit ironiquement l'impossibilité de dire, un homme qui incarne « le comble de l'ironie » – évidemment sans triomphe.

On comprend alors ce qu'est la séparation de la folie et de la déraison dont Foucault dit qu'elle est *préfigurée* par le personnage du Neveu, sans qu'elle puisse encore prendre « ses *significations* philosophiques et tragiques »[491]. Si le Neveu parle beaucoup, toute la logique de son délire l'amène à se taire, à rester – comme l'écrit Diderot (cité par Foucault) – « immobile, stupide, étonné ». La tendance de la folie à manifester les autres versants des moments de la raison dialectique – ce qui fait que cette folie est encore déraison – s'épuise finalement pour ne plus laisser qu'un fou mutique, faute de trouver les moyens de dire son expérience de dispersion. De cette folie mutique, on ne peut plus dire qu'elle est encore déraison, et cela parce qu'elle ne vient plus restaurer ou maintenir l'ambiguïté du langage commun, parce qu'elle ne dit plus rien à la raison, parce que le dialogue est désormais rompu. Là où le bouffon riait (avec le sage d'ailleurs), le Neveu se tait, interdit et étonné, isolé dans sa douleur. Telle est la séparation que préfigure le Neveu de Rameau. Mais Foucault indique que la signification philosophique de cette séparation ne viendra que plus tard : justement avec les œuvres de Nietzsche ou d'Artaud, et plus généralement avec les écrivains fous au sort desquels nous allons à présent nous intéresser.

Jusqu'au retrait dans la folie : « l'affrontement de la déraison dans sa redoutable unité »

L'introduction à la troisième partie de l'*Histoire de la folie* se termine par une courte section (deux pages) proposant d'inscrire les écrivains de la liste insistante dans l'espace de langage ouvert par la parole du Neveu de Rameau. Cette section s'articule en trois moments. 1/ Il s'agit d'abord de proposer la fiction d'une continuité de l'expérience de la déraison telle que le personnage du Neveu a permis de l'appréhender – continuité qui permet de donner une signification à l'expérience dont témoignent les écrivains modernes fous. 2/ Foucault fait alors entendre sa voix au présent, pour dire que son actualité ne peut plus se rendre audible cette continuité, sans doute moins par mauvaise surdité que parce que la fiction de cette continuité est désormais anachronique. 3/ Foucault suggère enfin que cela n'annule pas l'insistance

491 *Ibid.*, p. 364. Je souligne.

d'une question, dont il multiplie les formulations dans le seul langage qu'autorise alors l'économie de son écriture de l'histoire, à savoir celui dont il vient de suggérer qu'il est pourtant anachronique. Reprenons dans le détail ces trois moments.

Foucault commence par dégager une expérience peu audible, comme un historien qui ne se soucierait pas de sa situation dans une actualité – mais le moment suivant dira assez qu'il s'agit là de se donner l'espace d'une fiction anachronique.

> Restée à demi dans l'ombre, cette expérience de la déraison s'est maintenue sourdement depuis le Neveu de Rameau jusqu'à Raymond Roussel et Antonin Artaud. Mais s'il s'agit de manifester sa continuité, il faut l'affranchir des notions pathologiques dont on l'a recouverte[492].

Foucault fait comme s'il était possible d'appréhender l'expérience des écrivains fous en l'affranchissant de tout le savoir psychiatrique et psychologique, afin de manifester sa continuité avec celle du Neveu de Rameau. Il oppose alors une lecture des œuvres des écrivains fous qui s'appuierait sur « une conception positiviste de la folie » et une lecture qui se référerait à une pensée de la déraison telle qu'elle a été développée par Foucault à partir du personnage du Neveu. De certains traits des langages de Hölderlin et de Nerval, la première lecture ne pourrait offrir « qu'un sens altéré et superficiel », là où la seconde donnerait « leur sens véritable ». Ce qui justifie d'accorder l'accès à la vérité à la seule lecture depuis l'expérience de la déraison, c'est que cette expérience serait à même de rendre compte à la fois des « deux mouvements de conversion poétique et d'évolution psychologique ». Comprenons que seule la référence à cette expérience pourrait expliquer à la fois la conjugaison de l'immédiat et de la fascination (qui donne cette « conversion poétique ») et la chute dans un mutisme hébété qui est la folie (qu'on indique quand on parle d'une « évolution psychologique »), ainsi que l'analyse du délire de la déraison chez le Neveu les faisait apparaître.

Foucault répète alors exactement, quant à Van Gogh et Nietzsche, ce qu'il avait développé pour le Neveu de Rameau :

> À leur tour Van Gogh et Nietzsche en ont témoigné : fascinés par le délire du réel, de l'apparence scintillante […], ils ont été par là même rigoureusement exclus, et reclus à l'intérieur d'une douleur qui était sans échange, et qui figurait, non seulement pour les autres, mais pour eux-mêmes, dans leur vérité redevenue immédiate certitude, la folie[493].

Ce passage vaut d'être cité pour l'exclusion qu'il mentionne et pour la folie qu'il nomme. On voit ce que l'exclusion signifie dans cette lecture depuis l'expérience de la déraison. Il ne s'agit évidemment pas d'être exclu par d'autres sujets. Il est question d'être exclu de la possibilité de communiquer son expérience *du fait de l'essence de cette expérience*. C'est

492 *Ibid.*, p. 371.
493 *Ibid.*, pp. 371-372.

l'expérience de la déraison qui est excluante, au sens où elle condamne à la solitude. S'il y a réclusion ou enfermement, ce n'est pas ici dans un asile : c'est dans une douleur désormais sans échange possible, la douleur de l'hébété mutique sur laquelle Foucault concluait son analyse du *Neveu de Rameau*. Et ce n'est pas de façon abusive que cette figure de la réclusion douloureuse dans le mutisme est interprétée comme folie : c'est cela la folie de Van Gogh ou de Nietzsche, comme c'était celle du Neveu. D'ailleurs, Foucault note bien que même depuis une expérience dégagée des notions pathologiques qui sont les nôtres, même pour le sujet qui vit cette expérience où il s'effondre, c'est bien de folie qu'il s'agit. Foucault dit explicitement que cela n'est pas seulement « pour les autres » – qui jugeraient de loin, appuyés sur un savoir dont ils ne voudraient pas douter – qu'il y a, dans ce cas, folie, mais bien pour ceux-là mêmes qui affrontent l'unité redoutable de la déraison (« pour eux-mêmes »).

Remarquons que Foucault retrouve là exactement la même position que celle du premier temps de la relecture critique de la pathographie de Jaspers par Blanchot. En effet, sous la plume de Foucault, qui s'appuie sur le langage historiquement situé que fournit *Le Neveu de Rameau*, les écrivains fous sont présentés comme autant d'artistes prométhéens frappés par la démesure de leur quête. Cela n'implique aucune nécessité dans leur chute : rien ne les détermine absolument à se maintenir jusqu'au terme tragique dans la poursuite de leur projet. Ils auraient toujours pu reculer et renoncer. Mais cela réduit le mystère de leur folie au profit du seul mystère de leur quête d'un langage pour dire la fascination pour l'immédiat. C'était le reproche que Blanchot se faisait à lui-même, avant de proposer une autre lecture de l'écrivain fou qu'est Hölderlin, avec l'idée du signe muet. Connaissant désormais la fréquence des échos blanchotiens dans le texte de l'*Histoire de la folie*, on s'attend à ce que Foucault propose à son tour une autre lecture de la folie des écrivains de la liste insistante. C'est celle qu'on va trouver à la toute fin de la troisième partie de l'ouvrage. Mais Foucault ne se contente pas de corriger sa première proposition comme le faisait Blanchot. Il va se laisser conduire à l'autre lecture par l'histoire elle-même – donc par sa pensée de l'écriture de l'histoire.

C'est ce qui s'indique déjà à la fin de cette introduction à la troisième partie. En effet, après l'alinéa où Foucault propose la fiction d'une continuité entre l'expérience pour laquelle *Le Neveu de Rameau* donne un langage et l'expérience des écrivains de la liste insistante, Foucault fait entendre un autre voix, celle de sa propre actualité. C'est une voix qui – exactement comme le faisait Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit* – dit « pour nous » dès lors qu'il s'agit de se mettre à distance de l'expérience historique qui est racontée. Or la question de savoir quel sens a *pour nous* une expérience historiquement située commande la recherche d'un langage *actuel* pour dire l'appréhension *actuelle* de cette figure d'expérience.

Quand Foucault dit : « Pour nous, […] l'affrontement de la déraison dans sa redoutable unité est devenu impossible »[494], il ne faut pas se contenter d'entendre que nous serions devenus sourds à cause du bavardage psychiatrique et psychologique, et spécialement à cause de cette « frontière abstraite du pathologique »[495] : il faut bien plutôt entendre que le langage qui permettait d'approcher l'expérience des écrivains modernes fous à la façon d'artistes prométhéens abîmés dans leur quête est désormais impossible pour nous. Notons d'abord qu'il s'agit moins dans la phrase de Foucault de faire la même expérience que ces écrivains que de pouvoir comprendre ou dire l'expérience qu'ils font. Ajoutons alors que l'impossibilité que Foucault indique ne doit pas être prise à la légère, comme si le penseur pouvait facilement s'affranchir de son actualité. Dire que l'expérience telle qu'elle pouvait être formulée dans le langage du *Neveu de Rameau* est désormais impossible, c'est dire qu'*il serait vain d'en répéter la formulation aujourd'hui*. Le langage du *Neveu de Rameau* est désormais obsolète, le répéter serait pur anachronisme. Si la parole du Neveu a ouvert un espace de langage, c'est donc surtout l'espace d'une recherche : la recherche d'un langage actuel qui dise l'expérience dont témoignent Nietzsche et Artaud.

Mais cette insistance sur l'actualité de celui qui écrit l'histoire pourrait conduire à une objection assez simple. De quelle expérience s'agit-il à propos de ces écrivains, expérience dont nous n'aurions pas le langage ? Pour dire l'expérience de leur folie, nous disposons du langage actuel de la psychiatrie et de la psychologie. Vouloir indiquer une autre expérience, c'est peut-être être encore mystifié par l'ancien langage, donc parler dans le vide, et finalement ne rien dire. C'est, en tout cas, rester sous l'emprise d'un langage anachronique, qui n'a plus vraiment de prise sur notre actualité : répéter l'histoire de Nietzsche sous la forme de l'écrivain prométhéen s'abîmant dans sa quête fait tout au plus sourire. Mais c'est là que Foucault s'appuie sur les vertus de l'écriture de l'histoire : en circulant dans les langages historiques par lesquels l'expérience de la folie a cherché à se dire, on finit par pressentir qu'un langage, même obsolète, indique tout de même quelque chose – sans qu'on puisse vraiment dire quoi, n'ayant pas encore trouvé un langage actuel pour le dire. C'est ce qu'indique Foucault à la toute fin de l'introduction de cette troisième partie. Ce troisième moment de la section semble revenir au langage du Neveu, comme si l'intervention de la voix de l'actualité ne l'avait pas condamné. Mais ce n'est pas pour l'adopter : c'est pour souligner, avec lui mais le dépassant, une insistance que sa condamnation pour obsolescence ne suffit

494 *Ibid.*, p. 372.
495 *Ibid.*

pas à effacer. Cette insistance est celle à laquelle contribue chacun des écrivains fous modernes :

> Et chacune de ces existences, chacune de ces paroles que sont ces existences, répète, dans l'insistance du temps, cette même question, qui concerne sans doute l'essence même du monde moderne : Pourquoi n'est-il pas possible de se maintenir dans la différence de la déraison ? Pourquoi faut-il toujours qu'elle se sépare d'elle-même, fascinée dans le délire du sensible, et recluse dans la retraite de la folie ? Comment a-t-il pu se faire qu'elle soit à ce point privé de langage ? Quel est donc ce pouvoir qui pétrifie ceux qui l'ont une fois regardé en face, et qui condamne à la *folie* tous ceux qui ont tenté l'épreuve de la *Déraison* ?[496]

M. Potte-Bonneville a relevé l'insistance de cette question, en s'efforçant de montrer qu'elle apparaît ici dans un mouvement qui va de la déraison vers la folie (à tenter l'expérience de la déraison, les écrivains tombent dans la folie – l'expérience de l'autre de la raison aboutissant ainsi à une figure que pose la raison) auquel répond, instaurant un battement, sa répétition à la fin de l'ouvrage dans un mouvement qui va de la folie à la déraison (dans l'appréhension psychiatrique des écrivains elle-même finit par apparaître une lacune, une insuffisance du savoir positif qui reconduit à l'idée d'une déraison – que ce savoir produit en quelque sorte comme sa limite). Pour ma part, je souhaite montrer que l'insistance de cette question est audible malgré l'obsolescence du langage dans lequel elle se manifeste d'abord – et que son insistance invite à trouver le langage actuel qui permette de donner toute sa résonance à cette question.

La première formulation de cette question (« Pourquoi n'est-il pas possible de se maintenir dans la différence de la déraison ? ») répète sous forme interrogative le constat de la page précédente :

> Si cette essence [de la déraison] a pu passer inaperçue, ce n'est pas seulement qu'elle est cachée, c'est qu'elle se perd dans tout ce qui peut la faire venir à jour. Car – et c'est peut-être un des traits fondamentaux de notre culture – il n'est pas possible de se maintenir d'une façon décisive et indéfiniment résolue, dans cette distance de la déraison[497].

Constat et interrogation qui semblent ne pas se limiter à un diagnostic de la modernité. En effet, la figure d'Oreste dans *Andromaque* ne montrait-il pas une même évanescence du sujet au moment où il parvenait à dire son délire ? La troisième nuit – celle dont on ne revient pas – n'était-elle pas justement ce qui orientait un mouvement d'effondrement dont le délire était à la fois le lieu, le vecteur et le témoignage ? Il y a pourtant une différence entre Oreste et le Neveu – ou plutôt entre Oreste et les écrivains modernes effondrés dans la folie. Le point de la chute finale d'Oreste était justement l'énoncé du délire – énoncé paradoxal, contradictoire, impossible, mais énoncé proféré tout de même – alors que le retrait dans la folie des écrivains modernes ne parvient justement pas encore à se dire. On pourrait même dire qu'à la question

496 *Ibid.*
497 *Ibid.*, p. 371.

de savoir pourquoi Oreste sombrait dans la troisième nuit, il y avait une réponse : c'était le délire lui-même en tant qu'il parvenait à se dire qui constituait cette réponse. Réponse évidemment insatisfaisante pour qui attend une explication par des causes (quelles sont les causes de sa folie ?). Mais réponse tout de même pour qui sait que l'essentiel est ici la recherche d'un langage : le langage de la folie comme déraison – à l'âge classique – c'est le délire proféré (après la traversée des fantasmes). À l'inverse, le langage qu'offre le Neveu de Rameau pour dire l'expérience des écrivains fous modernes ne peut absolument pas constituer une réponse. Certes, il permet de diagnostiquer une impossibilité spécifiquement moderne de l'expérience de la déraison. Mais s'il le fait, c'est qu'il correspond à l'ouverture d'un espace de langage, ce qui n'implique pas que ce dernier ait déjà trouvé une formulation suffisamment audible pour l'âge moderne lui-même. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que, dans l'économie de l'écriture historique de l'*Histoire de la folie*, Foucault en vienne à analyser le texte du *Neveu de Rameau* en y faisant résonner les langages antérieurs (celui du bouffon médiéval et renaissant, celui de la paradoxale manifestation du non-être classique) pour montrer comme ils s'y contaminent réciproquement, ouvrant une instable ambiguïté. Il faut donc lire la première formulation de la question insistante à sa place dans l'économie de l'écriture historique : elle est l'annonce d'une spécificité moderne qui ne parvient à se dire qu'en compliquant les langages antérieurs que l'ouvrage a déjà fait résonner, comme si la seule réponse dont elle était réellement en attente était la trouvaille d'un langage actuel pour se dire.

La deuxième formulation (« Pourquoi faut-il toujours qu'elle se sépare d'elle-même, fascinée dans le délire du sensible, et recluse dans la retraite de la folie ? ») reprend explicitement l'unité impossible que le langage du Neveu manifestait. Ce qui semblait pouvoir se dire comme unité ne peut plus apparaître que comme séparation. Mais le fait même que la question insiste (pourquoi cette séparation ?) dit assez que le langage de la séparation ne rend pas justice à l'expérience qui est faite. Autant que la séparation, l'unité impossible de l'expérience de la déraison et de la chute dans la folie fait entendre son droit. À charge du penseur historien de trouver le langage actuel de cette expérience.

La troisième formulation (« Comment a-t-il pu se faire qu'elle soit à ce point privé de langage ? ») doit alors de toute évidence se lire autant comme un fait d'histoire que comme un constat d'écriture de l'histoire – mais on aura compris que la pensée foucaldienne de l'histoire et de l'écriture de l'histoire consiste justement à refuser la simplicité d'une telle distinction. En bref, s'il y a privation de langage pour dire l'expérience de la déraison, Foucault, à ce stade d'écriture de son histoire, ne peut pas plus combler cette privation. Au moins a-t-il pu,

avec les ressources que fournit l'histoire déjà écrite (celle des âges précédents), formuler l'absence de ce langage.

Laissons à la dernière formulation sa poésie, elle qui est si proche du langage d'une tension prométhéenne vouant à la folie, ce langage justement que Blanchot commençait par opposer à celui de Jaspers, avant de se reprendre au motif qu'il ne plaçait pas la focale au bon niveau : non celui de l'existence mais celui de la vérité poétique – celui où s'entend le langage dans sa plus intense actualité. Considérons à présent le langage auquel Foucault parvient, par le travail de l'écriture historique, à la toute fin de l'*Histoire de la folie*.

L'ambiguïté d'une parole de déraison transfigurée

Comme l'a relevé M. Potte-Bonneville, la liste des écrivains fous se répète avec insistance dans l'ouvrage de Foucault[498]. Il faut ajouter que trois de ces écrivains (Hölderlin, Nerval et Nietzsche) sont mentionnés dans l'archive historique de leur temps, celle du lyrisme romantique[499], loin de leur position d'extériorité générée par le procédé de la liste insistante. Mais c'est bien la toute fin de l'*Histoire de la folie* qui vient répondre au passage de l'introduction de la troisième partie, en nous conduisant enfin vers ce nouveau langage, un langage où l'ambiguïté est restaurée, c'est-à-dire où l'on peut à nouveau entendre quelque chose de l'ordre de la déraison.

Pour Foucault, c'est l'« œuvre » qui doit porter ce langage où la déraison est audible :

> Après Sade et Goya, et depuis eux, la déraison appartient à ce qu'il y a de décisif, pour le monde moderne, en toute œuvre : c'est-à-dire à ce que toute œuvre comporte de meurtrier et de contraignant[500].

Avant même qu'il s'agisse d' « œuvres de folie »[501], c'est bien dans certaines œuvres qu'on va pouvoir entendre le langage de la déraison. Abord des œuvres qui va donc se faire en termes de parole – ce que je souhaite expliciter pour commencer.

L'œuvre abordée comme parole

C'est bien en termes de parole que Foucault aborde les œuvres des écrivains et artistes modernes, même si ce lexique est parfois couvert par celui du « pouvoir » ou de la « puissance d'anéantir »[502] que recèlent les œuvres. On remarquera que la vie même de ces écrivains et artistes, leur « existence », est retenue par Foucault comme ayant valeur de

498 Potte-Bonneville M., *L'inquiétude de l'histoire*, p. 77. Notons qu'une occurrence significative de la liste (dans sa version Nietzsche / Van Gogh / Artaud) n'est pas retenue par M. Potte-Bonneville : *HF*, p. 40, où il est question de ce qui résonne de l'expérience de la Renaissance dans les œuvres de ces modernes – ou plutôt de ce qu'on peut dire des œuvres des modernes à partir du langage de l'expérience de la Renaissance.

499 Foucault, *HF*, p. 536. La note sur le *Zarathoustra* de Nietzsche attachée à ce passage est supprimée à partir de l'édition de 1972 (je la restitue *infra* p. XXX).

500 Foucault, *HF*, p. 554.

501 *Ibid.*, p. 557.

502 *Ibid.*, p. 554.

parole : « chacune de ces existences, chacune de ces paroles que sont ces existences »[503]. Mais déjà leurs œuvres, pour autant qu'elles ne sont pas assimilées à leurs existences – ce qui, dans le texte foucaldien, est le cas pour les œuvres de Goya et de Sade – sont aussi retenues comme étant des paroles.

Ainsi pour certaines œuvres de la fin de la vie de Goya (1746-1828)[504] : les *Disparates* (1816-1824 ; 22 gravures, parmi lesquelles Foucault retient *Façon de voler*, le *Grand Disparate*, la *Folie furieuse*), les *Peintures noires* de la *Maison du sourd* (1819-1823 ; 14 fresques, parmi lesquelles Foucault retient *Un vieux et un moine*[505], l'*Assemblée des Sorcières*, le *Pèlerinage de San Isidro*), et l'*Idiot* (dessin[506] du dernier cahier, regroupant les dessins faits entre 1824 et 1828). Foucault ne dit pas que Goya peint une certaine folie, mais qu'il « s'adresse »[507] à elle. Et il s'agit bien, on va le voir, d'une folie qui est parole.

En effet, à propos du tableau qu'il nomme le *Moine* (et qui est habituellement nommé *Deux vieux* ou *Un vieux et un moine*), Foucault fait de la relation entre les deux personnages une relation de parole : il y voit un « monstre qui souffle ses secrets dans l'oreille du *Moine* »[508]. Mais, Foucault finit par laisser ce moine dans sa solitude silencieuse : « Le *Moine* de Goya, avec cette bête chaude contre son dos, les pattes sur ses épaules, et cette gueule qui halète à son oreille, reste seul : aucun secret n'est dit »[509]. On voit alors ce qu'est la parole de folie que Foucault trouve ici : cette parole même dont Blanchot parlait comme d'« une parole secrète sans secret » dans l'article « Mort du dernier écrivain ». Avec ce tableau, on trouve bien une parole de folie qui se trouve au lieu même où le secret doit se dire, dans la proximité de la bouche appuyée sur l'épaule et de l'oreille qui semble constituer une embouchure parfaite pour cette bouche. Mais ce que l'oreille dans sa graphie répète, c'est le trou noir béant de la bouche, qui n'a du secret que l'inquiétude monstrueuse car il n'est autre que le vide. C'est bien l'absence du secret qui se manifeste au lieu même où l'on peut attendre le secret. Et c'est l'horreur de son vide qui rend monstrueux celui qui se confie au moine.

503 *Ibid.*, p. 372.

504 Sur ces œuvres de Goya, voir BOURDIN Dominique, « Les Disparates de Goya ou l'hétérogène en pleine face », in *Psychanalyse et culture – Art et littérature*, rubrique du site web de la Société Psychanalytique de Paris, février 2007.

505 Curieusement, Foucault n'utilise pas l'un des deux titres courants pour désigner cette œuvre. Il parle bien de ce tableau nommé *Dos Viejos* (*Deux vieux*) ou *Un Viejo y un fraile* (*Un vieux et un moine*), voyant en l'homme à la canne un moine et en l'homme qui lui parle à l'oreille un monstre. Mais il nomme ce tableau le *Moine*, qui est le titre d'un autre dessin de Goya (fait entre 1819 et 1825 selon l'indication du State Hermitage Museum) où le moine est seul.

506 Dessin actuellement conservé au State Hermitage Museum de Saint-Pétersbourg (Russie) et accessible dans la collection digitale du musée : http://www.hermitagemuseum.org/

507 Foucault, *HF*, p. 550.

508 *Ibid.*

509 *Ibid.*

Plus généralement, alors que Foucault veut indiquer un lien de continuité et de transformation entre la folie dans les œuvres de Goya et celle dont il a décrit l'expérience à l'âge classique, il tente de faire qu'on s'interroge et qu'on devienne sensible à ce lien qui serait transmission des *paroles de la déraison classique* : « Cette folie [dans l'œuvre de Goya] […] ne transmet-elle pas […] ces paroles, à peines audibles, de la déraison classique où il était question du néant et de la nuit, mais en les amplifiant jusqu'au cri et à la fureur ? »[510]. Bien sûr, il ne faut pas imaginer que Foucault voie en Goya le porte-parole des internés de l'âge classique. Cette image d'une transmission des paroles d'un autre âge signifie bien plutôt que ce qu'il pouvait y avoir d'ambiguïté dans la parole de déraison classique – pour autant qu'elle était entendue dans le silence du renfermement (mais aussi dans le rejet des fous par le cartésien méditant, et dans les théories et pratiques médicales classiques) – ne peut être maintenu à l'âge moderne que sous la forme de la parole artistique. Et encore, ce qui était parole précaire et toujours susceptible de s'évanouir (« à peine audibles » dit Foucault) ne peut désormais trouver à se manifester que sous la forme d'un cri. La parole précaire qui ne dit que le néant de son origine ou l'impossible chose qui serait son fondement – cette parole ne peut désormais se manifester qu'avec fureur. Mais cri ou fureur, elle est bien une parole.

Foucault ne traite pas différemment le cas de Sade, dont « le calme, le patient langage […] recueille, lui aussi, les mots derniers de la déraison »[511]. Comme si la peinture et la littérature étaient susceptibles d'une même approche critique quant à la dimension de ce qu'elles disent, et que le fait de les aborder en cherchant à en entendre la parole (fût-elle justement l'abord dangereux du vide de la parole) n'impliquait pas de mettre la littérature au premier plan. Blanchot avait déjà proposé une telle approche des ambitions de l'art moderne, en couplant les noms de Cézanne et de Mallarmé[512]. Foucault reprend ce traitement couplé des deux arts pour leur commun rapport essentiel à la parole. Rapport essentiel, et radical pourrait-on ajouter. En effet, Foucault retient dans les peintures ce qui a trait au dire : chuchoter à l'oreille, ouvrir la bouche en grand ; même si c'est pour que rien ne soit dit : rien ne figure que le secret est dit, et les bouches ne sont que des « trous noirs »[513] béants. Ce sont moins des situations de dialogue qui sont figurées (on pourrait supposer, si c'était le cas, que le dialogue a déjà commencé) que le lieu même de l'origine de la parole, sa racine. Mais elle est l'horreur du vide. De la même façon, c'est à la racine de la souveraineté du langage que Foucault –

510 *Ibid.*, p. 551.
511 *Ibid.*
512 Blanchot M., « Où va la littérature ? », *NNRF*, juillet 1953, repris sous le titre « La disparition de la littérature », *Le livre à venir*, p. 266 sq.
513 Foucault, *HF*, p. 551.

suivant en cela explicitement Blanchot – rapporte le mouvement du langage de Sade : racine qui n'est autre qu'une violence destructrice, qui ne tolère pas d'être figée en quelque personnage ou instance que ce soit, qui fait que tous doivent disparaître et que même les forces naturelles doivent détruire la nature (Justine se fera foudroyée)[514]. Foucault indique bien à nouveau une déraison qui est parole s'imposant dans son langage.

De même, les œuvres de Nietzsche, de Van Gogh et d'Artaud sont celles pour lesquelles « le monde » est « contraint de s'ordonner à [leurs] langage[s] » : les œuvres (dont les existences ne sont pas séparables) imposent des langages qui ne sont pas la contrainte d'un nouveau langage, mais la contrainte de la reconnaissance d'une exigence de tout langage quant au mouvement vers sa racine impossible. S'il y a une sorte de contrainte, c'est parce que ces langages ne parviennent plus à se manifester – ou plutôt ces efforts ne parviennent à retourner les tendances du langage – qu'avec une certaine violence. Pour Foucault, à l'âge moderne, l'ambiguïté du langage ne peut être rouverte qu'avec violence.

Pourquoi la réouverture (ou le maintien) de cette ambiguïté nécessite-t-elle une telle violence. Quelle est cette chape de plomb qui pèse ainsi sur le langage, rendant si désespéré l'effort pour le retourner vers sa racine ? Quelle modalité le langage a-t-il adopté qui semble conjurer définitivement son ambiguïté ? Quel langage peut-il rendre la parole certaine d'elle-même ? C'est là que le texte de Blanchot sur l'ambiguïté du silence trouve son écho[515].

Écho de l'ambiguïté du silence

Une phrase du texte de Foucault résume bien son diagnostic de la situation moderne générale de la parole de déraison : « dans [les] engagements bavards de la dialectique, la déraison reste muette, et l'oubli vient des grands déchirements silencieux de l'homme »[516]. En la lisant dans l'écho du texte de Blanchot sur l'ambiguïté moderne du silence dictatorial et du silence littéraire, avec les variantes du versant dictatorial (parole impérative, bavardage vide), on peut s'interroger : le langage dialectique est-il celui qui impose violemment le silence ou est-il le bavardage qui suppose déjà le mutisme ?

Posant cette dernière question, je ne fais rien d'autre que de tracer le mouvement global – « l'enchaînement des structures fondamentales de l'expérience »[517] dit Foucault – qui constitue pour ce dernier le destin du langage de la folie à l'âge moderne. Sans anticiper la lecture globale que je proposerai dans le chapitre suivant, on peut déjà retenir le mouvement suivant. Foucault relève dans l'asile moderne un certain nombre de techniques, et

514 Cf supra « Blanchot lecteur de Sade : ambiguïté d'une violence oscillante ».
515 *Cf supra* chapitre 1, section « 1.4. L'ambiguïté du silence et la chance du murmure ».
516 Foucault, *HF*, p. 549.
517 *Ibid.*, p. 548.

principalement celle qui conduit à imposer un silence, sur le mode de la parole dictatoriale dont parlait Blanchot. Il ne s'agit pas d'un mutisme au sens où le fou ne devrait pas parler, mais où il ne doit pas suivre le versant inquiétant du langage et doit taire ce qui va dans le sens de son délire. Il y a bien une parole imposant silence, et conduisant par là au mutisme de la parole non parlante (pour autant qu'on l'assimile au cœur du délire). Cette mise au silence du délire est d'abord comprise dans le cadre d'un souci de guérir l'individu en s'appuyant sur la partie saine de son esprit, donc sur sa parole de raison, dans le but de le désaliéner. Foucault montre que ce souci peut rapidement devenir une focalisation sur les attachements de l'individu à son délire, sur les fixations qui l'empêchent de revenir à la seule parole raisonnable, et sur ses résistances à suivre les consignes du médecin. Par là se dégage un noyau de déterminations de l'individu, ces déterminations qui l'empêchent d'être l'individu libre raisonnable qui définit la guérison. Ce noyau de déterminations devient alors l'objet auquel est réduit le sujet fou : sa parole et son comportement ne valent plus qu'en tant qu'ils laissent entrevoir ces déterminations. La vérité qu'on cherche dans ce qu'il dit et fait, c'est la vérité des déterminations de cet homme. Cet enchaînement des structures fondamentales de l'expérience de la folie aboutit à concevoir l'homme déterminé comme le modèle de tout savoir sur l'homme : le chemin de l'homme à l'homme vrai – c'est-à-dire l'homme connu en sa vérité – passe par l'homme fou – pris dans ce renversement du sens de son aliénation. C'est à ce niveau qu'un nouveau langage peut se développer. Il s'agit du langage qui est pensé dans sa propre détermination sur le modèle de l'homme déterminé qui connaît sa détermination. C'est le langage anthropologique et dialectique, le « langage de l'aliénation »[518] qui sans cesse dit à la fois sa détermination, son dépassement de cette détermination, et sa découverte d'une nouvelle détermination. On a là, selon Foucault, la forme épistémologique de la psychologie. Si l'on reprend l'enchaînement des structures à son départ dans l'asile moderne, on peut dire que c'est une parole qui impose silence à la déraison (en s'efforçant de prévenir l'ambiguïté d'une parole qui dirait le non-être au centre de tout langage), la condamnant au mutisme, qui dégage l'espace de possibilité du langage de l'aliénation qu'est la psychologie, avec son bavardage, au sens du « jeu des reprises incessantes, des ajustements du sujet et de l'objet, de l'intérieur et de l'extérieur, du vécu et de la connaissance »[519].

On comprend alors que la citation sur les « engagements bavards de la dialectique » désigne celle-ci comme la forme épistémologique de la psychologie. Foucault la qualifie de bavardage. Or, le bavardage étant loquace par définition, on pourrait s'attendre à ce qu'il

518 *Ibid.*, p. 549.
519 *Ibid.*

puisse tout dire, surtout si son principe de développement est la dialectique. En effet, le procès dialectique est celui qui dépasse et intègre dans un mouvement sans cesse réitéré la limite qu'il découvre. Mais ici, ce procès dialectique du bavardage repose sur un mutisme premier. Si la déraison « reste muette », c'est que son mutisme – commandé par une parole de mode dictatorial dans l'asile moderne – est le soubassement du bavardage, soubassement que ce dernier ne saurait remettre en cause sans se mettre en péril.

La deuxième partie de la phrase citée est, à mon sens, inaudible sans la résonance blanchotienne. En effet, que sont les « grands déchirements silencieux de l'homme » ? Dans sa fiction de la fin de la littérature, Blanchot décrivait l'espace du recul du silence comme une épaisseur silencieuse qui pouvait être déchirée par la parole errante. C'était seulement par cette déchirure que cette parole pouvait à nouveau se manifester. Dans son histoire de la folie, Foucault en vient à situer l'espace de cette déchirure silencieuse : il est celui du sujet fou. Dire cela ne préjuge nullement de ce qu'est la folie : c'est seulement une façon de dire que le lieu de réouverture de l'ambiguïté du langage, le seul lieu depuis lequel nous pouvons encore être inquiétés à propos du langage (que nous pensons pouvoir maîtriser par la connaissance de ce que c'est qu'être un animal parlant), c'est l'espace du fou. Sans la résonance blanchotienne, le « déchirement » indiqué pourrait être pris dans un sens émotionnel, affectif, ou existentiel. Mais même existentiel, on ne saurait pas le lire comme un espace du langage. De même le silence de ce déchirement pourrait être pris pour l'absence d'écoute, pour un traitement inhumain de fous que l'on priverait d'une attention humaine. Bref, ce silence pourrait n'être pris que dans un sens dépréciatif. Or il est une chance pour la déraison, aussi douloureuse soit-elle. Nous savons que ce silence rend possible la manifestation de la parole non parlante, donc de la déraison. Mais Blanchot ajoutait qu'il fallait qu'elle « s'oublie » afin de s'ouvrir. N'est-ce pas ce que Foucault indique, en disant que « l'*oubli* vient des grands déchirements silencieux de l'homme » ? C'est seulement cette parole qui s'oublie en franchissant l'espace déchiré du sujet qui peut venir manifester la déraison. Mais alors il serait faux de dire que pour Foucault la déraison aurait quitté l'espace quotidien de l'asile, voire du monde. Cette parole de folie se manifeste parfois, quand tout projet et toute volonté – et même les ruminations transgressives et subversives – sont oubliés. Quand le délire lui-même semble ne plus rien vouloir dire, laissant le sujet déchiré.

Mais cet oubli, qui dans le propos de Blanchot n'était qu'un moment du schéma d'avènement de la parole non parlante, est-il ici suffisant pour que la déraison soit, fût-ce fugitivement, audible ? Pas plus. C'est seulement dans un « ailleurs », décentré par rapport à l'asile, à la psychiatrie et au discours psychologique, mais que n'épargne pourtant pas la folie,

que l'oubli de la parole non parlante ouvre une chance pour sa manifestation. Cet ailleurs est *l'œuvre*, notamment littéraire, ici sous l'espèce d'un poème qui semble résonner spontanément.

L'écho d'un poème de René Char et la triple transfiguration de la parole de déraison

En effet, la phrase du texte de Foucault qui ouvre le mouvement de restauration de l'ambiguïté est la suivante :

> Et pourtant, d'autres, "perdant leur chemin, souhaitent le perdre à jamais". Cette fin de la déraison, ailleurs, est transfiguration[520].

Foucault emprunte ainsi un fragment au poème « Jacquemard et Julia »[521] de René Char (1907-1988), qu'on trouve dans le recueil *Le poème pulvérisé* (1947), lui-même repris dans *Fureur et mystère* (1948). Ce poème n'est-il pas lui-même l'annonce d'une réouverture de l'ambiguïté, au sein même d'une époque trop unilatérale ? Il importe, pour saisir la teneur de la référence, d'interpréter ce poème.

Écoutons la cinquième et dernière strophe de ce poème, qui a à la fois l'allure d'un diagnostic et l'indication des forces de surface qui vont restaurer l'ambiguïté de l'apparent état de fait. Loin de nous éloigner de notre propos sur le silence et le murmure, ce poème nous conduit au lieu même où ces forces de surfaces – car il est entièrement question de la surface entre deux principes en lutte – sont « des murmures qui vont s'affronter ».

> L'inextinguible sécheresse s'écoule. L'homme est un étranger pour l'aurore. Cependant à la poursuite de la vie qui ne peut être encore imaginée, il y a des volontés qui frémissent, des murmures qui vont s'affronter et des enfants sains et saufs qui *découvrent*[522].

L'image paradoxale de l'inextinguible sécheresse qui s'écoule constitue le diagnostic d'un état de fait. Le paradoxe est moins dans l'image elle-même que dans la situation de fait. Le manque d'eau peut s'étendre comme de l'eau qui coulerait. Et là où l'eau pourrait venir à se tarir, le manque d'eau, lui, ne peut s'éteindre. Ainsi, là où l'eau ne pouvait s'écouler qu'avec le risque de voir son flux se tarir, danger constitutif à tout écoulement de ce qui est rare et précieux, le manque d'eau peut s'écouler sans fin. Nous avons ici exactement le même rapport que celui de la parole non parlante avec le bavardage qui suppose son mutisme. Le bavardage n'est que le développement incessant du vide créé par le mutisme imposé à la

520 *Ibid.*

521 Notons qu'un autre fragment de ce même poème était déjà utilisé précédemment dans le texte de l'*Histoire de la folie*, à l'endroit où Foucault discute, pour l'âge classique, les privilèges respectifs de l'idée de la panacée et de l'idée de correspondances particulières entre régions en équilibre. Selon cette dernière idée, il ne peut y avoir, dans le monde, de maladie, sans qu'il y ait aussi l'antidote à cette maladie. Foucault résume alors cette affirmation et la fait suivre d'un fragment du poème « Jacquemard et Julia » : « Le mal n'existe pas à l'état simple ; il est toujours déjà compensé : "Jadis, l'herbe était bonne au fou et hostile au bourreau" », *HF*, pp. 319-320.

522 Char R., « Jacquemard et Julia », *Fureur et mystère* [1948], Paris, Gallimard, 1962, pp. 179-180.

parole non parlante. Comme le dit Blanchot à propos de l'écriture littéraire sur le mode du monologue intérieur : c'est « une imitation fort grossière, et qui n'en imite que les traits d'apparence, du flux ininterrompu et incessant de la parole non parlante »[523]. De même ici, le flux de la sécheresse n'est qu'une imitation du flux de l'eau, imitation qui en manque l'essentiel : peut-être la vie qu'elle rend possible, mais surtout son être précaire.

« L'homme » que désigne Char est alors un homme bien vieux. C'est celui qui a perdu ce qui valait « jadis », ce « jadis » qui débute chacune des quatre strophes précédentes. Dire qu'il « est un étranger pour l'aurore », c'est dire qu'il ne peut plus pressentir l'attraction du lieu même où le jour se décide dans la nuit. L'aurore est effectivement le moment de la limite où les forces du jour ne sont vues que dans leur réserve, avant toute compromission avec la clarté du jour, donc dans leur ambiguïté maintenue. Contrairement à l'idée d'une source nocturne qui brillerait par sa simplicité et sa pureté – fantasme de l'absoluité et de la perfection d'une origine –, l'aurore est la limite à laquelle on peut se tenir ponctuellement et comprendre « que les sources ne compliquent pas à plaisir leur parcours » (quatrième strophe). La complication ou l'impureté des sources – et déjà leur pluriel – n'ont rien d'un artifice de l'eau, c'est-à-dire d'une volonté arbitraire de n'être pas simple : elles sont le réel de l'eau par-delà nos fantasmes de pureté et de simplicité de l'origine. Ces fantasmes font de l'homme qui les a un « étranger pour l'aurore ».

Mais le diagnostic de l'état actuel (s'opposant à jadis) ne s'enferme pas dans l'unilatéralité d'apparence de cet état. Si l'homme vieux et marqué par la sécheresse s'est figé et ne peut plus se remettre en mouvement, « il y a » – indication la plus neutre d'une manifestation – des paroles qui rejoignent des paroles non parlantes, c'est-à-dire des paroles qui se font elles-mêmes ces paroles non parlantes. Il y a « des enfants sains et saufs » – entendons des individus non figés dans la sécheresse par leur histoire – « qui *découvrent* ». Il y a « des volontés qui frémissent », c'est-à-dire des décisions qui, loin de renforcer le sujet qui les prend, le font se dissoudre ou au moins lui font pressentir qu'il tend par là à sa dissolution. Enfin, il y a « des murmures qui vont s'affronter ».

Ce n'est pas rien qu'au moment même où Foucault opère le passage entre l'apparente unilatéralité de l'âge moderne (le mutisme avéré de la déraison, là où auparavant l'âge classique maintenait la déraison dans un « murmure de l'implicite »[524]) et son ambiguïté restaurée (par des paroles violentes par nécessité de structure), il mentionne un poème qui restaure cette même ambiguïté en indiquant « des murmures qui vont s'affronter ». Toute la

523 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 302.
524 Foucault, *HF*, p. 549.

difficulté de compréhension du passage de Foucault est résumée dans cet oxymore. Car il y a bien oxymore. L'image que l'on se fait du murmure résiste à coïncider avec celle de l'affrontement. C'est pourquoi dès qu'on lit le terme d'« affrontement » sous la plume de Foucault – notamment dans la courte dernière section de l'*Histoire de la folie* –, on sent se mobiliser en nous les affects de la lutte sociale, plus ou moins raffinés selon notre sensibilité aux luttes sectorielles. Ces réflexes de lecture sont héritiers d'une histoire et du destin du livre de Foucault. Mais ne doit-on pas profiter de l'opportunité que Foucault crée, par le lien qu'il constitue entre son propos et le poème de Char, pour *entendre* ce qu'il y a dans ces « murmures qui vont s'affronter » ? Qu'est-ce qu'un affrontement qui *débuterait* dans le lieu où les paroles ne sont que murmures, quitte à ne devenir manifeste que dans l'espace d'un silence catégorique où retentiraient des cris ? N'est-ce pas davantage la subjectivité créatrice que le domaine de la lutte contre l'éventuel pouvoir des psychiatres qui correspond ici à un tel champ d'affrontement ? On le voit : le poème de Char tend à situer un affrontement à l'endroit même où la parole n'est pas encore décidée quant aux exigences contradictoires qui peuvent l'animer, qui est le lieu même de la création poétique.

Et pourtant, dira-t-on, ce poème lui-même n'oppose-t-il pas les fous au bourreau (troisième strophe) ? Mais qu'on écoute ce que Char y dit, afin de ne pas se méprendre sur le sens de cette opposition, et de donner tout son sens à l'emprunt que Foucault fait justement à cette troisième strophe.

> Jadis l'herbe était bonne aux fous et hostile au bourreau. Elle convolait avec le seuil de toujours. Les jeux qu'elle inventait avaient des ailes à leur sourire (jeux absous et également fugitifs). Elle n'était dure pour aucun de ceux qui perdant leur chemin souhaitent le perdre à jamais[525].

Chacune des quatre strophes qui précèdent la dernière débute par « Jadis l'herbe ». Si l'on a vu que « jadis » instaurait une différence entre le diagnostic du présent opéré dans la cinquième strophe et les strophes précédentes, on n'a encore rien dit de « l'herbe ». Le terme ne renvoie évidemment pas aux stupéfiants, quel que soit le lyrisme du voyage qu'on voudrait associer aux drogues. « L'herbe » désigne d'abord un lieu : le lieu de la limite entre la terre et le ciel (quatrième strophe). Mais l'herbe est aussi, davantage qu'un élément ou qu'un principe, la direction d'une exigence. Une exigence de parcours sans limite : son étendue est comparable à celle du ciel de la religion (le « ciel qui a vaincu la peur du temps et allégi la douleur » de la deuxième strophe) qui s'adresse à tout et à tous. Une exigence de futilité innocente : si les jeux qu'elle inventait « avaient des ailes à leur sourire », c'est que, tout en se jouant des inventions des autres et en souriant de leur prétendu sérieux, son ironie n'était pas aiguë et jamais trop constante, étant dès lors toujours excusée et aussi partie ailleurs avant

525 Char R., « Jacquemard et Julia », *Fureur et mystère*, p. 179.

même qu'on l'innocente (« jeux absous et également fugitifs »). Exigence bien douce, et qui semble inviter à se placer à la limite du temps, au plus loin du souci d'une vie qui doit s'achever dans la mort : *l'herbe* ne conduit pas, comme le fait *l'arbre*, à penser sa naissance et sa mort, fût-ce dans un cycle de la vie qui dépasse l'individu, mais la présence toujours renouvelée de celle qui n'est pas individu mais multitude, tout en ayant la fragilité de chacun de ses brins – « elle convolait avec le seuil de toujours ».

Comment dès lors pourrait-elle être « hostile au bourreau », sinon en se faisant mauvaise herbe sur les bords du chemin que celui-ci dégage et arpente sur terre ? Le moindre faux pas lui serait alors fatal : il tomberait dans un bas-côté hostile. Celui qui a une pensée de bourreau, l'homme de la négativité maîtrisée et assumée comme seulement humaine, ne devra pas « perdre son chemin », sous peine d'un péril fatal : l'herbe, devenue mauvaise herbe, sera « dure » avec lui. À l'inverse, « l'herbe était bonne aux fous » et « n'était dure pour aucun de ceux qui perdant leur chemin souhaitent le perdre à jamais ». Les fous, par rapport aux « routes de la terre » (première strophe) perdent leur chemin. C'est pourquoi ils se retrouvent sur l'herbe d'à côté, qui est « bonne », accueillante et douce pour eux. D'autres, *comme* les fous, perdent leur chemin et, encore capables de désir, souhaitent cette errance sur l'herbe. Sont-ils fous pour autant ? Perdre son chemin, est-ce déjà être fou ? Questions qui n'ont de sens que si l'on reste fermement sur le chemin, supposant, comme le bourreau, qu'il n'y a pas à attendre de l'espace qu'il nous perde (la seule négativité serait humaine, celui qui a perdu son chemin devrait n'être plus rien). Ce qui est marquant dans l'indication de Char – et que Foucault justement a retenu – c'est l'idée selon laquelle celui qui est perdu pourrait souhaiter ne pas retrouver son chemin, et même – car l'idée est précise – pourrait souhaiter le perdre à jamais, c'est-à-dire faire qu'il n'y ait plus de chemin. Il n'y a donc pas ici d'affrontement du bourreau et des fous, mais bien la définition d'une position instable vis-à-vis de l'herbe pour ceux qui « perdant leur chemin souhaitent le perdre à jamais » : si la perte du chemin ouvre l'errance dans l'herbe, le souhait de le perdre ne doit pas y retracer un chemin.

La sécheresse désigne un temps où l'herbe ne peut plus accueillir ni se faire mauvaise : le temps de l'absence d'eau est aussi le temps de l'absence d'herbe. Absence de vie dira-t-on ? Non pas : seulement il s'agit d'une vie pour laquelle l'image n'est pas encore donnée (« la vie qui ne peut être encore imaginée » dit la dernière strophe). Si l'on ne peut plus parler – c'est tout le mouvement du poème qui tend à le dire – de chemins bordés d'étendues d'herbe, il y a encore des points où l'errance se décide et où le souhait ne saurait s'être tari : « il y a des volontés qui frémissent, des murmures qui vont s'affronter ». Le poète parvient, par le mouvement même de son poème, à dire la fin de ce qu'on approchait auparavant comme une

étendue d'herbe : comme si cette fin n'était pas suffisamment accomplie pour empêcher qu'elle soit dite, comme si l'oubli de l'herbe (la sécheresse) pouvait trouver dans le poème l'espace de murmure (avec sa temporalité de dispersion) où se dire. C'est exactement ce que Foucault pointe en affirmant : « Cette fin de la déraison, ailleurs, est transfiguration »[526].

On ne s'y trompera pas : le terme de « transfiguration » n'est que le latin du grec « métamorphose » qui constituait, chez Blanchot, l'ouverture littéraire de son propos sur l'ambiguïté du silence – ouverture qui faisait de ce silence une chance pour l'*entente* de la parole non parlante. Ici, le langage que l'écrivain ou l'artiste développe correspond à la transfiguration d'une déraison qui ne peut se dire autrement qu'à travers ces changements de forme. Là où la parole du simple fou s'arrêtait au moment où elle s'oubliait dans le déchirement silencieux du sujet, l'écrivain ou l'artiste prolonge cet oubli – qui est un moment structural nécessaire de la manifestation – par une complexe métamorphose. Prolongement qui prend d'abord la forme d'un cri – forme transfigurée du murmure de la déraison dans l'espace du silence moderne.

D'où le schéma simplifié que Foucault propose comme résumé du mouvement d'articulation de l'âge classique à l'âge moderne :

> Il est une région où, si elle quitte le presque silence, ce murmure de l'implicite où la maintenait l'évidence classique, c'est pour se recomposer dans un silence sillonné de cris, dans le silence de l'interdiction, de la veille et de la revanche[527].

Par rapport au schéma de Blanchot, Foucault semble assimiler l'espace classique de la déraison à l'espace du langage littéraire simple : celui qui parvient simplement à imposer silence à la parole de déraison afin de la reconduire au murmure silencieux et vide qu'elle est (son néant). Et il assimile explicitement l'espace moderne de la déraison à l'espace du langage de l'ère sans littérature, avec son « silence de l'interdiction », qui conduit la parole de déraison à son propre silence, celui « de la veille et de la revanche », laquelle parole se métamorphose alors en cri violent dans des œuvres « qui nous paraissent dangereuses, car elles sont nées immédiatement du danger, et elles l'enchantent à peine »[528] (dit Blanchot d'une façon qui convient particulièrement bien aux œuvres que Foucault choisira). « Chez Sade, comme chez Goya, la déraison continue à veiller dans sa nuit ; mais par cette veille elle noue avec de jeunes pouvoirs »[529] : le silence de l'interdiction (silence dictatorial – mais qui vaut presque comme un premier temps de la métamorphose) force la déraison à s'oublier dans un autre silence, celui d'une veille qui n'est pas le jour mais la nuit qui le précède (comme si elle

526 Foucault, *HF*, p. 549.
527 Foucault, *HF*, p. 549.
528 Blanchot M., « Mort du dernier écrivain », *Le livre à venir*, p. 301.
529 Foucault, *HF*, p. 554.

se réfugiait dans ce qui est en vérité son domaine), ce qui la transforme en ce qui guette le jour, et ce qui pressent la force de le renverser (troisième temps de la métamorphose : celui de la revanche). On peut dire que Foucault interprète à son tour la triple métamorphose dont parlait Hölderlin dans l'hymne *Germanie* et que reprenait Blanchot. Trois cercles de silence traversés : l'interdiction, la veille, la revanche.

Restons sur cette triple métamorphose de la parole, par la traversée de ces trois cercles de silence. Si l'on rapporte cette parole à la structure de l'ambiguïté, on ne doit pas oublier qu'elle est moins une parole individuée que le versant d'une parole. Elle est ce versant qui, s'ajoutant au versant de la raison, vient rappeler que toute parole peut être ambiguë. C'est donc toujours les deux versants qu'il faut penser ensemble. Ainsi, même si, d'une part, le versant de la parole de raison parlant de la folie est celui qui tend à objectiver toujours davantage son objet, s'écartant de ce point impossible qu'est le moment où la raison se décide comme langage univoque, et même si, d'autre part, le versant de la parole de déraison est celui qu'on suit à travers cette triple métamorphose à l'issue de laquelle il porte témoignage du néant qui fait la dispersion de l'espace du langage – bref, même si ces deux versants semblent être deux langages distincts affirmés qui pourraient s'affronter, on ne doit pas oublier qu'ils ne sont d'abord – et ne peuvent sans doute pas cesser véritablement de l'être – que deux murmures qui s'affrontent (pour reprendre l'image de Char), avec l'instabilité et les renversements incessants que cela suppose. Et si l'on tient à conserver l'idée de deux langages s'affrontant, alors il faut penser le langage non pas qui en serait la synthèse, mais dont ils sont les deux versants incompatibles mais toujours possibles, selon le schéma que fournit la structure de l'ambiguïté.

C'est ainsi qu'on peut penser le langage de l'œuvre des écrivains et artistes devenus fous que Foucault mentionne notamment dans la dernière section de l'*Histoire de la folie*. Le langage qu'on arrache à la limite de la folie et qui fait l'œuvre est un langage dont on peut bien dire qu'il est issu de l'affrontement de deux langages. D'une part, le langage de l'œuvre se cherchant, distinct sans doute du langage de l'œuvre une fois qu'elle est offerte, ou plutôt une fois qu'elle assigne le monde à lui faire face : langage se cherchant, il est proche d'un balbutiement, davantage halètement du mourant que babillage du nouvel entrant. D'autre part, le langage de la folie – au sens de celui de la raison sur la folie –, qu'il ne faut pas considérer trop vite, avec un dédain facile – et finalement inutile –, comme le langage du bavardage psychiatrique ou psychologique de la raison sur la folie : il est aussi le langage de la souffrance dite comme insupportable, du désespoir aigu de l'absence de mots, de l'appel de celui qui pressent la démesure du péril et cherche encore à s'accrocher à d'autres.

C'est alors en trouvant le niveau auquel entendre la parole que constituent les « œuvres de folie » que Foucault va donner la forme la plus actuelle de ce langage de la déraison.

L'ambiguïté du signe muet : « ruse et nouveau triomphe de la folie »

Pour faire entendre ce langage où la déraison est audible, Foucault progresse alors en trois temps. D'abord, il prend appui sur l'expérience classique des rapports de l'œuvre et de la folie, comme sur une ressource historique pour mieux dire l'expérience moderne. Ensuite, il rappelle ce que, dans son actualité, on peut retenir du langage de l'expérience classique : une sorte de radicalisation de l'exclusion réciproque des langages qui s'y disait dans l'ambiguïté, radicalisation qui est l'écho du langage du Neveu de Rameau, c'est-à-dire de l'écrivain prométhéen effondré, radicalisation qui laisse peu de chance à la manifestation d'une nouvelle ambiguïté. Enfin, il fait entendre que le langage nouveau des œuvres décisives est celui qui parle avec le signe muet qu'est la folie ou l'écrivain devenu fou, dessinant un nouvel espace de langage où le signe muet de la folie est central. Ce qui, sans nier l'ambiguïté rouverte de la folie, c'est-à-dire sans faire de la folie une nouvelle figure unilatérale – sans la faire unilatéralement déraison –, l'incite à parler d'un « nouveau triomphe de la folie »[530]. Reprenons ces trois temps dans le détail.

> [À l'âge classique], il existait une région où la folie contestait l'œuvre, la réduisait ironiquement, faisait de son paysage imaginaire un monde pathologique de fantasmes ; ce langage n'était point œuvre qui était délire. Et inversement, le délire s'arrachait à sa maigre vérité de folie, s'il était attesté comme œuvre. Mais dans cette contestation même, il n'y avait pas réduction de l'une par l'autre, mais plutôt […] découverte de l'incertitude centrale où naît l'œuvre, au moment où elle cesse de naître, pour être vraiment œuvre[531].

On pourrait reprocher à Foucault l'ambiguïté de sa formulation de l'affrontement classique entre l'œuvre et la folie. Il aurait pu écrire, pour plus de clarté, qu'un langage, s'il n'est qu'un délire, ne vaut pas comme œuvre, et que, par contraposition, s'il vaut comme œuvre, il n'est pas un délire. Mais poser les termes ainsi serait vouloir qu'il y ait, entre la folie et l'œuvre, réduction de l'une par l'autre plutôt que « découverte de l'incertitude centrale où naît l'œuvre ». Or l'enjeu de l'ambiguïté de la formulation est bien de préserver l'incertitude du statut du délire, donc de la déraison, qui semble bien n'être que folie *et aussi* semble bien pouvoir valoir comme œuvre, bien que cela soit contradictoire. Ce que Foucault retrouve ici à propos de l'œuvre, c'est bien le lieu ambigu – impossible et pourtant indiqué – qui définit la déraison classique. Ce lieu est fugitif par définition : c'est pour cela qu'il ne vaut que « au moment où [l'œuvre] cesse de naître ». Ce n'est même pas le moment où elle naît : on pourrait encore penser ce moment comme le temps de la gestation de l'œuvre, le long labeur

530 *Ibid.*, p. 557.
531 *Ibid.*, p. 555.

de son écriture, le travail qui dure avant de produire son résultat. C'est le moment où elle cesse de naître : moment fugitif où se décide si elle sera œuvre ou folie, mais référence trop difficilement situable pour faire de cette décision une certitude *a posteriori* : la fugitivité et l'instabilité de ce moment accompagneront l'œuvre pour toujours. L'affrontement des langages de la folie (cela n'est que folie) et de l'œuvre (cette déraison vaut œuvre) n'est donc pas insoutenable : le langage classique se définit par le fait qu'il parvienne à maintenir cette ambiguïté sans s'abolir.

Qu'en est-il, comparativement, pour l'âge moderne ? Foucault fait entendre à nouveau la question que pose l'effondrement dans la folie des artistes en quête de leur œuvre.

> La fréquence dans le monde moderne de ces œuvres qui éclatent dans la folie […] il faut la prendre au sérieux comme l'insistance d'une question ; depuis Hölderlin et Nerval, le nombre des écrivains, peintres, musiciens qui ont « sombré » dans la folie s'est multiplié […][532].

On trouve ici la répétition à l'identique du passage qui terminait l'introduction à la troisième partie de l'*Histoire de la folie*. On sait désormais que le langage du *Neveu de Rameau*, s'il permet de dire l'expérience unifiée de la déraison qui rend compte à la fois du langage de l'œuvre (la fascination pour l'immédiat, c'est-à-dire le délire de la déraison) et du langage de la folie (celui qu'on tient sur le fou hébété et mutique), ne peut plus désormais valoir dans notre actualité : c'est dans un sens fort – et non comme une simple déploration qui déboucherait facilement sur une réforme de notre appréhension de la folie – qu'il faut entendre que « pour nous, […] l'affrontement de la déraison dans sa redoutable unité est devenu impossible »[533]. Une telle unité ne fait plus sens pour nous. Le langage qui supposerait cette unité, comme une résurgence de celui du *Neveu de Rameau*, serait anachronique, et, à cause de cela, sans impact sur notre actualité. Il n'est donc pas question de supposer qu'un lien s'est opéré de notre langage de la folie au langage de l'œuvre porteuse de déraison :

> mais ne nous y trompons pas ; entre la folie et l'œuvre, il n'y a pas eu accommodement, échange plus constant, ni communication des langages ; leur affrontement est bien plus périlleux qu'autrefois ; et leur contestation maintenant ne pardonne pas ; leur jeu est de vie et de mort[534].

Foucault précise alors, pour chacun des trois artistes (Artaud, Nietzsche, Van Gogh), ce qui permet de dire que, par rapport à l'affrontement classique ambigu des langages de la folie et de l'œuvre, il y a eu radicalisation.

Pour le cas d'Artaud, Foucault avance l'énoncé qui deviendra célèbre : sa folie « ne se glisse pas dans les interstices de l'œuvre ; elle est précisément l'*absence d'œuvre* »[535]. À l'âge classique aussi, on pouvait dire que là où il y avait folie, il n'y avait pas œuvre : c'était l'un

532 *Ibid.*
533 *Ibid.*, p. 372.
534 *Ibid.*, p. 555.
535 *Ibid.* Foucault souligne.

des versants de la contestation des langages. Mais cela semblait alors dessiner une alternance dans la valeur du discours : parfois il vaudrait comme œuvre, parfois il ne serait que délire sans valeur. Ce que Foucault indique avec l'idée de la folie d'Artaud comme absence d'œuvre, c'est l'idée selon laquelle le langage de sa folie n'est pas un délire sans signification précise : quand Artaud dit qu'il est fou, c'est pour dire son impossibilité d'écrire ses poèmes. La seule définition de sa folie qui transparaisse de ses écrits c'est l'impossibilité de créer. Être fou, ce n'est pas voir ses poèmes disqualifiés par les autres qui n'y verraient que délire : c'est sentir en soi l'impossibilité d'écrire ses poèmes. Au moment où il avance l'idée de la folie comme absence d'œuvre, Foucault accepte encore – mais l'autre versant ne va pas tarder – un langage du vécu, celui-là même qui s'inscrit dans le prolongement de la parole du Neveu.

Ce que Foucault dit de Nietzsche peut aussi être retenu pour l'évidence de la différence avec ce que Foucault disait du délire d'Oreste dans *Andromaque*. Ainsi :

> Le dernier cri de Nietzsche […] ce n'est pas aux confins de la raison et de la déraison, dans la ligne de fuite de l'œuvre, leur rêve commun, enfin touché, et aussitôt disparu, d'une réconciliation des « bergers d'Arcadie et des pêcheurs de Tibériade » ; c'est bien l'anéantissement même de l'œuvre, ce à partir de quoi elle devient impossible, et où il lui faut se taire ; le marteau vient de tomber des mains du philosophe[536].

Le délire fondamental d'Oreste était la manifestation, après une longue traversée des fantasmes et pour un instant nécessairement fugitif, d'un langage commun à la raison et à la déraison : l'énoncé intelligible de l'évanouissement du sujet parlant. Il était bien ce point « dans la ligne de fuite » du discours d'Oreste, qui « enfin touché » était « aussitôt disparu ». D'après Foucault, le dernier cri de Nietzsche n'est pas assimilable à l'énoncé du délire fondamental d'Oreste. Il n'est pas un langage commun évanescent mais l'anéantissement de la parole qui fait l'œuvre. Le penseur avait parlé jusqu'ici, mais brutalement il ne peut plus que se taire : non seulement la folie ne fait pas œuvre, mais elle est exhaustivement définie par la perte de la possibilité de faire œuvre. On pourrait objecter qu'après avoir énoncé son délire fondamental, Oreste sombre dans la troisième nuit, celle dont il n'y a pas de retour, et qu'en ce sens, sa parole s'achève aussi. Mais si l'on croit que cette objection est pertinente, c'est parce qu'on pense la manifestation de la parole de déraison sur le modèle de la discursivité de la raison : plus l'on peut parler, mieux on se manifeste. Alors que le délire fondamental d'Oreste, lorsqu'il est atteint dans la simplicité de l'énoncé qui dit l'évanouissement du sujet parlant, a enfin dit tout ce qu'il avait à dire. Et d'ailleurs, il peut atteindre cette forme fondamentale parce que tout le superflu du discours a été traversé – le superflu que sont les fantasmes qui rendent loquace, et dissimulent finalement le délire

536 *Ibid.*, pp. 555-556.

fondamental, lui qui se manifeste d'autant mieux qu'il se donne en une formule resserrée. Comparé à cela, le dernier cri de Nietzsche n'est que l'instant désormais imparable de sa folie. Il ne dit rien d'autre que l'abandon d'une parole, où qu'elle soit parvenue, quel que soit le chemin qu'elle parcourait, et surtout sans qu'on puisse supposer qu'elle soit arrivée à un prétendu délire fondamental. Lorsqu'il tombe des mains du philosophe, le son que fait le marteau – qui permettait de fracasser les idoles ou bien plutôt de les tester – ne s'ajoute pas à ceux que son œuvre rendait audibles : il n'est pas un point d'orgue – fût-il court (et alors paradoxal) –, mais une suspension impromptue qui s'éternise. Bref, on saisit le mouvement de radicalisation que Foucault rend ici manifeste : de la folie s'énonçant dans la parole du délire fondamental évanescent, à la folie qui n'est plus que l'impossibilité d'une parole donc de l'œuvre.

Mais – c'est le troisième et dernier temps de cette section – cette radicalisation n'empêche pas qu'on puisse entendre à nouveau une ambiguïté, à condition de savoir entendre le langage de l'œuvre moderne, c'est-à-dire de parvenir à se situer au niveau où elle fait entendre son langage – soit encore, à condition d'ouvrir l'espace de ce langage sans le priver de son centre. Or tout le long développement de la sortie de l'âge classique, que constitue la troisième partie de l'ouvrage, nous a rendus sensibles à l'artifice – voire à la précarité – de l'engloutissement de la déraison et de la constitution de l'unilatéralité du langage de la science positiviste. Bref, à l'issue de la troisième partie, « folie » n'est plus seulement le nom d'une nature, mais celui d'une nature conquise sur un autre désormais impossible, conquise donc sur ce qu'on ne peut plus indiquer que comme une place vide (puisque cet autre est réellement impossible à l'âge moderne). Alors le langage nouveau que Foucault trouve au terme de son parcours est celui où la place impossible serait maintenue comme place. « Folie » redevient ambigu, mais différemment : « folie » n'est plus le nom de la déraison exclue mais manifeste dans son exclusion ; « folie » est le *signe muet* blanchotien, qui n'a la positivité d'un signe dans un langage, et même central dans ce langage, que pour l'inquiéter de son mutisme – ce qui est moins un retour de la déraison que l'ouverture d'un nouvel espace de langage essentiellement troué. Ce qu'on peut préciser, comme le fait Foucault, pour les cas d'Artaud et de Nietzsche.

> L'œuvre d'Artaud éprouve dans la folie sa propre absence, mais cette épreuve, le courage recommencé de cette épreuve, tous ces mots jetés contre une absence fondamentale de langage, tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui, voilà l'œuvre elle-même : l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre[537].

L'indication du nouveau langage de l'ambiguïté s'opère en acte pourrait-on dire : Foucault doit rouvrir l'ambiguïté de ce qu'il vient de présenter comme un état rigoureux d'affrontement

537 *Ibid.*, p. 556.

radical. Foucault commence donc par rappeler cet état d'affrontement : la folie est pour Artaud le nom de l'expérience de l'absence d'œuvre. Et bien que cela soit contredit par la possibilité de faire une œuvre (puisqu'il s'agit bien de *l'œuvre* d'Artaud), il faut maintenir ce sens de la folie. Mais s'il faut le maintenir, c'est comme le centre d'un nouveau langage que constitue justement l'œuvre d'Artaud. Ce nouveau langage, c'est justement celui qui se définit dans l'espace polarisé par le centre qu'est la folie comme absence d'œuvre. Foucault en parle alors comme d'un « espace de souffrance physique et de terreur *qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui* » (je souligne), ce qui dit assez que la figuration d'un disque troué en son centre n'y convient pas vraiment. J'ai déjà indiqué[538] l'écho que la formule de « l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre » constituait par rapport à une formule blanchotienne de l'article « La littérature et le droit à la mort » et plus généralement par rapport à l'article de Blanchot sur Artaud. Ajoutons seulement que Blanchot déjà (citant Artaud) parlait du langage comme douleur coïncidant avec le vide des mots : non pas les mots qui blessent, ou l'activité d'écriture qui serait éprouvante, mais bien « la poésie [qui] est cette douleur perpétuelle, […] "*l'absence de voix pour crier*" »[539]. Poésie qui ne se définit plus que comme le langage du cri dans l'absence douloureuse de voix pour crier. Foucault, à son tour, indique le niveau auquel il faut se situer pour entendre ce langage : non pas celui qui ferait abstraction d'une folie qui – prétendument – mettrait fin à la possibilité de ce langage, mais justement celui qui entend ce langage de folie par rapport au centre impossible que la folie y constitue. Ce n'est qu'en entendant y résonner la folie comme absence d'œuvre que le langage de l'œuvre devient audible en tant qu'il dit l'approche nécessairement douloureuse du centre impossible du langage. La folie est bien ici le *signe muet* qui fait la teneur du langage de l'œuvre : rester sourd à ce seul signe muet, c'est se condamner à ne rien entendre à ce langage, c'est-à-dire à rester en-deçà du niveau où Foucault est parvenu à le faire résonner.

Le cas de l'œuvre de Nietzsche ajoute une dimension au propos de Foucault. Il ne s'agit plus seulement de savoir entendre la plainte exprimée par le poète quant à sa propre folie qui est l'empêchement d'écrire, plainte qui devient elle-même l'œuvre tournant autour du signe muet qu'est cette folie. Avec Nietzsche, il s'agit d'entendre la parole qu'est son existence – pour répéter Foucault –, c'est-à-dire d'*entendre le langage de son œuvre avec son dernier signe qui en est aussi le centre* : ce signe muet que le philosophe fou est lui-même devenu, à un moment où, fou, il n'est plus là pour l'écrire.

> La folie n'est plus l'espace d'indécision où risquait de transparaître la vérité originaire de l'œuvre, mais la décision à partir de laquelle irrévocablement elle cesse, et surplombe, pour toujours, l'histoire. Peu

538 Cf *supra* p. 115 sq.
539 Blanchot M., « Artaud », *Le livre à venir*, p. 53. Blanchot souligne.

> importe le jour exact de l'automne 1888 où Nietzsche est devenu définitivement fou, et à partir duquel ses textes relèvent non plus de la philosophie, mais de la psychiatrie : tous, y compris la carte postale à Strindberg, appartiennent à Nietzsche, et tous relèvent de la grande parenté de *L'Origine de la tragédie*[540].

À nouveau Foucault commence par situer le sens de la folie moderne par sa différence d'avec la folie classique : si la folie classique entendue comme déraison désignait un espace d'indécision où les langages respectifs de la folie et de l'œuvre pouvaient paradoxalement se contester sans pour autant parvenir à s'annuler, ce n'est plus le cas de la folie du créateur moderne. Pour ce dernier, la folie est le terme de son œuvre, terme non inclus dans celle-ci, et terme qui vient la circonscrire de l'extérieur : désormais l'œuvre est close. Et c'est depuis cette clôture qu'elle peut « surplomb[er], pour toujours, l'histoire » : avec la folie qui l'interrompt, la substance de l'œuvre est circonscrite, scellée, désormais immuable ; sa clôture par la folie signifie qu'elle ne pourra plus être modifiée par le temps. Si la folie n'est pas la mort de l'individu, elle est bien celle de l'écrivain. La continuité de son œuvre est un corpus clos, un texte continu et terminé. Son dernier signe semble bien être celui du dernier texte écrit. C'est alors que, fort de toute la traversée de sa troisième partie – voire de tout son ouvrage – Foucault rouvre l'ambiguïté de la folie de Nietzsche, n'y voyant pas seulement le mutisme qui, de l'extérieur, clôt l'œuvre, mais *aussi* le signe qui permet d'entendre à son niveau propre le langage de l'œuvre, c'est-à-dire en tant qu'il est porteur de déraison :

> Mais cette continuité, il ne faut pas la penser au niveau d'un système, d'une thématique, ni même d'une existence : la folie de Nietzsche, c'est-à-dire l'effondrement de sa pensée, est ce par quoi cette pensée s'ouvre sur le monde moderne. Ce qui la rendait impossible nous la rend présente ; ce qui l'arrachait à Nietzsche nous l'offre[541].

La folie semblait être l'instant de la clôture de l'œuvre, celui qui scellait une continuité circonscrite. Mais Foucault s'efforce de nous faire entendre la continuité de l'œuvre de Nietzsche à un autre niveau : celui d'un langage où la folie de Nietzsche a sa place, en tant que signe muet, signe ultimement déposé au corpus, mais signe qui vaut désormais comme le centre de son langage. La folie est *désormais* – insistons puisque Foucault le fait – le signe muet central du langage de l'œuvre de Nietzsche : maintenant qu'il s'est effondré dans la folie – et que le langage de son œuvre est paradoxalement complété par son vide central –, ce langage de la déraison peut nous être présent et nous est effectivement offert pour peu que nous tendions l'oreille.

On pourrait penser que Foucault est en train d'affirmer qu'une œuvre décisive ne peut se manifester dans le monde moderne qu'avec la folie de son créateur – bref, que sans folie, aucune œuvre ne pourrait se manifester comme telle dans le monde moderne. Foucault

540 Foucault, *HF*, p. 556.
541 *Ibid.*

prévient cette interprétation de son texte, mais plutôt que d'argumenter contre elle (comme s'il s'agissait ici de thèses opposables), il souligne à nouveau la nature de son geste – ce qui est une façon de dire qu'il ne prétend pas faire autre chose que ce geste-là – : restaurer l'ambiguïté de la folie, en tant qu'elle est *aussi* ce signe muet qui ouvre un nouvel espace de langage. En effet :

> Cela ne veut pas dire que la folie soit le seul langage commun à l'œuvre et au monde moderne (dangers du pathétique des malédictions, danger inverse et symétrique des psychanalyses) ; mais cela veut dire que, par la folie, une œuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler son non-sens, et de s'y transfigurer sous les seuls traits du pathologique, au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit ; par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger[542].

Le geste d'affirmation consistant à dire que la folie serait « le seul langage commun à l'œuvre et au monde » ouvrirait deux directions de lecture des œuvres et des vies d'artistes. D'une part, une lecture s'appuyant sur l'idée d'une malédiction inhérente à l'activité artistique : tout artiste réellement engagé dans la production de son œuvre devra sombrer dans la folie. D'autre part, la lecture inverse : toute œuvre doit pouvoir être lue à partir de la part de folie qui la soutient. Cela supposerait même que l'intérêt principal de l'œuvre serait dans la mise au jour de cette part de folie. Foucault désigne sous cette tendance le corpus qu'est la psychanalyse appliquée à la littérature, qu'il s'agisse de critique littéraire ou de pathographie, ou d'un discours mêlant les exigences de ces deux formes[543]. Mais qu'il s'agisse de l'une ou l'autre de ces lectures, l'affirmation massive qui les sous-tend, affirmation relative à la folie comme langage commun à l'œuvre et au monde moderne, n'est pas celle que Foucault souhaite assumer. Cela laisserait sans doute trop la possibilité que le langage de la folie demeure un langage unilatéral. Le geste de Foucault est plus subtil : c'est celui de la réouverture d'une ambiguïté de la folie. Ambiguïté qu'on peut résumer sous la forme suivante : *si la folie sur le versant de son acception pathologique indique le mutisme dans lequel s'abîme l'œuvre, la folie sur le versant où elle vaut comme signe muet contribue à ouvrir un temps et un espace de questionnement nouveaux. Le langage nouveau par lequel l'œuvre fait entendre sa déraison – et qui peut enfin résonner dans notre actualité – est alors celui qui comprend la folie dans cette ambiguïté.* C'est cette folie devenue centre d'un langage dont elle est pourtant en même temps le terme, cette folie devenue signe muet alors

542 *Ibid.*

543 Foucault pense peut-être particulièrement à la lecture d'une partie de l'œuvre de Hölderlin par Jean Laplanche, dans une thèse soutenue en 1959 et publiée en 1961 sous le titre *Hölderlin et la question du père* (Paris, PUF, 1961), lecture consistant en une recherche (d'inspiration lacanienne) de l'évolution des structures du symbolique dans les écrits du poète. J'y reviendrai brièvement à la fin de cette étude (chapitre 4, section 4.5, sous-section « Remarque sur la place de la psychanalyse dans l'écriture de l'Histoire de la folie »).

qu'elle ne semblait que mutisme, cette *folie en langage* entendue dans son ambiguïté, que tout le parcours de l'*Histoire de la folie* vise à rendre audible.

On comprend alors pourquoi Foucault peut parler à la fois d'une « ruse » et d'un « nouveau triomphe de la folie »[544]. « Ruse », parce que si la folie se met à parler comme signe muet, c'est toujours en étant *aussi* celle qui abîme dans le mutisme, c'est-à-dire celle que le monde moderne croyait connaître par la psychologie et espérait pouvoir appréhender par la psychiatrie. C'est donc depuis sa position d'objet dans le langage unilatéral de la modernité que la folie, dans les « œuvres de folie »[545], se met à fonctionner *aussi* comme signe muet. Il y a donc comme une ruse : c'est en étant admise comme le plus muet des objets qu'elle peut commencer à interroger par la démesure qu'elle s'avère dire aussi. Et il pourrait y avoir « triomphe » si ce nouveau langage de l'ambiguïté parvenait à s'imposer. Mais s'imposer, pour un langage de l'ambiguïté, ce n'est pas vaincre le langage qui était déjà l'un de ses versants : le triomphe du langage de l'ambiguïté ne consiste en rien d'autre qu'en l'aveu, de la part du monde, de la limitation injuste de son langage unilatéral.

Il ne s'agit donc pas, dans l'*Histoire de la folie*, d'entonner un chant de victoire. Bien plutôt, il est question de parvenir à laisser les œuvres de folie ouvrir « l'espace de notre travail », c'est-à-dire de nous rendre audible « notre vocation mêlée d'apôtre et d'exégète »[546]. Car l'éventuel « triomphe » de la folie, étant le maintien de son ambiguïté, ne peut être que très fragile. D'où la nécessité de cette double vocation. Être l'apôtre de ces œuvres de folie, c'est s'estimer missionné par elles pour maintenir l'ambiguïté de leur langage. En être l'exégète, c'est refuser que leur mystère se couvre d'un mysticisme : maintenir l'ambiguïté n'appelle pas une aveugle guerre sainte, mais invite au *travail* des œuvres pour faire résonner l'ambiguïté qui les anime.

N'est-ce pas justement l'exigence de ce travail de maintenir l'ambiguïté – travail difficile et incertain – qui anime l'écriture historique de l'*Histoire de la folie* ? Il est temps d'expliquer pourquoi et comment le langage de l'actualité que Foucault invente, pour maintenir l'ambiguïté de la folie et de son langage, est une écriture de l'histoire.

544 Foucault, *HF*, p. 557.
545 *Ibid.*
546 *Ibid.*

IV. L'écriture de l'histoire : degré zéro, mythe et ambiguïté

Dans l'article d'un ouvrage collectif récent intitulé *Le moment philosophique des années 1960 en France*[547], Étienne Balibar s'efforce de caractériser une certaine forme de la philosophie française contemporaine naissant autour des années 1960, et cela en montrant qu'il faut la comprendre comme une pensée de *l'événement* qui se soucie de *l'actualité* de son propre geste. Contrairement à une lecture simpliste qui réduirait cette pensée à un simple « événementialisme »[548], Balibar propose d'en restituer la complexité en la présentant comme le résultat d'un « tournant événementiel »[549] opéré depuis la pensée hégélienne et contre la processualité dialectique qui la définit, un tournant en résonance mais aussi avec un déplacement quant à la pensée heideggérienne.

Je souhaite commencer ce chapitre en situant le geste foucaldien d'écriture de l'histoire – celui qu'on trouve dès l'*Histoire de la folie*, mais aussi dans *Les mots et les choses* – dans ce tournant événementiel qui ouvre la question de l'actualité dans l'écriture. Je m'appuierai pour cela sur la façon dont Balibar diagnostique les tendances des philosophies de l'événement en termes d'écart entre la manifestation philosophique de l'événement et l'actualité de l'écriture philosophique – et particulièrement sur la constitution de ces pensées avec et contre Hegel, mais aussi avec et contre Heidegger.

Si cet appui sur une étude d'un corpus plus large que les seuls textes de Foucault me semble pertinent à ce stade de ma propre étude du langage foucaldien, c'est pour situer la transformation par laquelle *un langage de l'ambiguïté faisant écho à l'écriture blanchotienne, alors même qu'il semble n'être que souci de l'actualité de l'écriture, devient paradoxalement une écriture de l'histoire*. On aura compris que Balibar propose pourtant la fiction de la transformation inverse : à savoir comment une écriture de l'histoire s'ouvre non pas simplement à l'événement, mais à l'actualité du geste d'écriture. Lectures inverses qui situent assez le lieu *fictionnel* de cette transformation : qu'on raconte comment l'écriture de l'histoire finit par s'interroger sur l'actualité de son geste ou comment l'interrogation portée par le geste d'écriture finit par s'ouvrir sur son histoire, on ne fait, dans l'un et l'autre cas, que proposer un nouveau récit fictionnel, celui d'une transformation dans le domaine du discours et de la pensée. Mais c'est justement à ce titre que la lecture de Balibar est un complément nécessaire au mouvement que je trace pour ma part : ne pas proposer le récit inverse serait comme

547 BALIBAR Étienne, « La philosophie et l'actualité : au-delà de l'événement ? », in MANIGLIER Patrice (dir.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011, pp. 211-234.
548 *Ibid.*, p. 213.
549 *Ibid.*, p. 214.

dissimuler la nature fictionnelle de cette approche du langage de Foucault, et serait, par suite, retomber bien en-deçà de ce que ce dernier explique du langage.

Annonçons dès à présent le mouvement de ce chapitre. Dans une première section, je m'efforcerai de définir un certain positionnement par rapport à certains gestes d'écriture de l'histoire, à savoir un positionnement blanchotien par rapport aux gestes hégélien et heideggérien. Le positionnement de Blanchot par rapport à l'écriture heideggérienne de l'histoire de l'être sera l'occasion de mettre au jour une structure capitale pour ma lecture en écho de l'*Histoire de la folie* : celle de l'ambiguïté de l'indication d'un degré zéro. Dans une deuxième section, je dégagerai une structure d'écriture de l'histoire plus simple (mais qui devra justement être lue *ensuite* à travers le positionnement blanchotien), à partir des propositions de Barthes : la structure de l'opposition du degré zéro d'un langage et de ses recouvrements mythologiques. C'est alors que je proposerai une lecture globale de l'*Histoire de la folie*, là où jusqu'ici – mais c'était une limite due à la nécessité de rendre audibles les résonances de la structure blanchotienne de l'ambiguïté – cette étude ne pouvait fournir qu'un abord morcelé du texte de Foucault.

4.1. Des écritures de l'histoire (1) : Hegel et Heidegger à travers Blanchot

L'actualité dans l'écriture de l'histoire (d'après Étienne Balibar)

Commençons par reprendre la caractérisation générale de la philosophie de l'événement développée autour des années 1960 que propose Balibar, afin d'y situer l'écho blanchotien qui caractérise plus spécifiquement, à mon sens, l'écriture de Foucault. Balibar commence par montrer que la rupture événementielle avec le point de vue de la processualité dialectique est une rupture finalement ambiguë. En un sens, l'antihégélianisme de cette philosophie ne fait que développer les possibilités déjà inscrites dans la métaphysique du temps au sein de laquelle Hegel se situait. L'une de ces possibilités était la conception transcendantale : une pensée qui affirme l'existence des conditions de possibilité des réalisations empiriques. Ici : une forme transcendantale du temps, donc de l'historicité. D'ailleurs, doit-on vraiment dire que Hegel dépassait le point de vue transcendantal ? Pour Balibar, ce n'est pas le cas : en suivant réellement le mouvement de la pensée hégélienne, on aboutit à la forme de l'esprit absolu qui n'est rien d'autre qu'un « procès transcendantal »[550], forme *a priori* de l'intégration des procès empiriques et des événements empiriques réfractaires au dépassement empirique. Structuralement, ce non-dépasssement de la perspective transcendantale ouvre alors, selon

550 *Ibid.*, p. 218.

Balibar, la possibilité du primat inverse : non pas le développement d'une pensée suivant la forme du procès transcendantal, mais suivant celle de l'« événement transcendantal »[551] : la forme intégratrice qu'était le procès, dans son acception transcendantale davantage qu'empirique, laisse place à l'événement transcendantal qu'est la forme d'une rencontre incomplète, d'une tendance à saisir irréalisable, d'un échappement toujours répété. En un sens, et même si c'est sous une forme déniée, la pensée hégélienne demeurait porteuse de cette conceptualité transcendantale, sous l'espèce du procès transcendantal. Ainsi, l'antihégélianisme de la pensée française contemporaine ne fait ainsi que ressaisir cette possibilité du langage hégélien, même si elle fait aussi migrer le thème transcendantal du procès vers l'événement. Comme le dit Balibar :

> pour nous désormais, le sens même (et la puissance) de l'idée du transcendantal est devenu indissociable de sa « migration » du primat du procès vers le primat de l'événement, donc de la promotion des catégories de la *rupture*, de la *contingence* non déductible d'une causalité ou d'une finalité, ou en excès sur ses propres « conditions », de *l'irréversibilité* comme corrélat de *l'imprévisibilité*, de la *facticité* comme noyau de réalité irréductible à la représentation, donc à la régularité d'une loi ou d'un récit, et des façons elles-mêmes extraordinairement diverses dont ces notions peuvent être interprétées et développées phénoménologiquement[552].

Balibar indique alors que ce tournant événementiel procède de la réception de la pensée de Heidegger (celle de l'*Ereignis*, et donc aussi de l'histoire de l'être). Mais il ajoute qu'il ne faut pas réduire les philosophies de l'événement des années 1960 à une simple amplification du geste heideggérien. Car il y a, selon Balibar, une radicalité intenable – mais je dirais plutôt un reste d'illusion à travailler – dans la façon dont Heidegger indique une voie vers l'être « ne laiss[ant] à proprement parler aucune ‘‘trace’’ de subjectivité », abolissant radicalement « toute tension d'activité et de passivité »[553]. Or, s'il s'agissait bien de s'affranchir des tendances totalisantes de la subjectivité processuelle hégélienne, il ne s'agit pas pour autant d'abandonner l'attention à la subjectivité qui révèle, au procès même qui tend à manifester, à la décision qui permet de s'ouvrir – et à *l'écriture* même de l'expérience. D'où l'idée de Balibar de présenter la pensée de l'événement dans les années 1960 comme « une réaction contre Heidegger autant que contre Hegel » :

> c'est-à-dire qu'elle cherche à la fois à *libérer la puissance, l'indétermination, l'irréductibilité de l'événement* du schème téléologique du procès et de ses moments successifs ou constitutifs, et à penser dans l'événement, ou au moyen d'une phénoménologie de l'événement, une autre modalité de la subjectivité : je [Balibar] dirai une subjectivité sans sujet substantiel, qui connote dans leur généralité et leur hétérogénéité les différences de l'activité et de la passivité, ou de l'affirmation et de la négation, dont la subjectivité est plutôt l'effet que la cause, et qui importent au plus haut point à l'éthique, sinon à la politique[554].

551 *Ibid.*, p. 219.
552 *Ibid.*, p. 220. Balibar souligne.
553 *Ibid.*, p. 222.
554 *Ibid.*, p. 223. Balibar souligne.

C'est cette conscience d'une opération non dialectique dans la visée de l'événement que Balibar retient comme la raison de la pensée de l'événement dans les années 1960. Et c'est pour restituer, à son niveau d'analyste de la pensée, la nécessaire tension de cette conscience que Balibar refuse de valoriser le seul terme d'événement, et qu'il l'inscrit en tension avec celui d'*actualité*. Par actualité d'une pensée ou d'un discours, il faut alors entendre l'événement que constitue la mise en évidence d'un événement. Événementialité qui s'indique dans la manifestation même que le discours donne d'un événement, mais qui ne s'y laisse pas réduire. Actualité qu'il faut donc aller chercher dans « l'activité *d'écriture philosophique* »[555] elle-même, c'est-à-dire dans ce qu'il y peut transparaître de sa propre événementialité. Dès lors, l'actualité est « non pas comme un autre nom de l'événement, mais comme l'indice discursif de la modalité selon laquelle la philosophie peut essayer, non pas tant de ''penser l'événement'' comme tel, que d'écrire ''en rapport avec l'événement'', dans une modalité oblique, elle-même événementielle […] »[556]. L'indication selon laquelle l'actualité dans l'écriture ne se manifeste que « dans une modalité oblique » est importante : Balibar souligne par là la vanité d'une réduction de la situation d'écriture de l'histoire à un simple emboîtement d'événementialité – réduction selon laquelle cela ferait événement que d'écrire sur un événement. Car, de quoi parle-t-on ici sous le terme d'événement ? Sans doute d'avènement de langages nouveaux. Or, qu'est-ce que faire l'histoire de ces langages qui se sont inventés, sinon inventer le langage qui permet de les faire parler, et cela pourtant comme s'ils n'étaient pas anachroniques (ce sans quoi on en ferait de simples objets, et non des avènements de langage) ? Il serait naïf de penser pouvoir se contenter d'une distinction entre les langages historiques et le métalangage de l'écriture historique qui les décrirait, et d'attribuer une événementialité à chacun des termes distingués. La « modalité oblique » que signale Balibar vient dire que l'événementialité est justement ce qui ne peut pas se décrire comme un simple objet, mais n'est pas non plus de l'ordre d'un acte séparé de toute histoire. C'est alors l'effort philosophique des textes historiographiques pour manifester l'événementialité de tout avènement langagier qu'il faut parvenir à identifier. Ce pourquoi Balibar clôt alors son article en mettant en parallèle des textes d'Althusser et de Foucault où ceux-ci manifestent leur propre souci de l'actualité d'un discours. Pour Foucault, Balibar mentionne les analyses foucaldiennes du texte kantien sur l'*Aufklärung*, analyses qui datent du début des années 1980[557].

555 *Ibid.*, p. 227. Balibar souligne.
556 *Ibid.*, p. 215.
557 Pour une lecture différemment problématisée de ces textes de Foucault sur Kant, cf REVEL Judith, « Historicisation, périodisation, actualité. Michel Foucault et l'histoire », *op. cit.*, p. 201-207.

Je ne reprendrai pas ces textes foucaldiens tardifs qu'analyse Balibar. Je souhaiterais plutôt montrer que l'adoption par Foucault d'un geste d'écriture philosophique qui manifeste ce souci de son actualité est ce qui gouverne son écriture de l'histoire dès l'*Histoire de la folie*. Mais aussi que la situation de son écriture de l'histoire par rapport à ce qu'autorisaient les pensées de Hegel et de Heidegger se comprend dans l'ouverture du langage de Blanchot, ainsi qu'avec les résonances que Barthes donne à ce langage.

*L'oubli blanchotien comme l'***autre** *versant de la mémoire hégélienne*

Que les textes de Blanchot constituent pour Foucault l'ouverture depuis laquelle il questionne sa propre lecture de Hegel – et donc le rapport de sa propre écriture à l'écriture hégélienne de l'histoire – Foucault l'a affirmé explicitement :

> Blanchot est, en quelque sorte, le Hegel de la littérature […]. Hegel, en fin de compte, ce n'est pas seulement quelqu'un qui répète ce qui a été raconté par des murmures de l'histoire, mais quelqu'un qui a transformé ces murmures, pour créer le sens même de la modernité. De la même manière, Blanchot a extrait quelque chose de toutes les œuvres importantes de l'Occident, quelque chose qui leur a permis aujourd'hui, non seulement de nous interpeller, mais aussi de faire partie du langage que nous parlons aujourd'hui. […]
>
> [Mais], en même temps, [Blanchot] est à l'opposé de Hegel. Car, si Hegel a exposé le contenu de toute la philosophie, et finalement celui de toutes les grandes expériences de l'histoire, cela n'avait pas d'autre but que de le rendre immanent à ce qu'on appelle le présent, pour prouver que ces expériences historiques sont présentes en nous-mêmes, ou encore que nous sommes présents dans ces expériences. Il s'agissait d'une magnifique synthèse de l'intériorisation sous forme de mémoire. […] Or c'est le contraire dans le cas de Blanchot. Si Blanchot s'adresse à toutes les grandes œuvres de la littérature mondiale et qu'il les tisse dans notre langage, c'est justement pour prouver qu'on ne peut jamais rendre ces œuvres immanentes, qu'elles existent en dehors, qu'elles sont nées au-dehors, et que, si elles existent en dehors de nous, nous sommes à notre tour en dehors d'elles. Et si nous conservons un certain rapport avec ces œuvres, c'est à cause d'une nécessité qui nous contraint à les oublier et à les laisser choir en dehors de nous ; c'est, en quelque sorte, sous la forme d'une énigmatique dispersion, et non pas sous la forme d'une immanence compacte. […] [Blanchot] ne cherche pas à récupérer les œuvres déjà écrites en lui-même, dans sa subjectivité, mais c'est quelqu'un qui s'oublie si bien que ces œuvres refont surface à partir de l'oubli. Au moment même où il parle, il ne parle que de l'oubli. Le rapport entre les œuvres et cet homme qui parle d'elles sous forme d'oubli est exactement le contraire de l'effet qui se produit sous forme de représentation ou de mémoire chez Hegel[558].

À lire les textes de Blanchot pour eux-mêmes, on ne peut sans doute pas justifier l'idée selon laquelle il serait « le Hegel de la littérature »[559]. Pour que l'affirmation de Foucault ait un sens – un sens évidemment biographique, mais qui vaudrait comme un diagnostic d'époque davantage que comme le récit d'une vie singulière –, il faut appréhender les textes de Blanchot *depuis* l'espace de pensée que propose la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel,

558 FOUCAULT Michel, « Folie, littérature, société » [1970], entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe, *DE* n°82, I, 992-993.

559 Sauf à faire abstraction de leur mouvement propre – c'est-à-dire en se réservant le droit d'isoler des citations. Par exemple : « On peut donc dire de l'art qu'il perpétue l'esprit, qu'il joue, par rapport à l'histoire, le rôle que, pour Hegel, l'histoire joue par rapport à la nature », BLANCHOT Maurice, « Le musée, l'art et le temps » [1950], *in L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 39. Mais, dans cette phrase, il s'agit de reprendre l'intention de certains ouvrages de Malraux, et – surtout – cet extrait de recension ne constitue que *le premier versant* d'une critique qui met au jour – on s'y attend désormais – *deux versants*.

notamment dans son moment Esprit, celui de l'histoire mondiale (occidentale) lue et racontée au travers de quelques œuvres majeures. Il faut donc d'abord se figurer Foucault sous l'espèce d'un penseur situé dans l'espace du langage hégélien[560], afin de voir ensuite comment un certain déplacement – ou plutôt une réouverture de l'ambiguïté – transforme l'écriture de l'histoire que cet espace rend possible. Avec cet espace initial et la transformation qu'on y suppose, on retrouve bien pour le cas singulier de Foucault ce que Balibar met au jour pour les pensées de l'événement et de l'actualité des années 1960 en général. Reste à expliquer en quoi, dans le cas de Foucault – mais sans doute aussi de quelques autres –, ce sont les textes de Blanchot, dans leur double rapport critique aux textes respectifs de Hegel et de Heidegger, qui ont permis cette transformation.

Dans l'entretien que j'ai cité, Foucault assimile d'abord Blanchot à Hegel en ce qu'ils sont tous les deux des instaurateurs de langage. Et cela, moins au sens où ils introduiraient un nouveau lexique qu'au sens où ils modifient la position du sujet dans l'espace même du langage où il se situe. Si Hegel se contentait de faire une histoire de la culture (mondiale ou occidentale) en répétant la littéralité des œuvres marquantes tout en suivant une simple chronologie, il n'opérerait nullement sur l'espace du langage : il ne ferait que suivre les possibilités offertes à tous les locuteurs par le langage déjà institué, voire sédimenté. Quand Foucault dit que Hegel « a transformé [les] murmures [de l'histoire], pour créer le sens même de la modernité », il faut comprendre que l'opération d'intégration des langages historiques de chaque œuvre dans un langage qui se reconnaît explicitement comme constitué du procès d'engendrement des langages les uns par les autres – que cette opération d'intégration transforme l'espace du langage. Dans cet espace, les œuvres déposées au cours de l'histoire étaient évidemment déjà présentes : Hegel ne fait pas parler des œuvres inédites ou peu connues. Mais la question est celle de savoir ce que cet espace de langage antérieur à l'opération hégélienne permettait ou empêchait d'entendre dans ces œuvres. Question qu'on ne peut sans doute poser que depuis l'espace du langage hégélien déjà advenu. Car ce qui risquait de ne pas être entendu dans les œuvres – ce en quoi Foucault peut parler de « murmures de l'histoire » – c'était justement leur tendance à être des moments d'un procès : ces œuvres disaient déjà la négativité qui les travaillaient et la nécessité de leur dépassement, mais seulement en murmurant – et il fallait que vienne le langage de leur synthèse pour

560 Au titre des données biographiques, on rappellera : 1/ que le mémoire pour le diplôme d'études supérieures que Foucault présente en juin 1949 a pour titre : « La constitution d'un transcendantal historique dans la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel » [cf ÉRIBON D., *Michel Foucault*, p. 47] ; 2/ l'importance biographique de Jean Hyppolite pour le jeune Foucault [cf ÉRIBON D., *Michel Foucault*, chapitre « La voix de Hegel », pp. 32-40].

qu'enfin leur murmure devienne un sens audible, « le sens même de la modernité » qui n'est que d'être l'expression de son propre procès d'engendrement.

Sur cette dimension, Foucault estime que l'opération des textes de Blanchot est équivalente. Blanchot n'a pas seulement répété les œuvres d'une façon qui laisserait inentamé le langage même de notre pensée : il a écrit sur et avec ces œuvres de telle sorte que désormais quelque chose d'elles fasse partie de notre langage. Idée ample et forte, dont je me contenterai de donner de courtes illustrations en renvoyant à ce que j'ai montré de la présence, dans la littéralité même de l'*Histoire de la folie* – donc dans le langage de Foucault –, du langage de Hölderlin quant à la triple métamorphose poétique[561] ou au signe muet[562], du langage de Kafka quant au bruissement du Terrier[563], et du langage d'Eschyle quant au refus du dehors du logos[564], avec ce que ce dernier langage engage quant à la lecture du délire d'Oreste chez Racine. Ces quelques repérages dans le langage même de l'*Histoire de la folie* suffisent à prévenir un contresens : il ne faut évidemment pas réduire l'idée selon laquelle Blanchot serait « le Hegel de la littérature » à l'affirmation selon laquelle ce que Hegel aurait fait pour la philosophie, reine des savoirs et comprenant le tout des arts et des lettres, Blanchot l'aurait fait pour le secteur réservé que serait la littérature, considérée comme un art circonscrit, et distincte à ce titre de la philosophie. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit d'une opération sur le langage de notre pensée. C'est à ce niveau de généralité qu'on doit comprendre l'importance commune de leurs gestes respectifs. Et c'est aussi à ce niveau qu'il faut insister sur leur différence fondamentale.

L'écriture de l'histoire par Hegel a pour but de prouver que « toutes les grandes expériences de l'histoire […] sont présentes en nous-mêmes, ou encore que nous sommes présents dans ces expériences ». Disant cela, Foucault reconnaît bien à l'écriture hégélienne un souci de son actualité. Mais quelle appréhension de son actualité suggère-t-elle ? Le sujet écrivant fait entendre les langages historiques en tant qu'ils résonnent toujours dans son langage, parce qu'ils ne sont finalement qu'un seul et même langage se développant. Mais ce développement s'opérant par différence d'avec soi-même, c'est-à-dire par un procès où la négativité est motrice, les langages historiques des œuvres font entendre leur présence en tant que *situés* dans le procès d'engendrement du langage actuel. Ils sont donc présents en tant que situés. Si l'on se réfère alors au point de vue du sujet écrivant, cette même présence n'est rien

561 Cf *supra* chapitre 3., sous-section « L'ambiguïté d'une parole de déraison transfigurée », division « L'écho d'un poème de René Char et la triple transfiguration de la parole de déraison ».
562 Cf *supra* chapitre 3., sous-section « L'ambiguïté du signe muet : ''ruse et nouveau triomphe de la folie'' ».
563 Cf *supra* chapitre 2., sous-section « Le piège de l'autre nuit : l'expérience du Terrier (Kafka) ».
564 Cf *supra* chapitre 2., section 2.2. « Ambiguïté de la nuit grecque : Oreste, les images et le logos (d'après Eschyle) ».

d'autre que la mémoire : le sujet sait ce qu'est son langage en se souvenant de son histoire, c'est-à-dire en se remémorant les moments de son engendrement.

On peut prendre comme exemple de cette forme d'écriture hégélienne une des lignes d'écriture qui traverse l'*Histoire de la folie*. Quand on retient de cet ouvrage l'affirmation selon laquelle le langage moderne de la folie comme aliénation mentale serait le descendant du langage classique de l'exclusion du peuple de la déraison (aliénation juridique et sociale), c'est comme si l'on restituait la mémoire du langage de la psychiatrie moderne, en supposant que l'expérience de l'exclusion classique est immanente (sous forme de moment sédimenté ou de structure dissimulée maintenue) à l'expérience moderne. Il serait dommageable de résumer cela par le seul terme de continuité. Bien sûr, avec cette écriture de l'immanence et de la mémoire comme actualité, il s'agit d'indiquer la continuité d'un procès. Mais l'idée de l'indication d'une continuité, qu'on opposerait alors trop simplement à celle du repérage de ruptures, ne rend pas justice à l'attention aux modalités de l'actualité dans l'écriture. Réduire la mémoire à une ligne continue conduit à effacer le fait que la mémoire est une modalité, oblique elle aussi, de manifestation de l'actualité. Mais c'est sans doute le thème même de la rupture qui risquerait le plus d'effacer ce qui est en jeu. Car, avec lui, on se donne souvent trop facilement la représentation d'un espace où les expériences essentiellement séparées, radicalement distinctes, véritablement sans continuité, pourraient pourtant être pensées ensemble. Comme si, tout en prétendant rendre compte d'expériences sans continuité avec nous, on les présentait dans l'espace continu de notre mémoire. Par là, on voit qu'à vouloir résumer le problème de l'écriture foucaldienne de l'histoire dans les termes de la continuité et de la rupture, on risque bien de manquer la dimension essentielle de souci de l'actualité. Ainsi, davantage qu'une indication de la continuité ou de la rupture qui risquerait de donner

lieu à une figuration facile et trompeuse[565], il est préférable de suivre Foucault dans sa distinction des modalités de l'actualité que sont la mémoire et l'oubli.

À cette écriture hégélienne de l'histoire qui dit son actualité en termes d'immanence et de mémoire, Foucault oppose le langage blanchotien fait de dispersion et d'oubli. Cela n'annule pas l'idée d'abord avancée selon laquelle Blanchot serait « le Hegel de la littérature » : il s'agit bien de « tiss[er] [les grandes œuvres de la littérature mondiale] dans notre langage ». C'est bien de *notre* langage qu'il s'agit, celui de l'actualité de notre pensée. Mais ce tissage s'avère fait de trous : si le langage des œuvres reçoit bien une sorte d'accueil comme sur le mode de la mémoire, cette mémoire n'a de valeur pour l'écriture qu'en tant qu'elle manifeste ses lacunes, ses trous – bref, qu'elle est essentiellement oubli. L'exigence de s'oublier au moment même où l'on écrit traduit un souci de l'actualité de l'écriture qui, s'il se laisse entamer par la résistance de la mémoire, ne se laisse toutefois pas submerger par elle. Parvenir à « ne parl[er] que de l'oubli » c'est alors disparaître comme sujet, et c'est faire apparaître l'être même du langage où les œuvres commencent à leur tour à parler. On retrouve ici, avec cette modalité de l'actualité qu'est l'oubli, ce que Foucault définit en 1966 comme « la pensée du dehors ». Il importe de le citer *in extenso* :

> Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot « la pensée du dehors »[566].

À nouveau, c'est par rapport à une distinction facile entre un langage-objet (avec sa « positivité ») et un langage-sujet (celui de la « subjectivité » qui rendrait manifeste ce langage-objet en en parlant) qu'il faut comprendre le déplacement que s'efforce de réaliser la

565 Dans son ouvrage *Foucault, une pensée du discontinu*, J. REVEL met explicitement en garde contre une définition naïve de la rupture ou de la discontinuité : « les thèmes du changement et de la transformation, quand ils sont poussés à leur extrême, ne peuvent pas ne pas impliquer une redéfinition de ce que l'on entend par ''rupture'', ''saut'', ''discontinuité'' » (p. 39). Elle s'efforce d'abord de montrer comment une telle redéfinition de la discontinuité fonctionne dans les textes de Foucault sur la littérature. Puis pose la question : « qu'advient-il si l'on cherche à appliquer à une construction théorique le même type d'hypothèse [celle d'une écriture vectrice de discontinuité] ? En bref, une philosophie ou une histoire peuvent-elles être discontinuistes au sens où l'entend Foucault [à partir de la littérature] ? » (p. 46). J. Revel définit alors le travail de Foucault comme celui d'une « pensée de la discontinuité », tout en rappelant le « danger » d'une telle formulation : « Le danger d'une pensée de la discontinuité, c'est donc qu'elle soit imaginée à partir de ce dont elle sape le règne – la continuité –, qu'elle en représente en quelque sorte l'envers, c'est-à-dire encore malgré tout la figure souveraine. Se représenter la discontinuité comme un ''vide'', c'est assigner à la continuité la garantie de la plénitude ; c'est faire de la discontinuité un manque, une absence, bref, une figure de la négation. Or c'est d'une tout autre discontinuité que veut parler Foucault : celle qui est introduite par les transformations et les mutations, et qui fait de la continuité l'autre nom d'un processus de métamorphose dont la discontinuité est le moteur » (pp. 60-61).

566 FOUCAULT Michel, « La pensée du dehors » [1966], *DE* n°38, I, 549.

pensée du dehors. Pensée qui ne se situe pas dans le domaine d'une subjectivité dont elle serait la pensée, mais dans tout ce qui peut faire éclater cette image d'un domaine subjectif : c'est moins la subjectivité qu'on manifeste que sa dispersion. De même, il ne s'agit pas de se tenir face à un langage circonscrit (appréhendé en sa positivité) dont on pourrait isoler la raison d'être (fondement ou justification), mais d'indiquer le vide qui la sous-tend en se tenant à son « seuil » : seuil et non extériorité du langage en question, puisqu'il ne s'agit pas de figurer un espace vide (l'extérieur) où pourraient se constituer de petites intériorités circonscrites, mais bien d'indiquer le mouvement d'une dispersion qui se joue à la limite d'un langage depuis lequel on parle. Avec l'idée d'une parole ou d'une écriture depuis l'oubli, Foucault fournit la disposition qu'exige la pensée du dehors. Bref, la pensée du dehors est une écriture de l'oubli.

Au titre des manifestations explicites de l'oubli dans l'écriture foucaldienne de l'histoire, rappelons cette phrase qui forme l'articulation finale de l'*Histoire de la folie*, et qui n'est audible que dans l'écho des textes blanchotiens[567] : « dans ces engagements bavards de la dialectique, la déraison reste muette, et l'oubli vient des grands déchirements silencieux de l'homme »[568]. Dans cette phrase, l'oubli est ce à partir de quoi l'espace du langage est conduit à sa limite, ce qui ouvre la possibilité de nouveaux langages qui diraient leur actualité comme oubli et non comme mémoire. Par là, on mesure que résumer le parcours de l'*Histoire de la folie* en parlant d'un oubli historique de la déraison au profit d'un langage unilatéral de la folie comme aliénation mentale, c'est *vouloir résumer sous la modalité de la mémoire ce qui relève d'un oubli essentiel*. Dans cette volonté s'indique sans doute l'impossibilité d'un récit historique (qu'il soit développé ou résumé) tout entier sous la modalité de l'oubli : s'il y a écriture de l'histoire, alors il doit y avoir actualité comme mémoire. Et pourtant, si c'est bien la mémoire d'un oubli qu'il s'agit d'écrire, *en maintenant l'actualité de cet oubli*, le texte doit suggérer l'inactualité de la mémoire en tant qu'elle est déchirée par une tendance propre à la manifestation de l'oubli. D'où ces langages qui se reprennent, qui disent à nouveau l'expérience manifestée dans un langage antérieur qui pouvait passer pour déjà obsolète : c'est le mouvement que je me suis efforcé de mettre au jour quant au cas des écrivains fous dans la troisième partie de l'*Histoire de la folie*[569] ; mais c'était déjà le jeu qu'il y avait entre le langage de Racine et celui d'Eschyle, pour dire la folie d'Oreste.

567 Cf *supra* chapitre 3., section 3.3, sous-section « L'ambiguïté d'une parole de déraison transfigurée », division « Écho de l'ambiguïté du silence ».
568 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 549.
569 Cf *supra* chapitre 3., section « 3.3. Un langage pour l'écrivain fou : du bouffon moderne au signe muet ».

La dissimulation ambiguë blanchotienne plutôt que le retrait heideggérien de l'être

Comme Balibar le remarquait, on pourrait être tenté d'attribuer les tendances de cette critique de l'écriture hégélienne suivant la mémoire à la pensée heideggérienne de l'*Ereignis* et de l'histoire de l'être comme histoire des figures de l'oubli de l'être. Mais Balibar insistait pour souligner la différence entre les pensées de l'événement contemporaines et la pensée de Heidegger, en ce que cette dernière consistait à faire comme s'il était possible de supprimer la subjectivité révélante et de n'en plus tenir compte dans l'écriture : à l'inverse, les pensées de l'événement contemporaines maintenaient l'interrogation hégélienne sur la subjectivité, même s'il s'agissait de penser une autre subjectivité que celle qui se remémore les étapes de sa genèse. À nouveau, je souhaite inscrire cette prise de distance quant à la conceptualisation heideggérienne, telle qu'elle va régler l'écriture foucaldienne de l'histoire, dans l'écho des textes de Blanchot. Pour cela, je propose de reprendre et de poursuivre l'analyse de la structure de l'ambiguïté de l'image et l'analyse du mouvement complexe d'assimilation retenue de l'image et du langage – analyses que j'ai proposées précédemment[570]. Plus spécifiquement, rappelons que, quant à la possibilité de dire l'ambiguïté essentielle du langage, Blanchot parvenait, à l'issue de l'examen de l'ambiguïté de l'image, à énoncer une loi : « *d'autant plus essentielle est l'ambiguïté que la dissimulation peut moins se ressaisir en négation* »[571]. Dans mon premier chapitre[572], j'ai proposé, à partir de cette loi, une lecture de la pensée heideggérienne d'avant son tournant, en prenant comme repère le texte « Qu'est-ce que la métaphysique ? » de 1929. Mais ce que cette loi ouvre surtout – étant donné mon projet de lecture de l'écriture foucaldienne de l'histoire – c'est la possibilité d'une lecture critique de l'histoire de l'être heideggérienne, et la possibilité d'une autre écriture de l'histoire, à savoir : plutôt que l'histoire d'une dissimulation qui serait retrait, oubli et réserve de l'être (y compris sous la forme d'un néant), *une histoire de l'ambiguïté*.

Puisque je propose de comprendre l'écart de l'écriture foucaldienne de l'histoire avec celle de l'histoire heideggérienne de l'être à partir de la loi énoncée par Blanchot (et mise en œuvre dans ses propres textes), c'est du geste d'écriture historique heideggérien qu'il faut partir[573]. Je ne prétend pas ici restituer toute la teneur de l'histoire de l'être heideggérienne. Je ne voudrais

570 Cf *supra* chapitre 1., section « 1.3. Image et structure de l'ambiguïté », et particulièrement sous-section « L'assimilation retenue de l'image et du langage ».

571 Blanchot M., « Les deux versions de l'imaginaire », *L'espace littéraire*, p. 355.

572 *Cf supra* chapitre 1., section 1.3., sous-section « Remarque (2) : négation ou dissimulation – une loi blanchotienne pour l'ambiguïté ».

573 Pour un panorama critique des commentaires qui « rapprochent » Foucault de Heidegger, dans la période 1980-1998, cf MICHON Pascal, « Foucault était-il heideggérien ? », dans MICHON Pascal, HAUSER Philippe, CARNEVALE Fulvia et BROSSAT Alain, *Foucault dans tous ses éclats*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005, vol. 1/, p. 15-45.

garder du geste d'écriture historique heideggérien qu'une question qui le traverse, et qui le traverse peut-être malgré lui.

Une première formulation de cette question pourrait être : y a-t-il une spécificité de l'écriture de l'histoire dès lors qu'on choisit comme sujet de cette histoire l'être qui se retire, l'être en son retrait, ou encore l'être dissimulé ? Ou, plus radicalement – c'est-à-dire sans laisser penser qu'écrire l'histoire de l'être est une modalité de la pensée de l'être *choisie parmi d'autres* –, la pensée de l'être en sa dissimulation induit-elle un langage d'écriture historique spécifique, irréductible à d'autres formes d'écriture de l'histoire ? Si l'on reste inentamé par la problématique de la dissimulation de l'être, et qu'on prend « l'être dissimulé » pour un sujet d'histoire comme n'importe quel autre, il n'y a pas lieu de sentir aucun vertige dans l'appréhension de son historicité. On pourrait alors, avant même toute enquête dans les archives de l'histoire de la pensée, se représenter le schème d'écriture de cette histoire : une série chronologique de formes de dissimulation, formes distinguées par l'intensité avec laquelle le langage parvient à opérer la dissimulation tout en la dissimulant elle aussi. Bref, une série d'ontologies historiques que le sujet historien pourrait objectiver dans son discours, depuis son point de vue surplombant sur l'histoire. À rebours de cette disposition, celui qui se laisse entamer par la problématique de la dissimulation de l'être peut pressentir – et peut-être penser rigoureusement, mais pressentir est déjà un mouvement essentiel d'ouverture – l'historialité de l'être. C'est ce chemin, celui qui mène de la pensée de l'être en ce qu'il a de propre (don du déploiement de la présence) à la pensée de l'historialité de l'être (ouvrir par ce don un mode d'être historique, et laisser une forme historique d'oubli de ce don) – c'est ce chemin que Françoise Dastur résume ainsi :

> Cet impensé [le don du déploiement de la présence comme impensé] n'accède pourtant pas à la clarté conceptuelle dans la pensée de Heidegger, puisque cette donation est un *destiner*, c'est-à-dire un don sans « sujet » qui donne. En tant que destin, l'être est donc en lui-même historial, mais l'histoire de l'être ne s'achève pas avec la pensée de l'*Ereignis*, c'est-à-dire de « Cela qui donne et qui destine »[574], au sens où elle s'achève chez Hegel – dans un savoir absolu, par l'identification de l'être et de la pensée –, car ce qui fait don du déploiement de la présence ne peut pas lui-même entrer en présence. Les époques de l'histoire de l'être ne sont pas, comme chez Hegel, des périodes de temps, mais au contraire le trait fondamental du destiner qui *se retient* – c'est là le sens propre du grec *epochê* – pour qu'il y ait donation. C'est cette essence époquale de la destination qui seule permet de comprendre l'historialité de la pensée qui y répond[575].

On peut donc comprendre l'exigence qui anime l'écriture heideggérienne comme un chemin qui mène de la pensée de l'*Ereignis* à la pensée de l'histoire de l'être. Ce chemin ne peut qu'ouvrir un nouveau sens à l'écriture de l'histoire elle-même. Il ne s'agit plus de figurer

574 Je mets les guillemets sur cette traduction-interprétation de *Ereignis*, seulement pour faciliter la lecture de cet extrait.

575 DASTUR Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », n° 26, 1990. Je cite la 4e réédition (2011), p. 114.

à l'avance une série chronologique que viendrait remplir un quelconque sujet d'histoire (une institution, une population, etc) du fait de ses transformations : cette modalité de l'historiographie n'interroge pas le mode d'être de son sujet, et – surtout – encore moins le mode d'être de la série chronologique qu'on suppose être un cadre immuable. Avec la pensée de l'*Ereignis*, il s'agit de parvenir à s'ouvrir à la façon dont l'être se donne en se retirant, donc de s'ouvrir à la façon dont l'être ouvre la possibilité qu'on le pense. Si l'on ne peut aujourd'hui penser cette donation que comme histoire, ce n'est pas parce qu'on saisit que l'être s'est donné différemment au cours du temps, mais parce que l'être se donne *actuellement* comme histoire de son retrait. Ainsi, non seulement « histoire n'est pas ici ce qui arrive à l'être – mais la manière même, pour lui, d'arriver, d'être donné »[576] comme le dit Christian Dubois, mais il faut ajouter qu'histoire est la manière pour l'être d'être donné *aujourd'hui*. Ceci n'est pas relativisme : il ne s'agit pas de dire qu'hier l'être se donnait (historiquement ou pas) comme non historique, et qu'aujourd'hui il se donnerait historiquement comme historique. Bien plutôt, il s'agit avec Heidegger d'assumer notre finitude : il est donné aujourd'hui que l'être est donné comme histoire.

Mais peut-être est-ce aller trop loin. Heidegger finalement ne va pas jusqu'à cette extrémité. En effet, alors même qu'il questionnait nos représentations historiennes proprement modernes (celles qui sont en termes de *Weltbild* ou « conceptions du monde »[577]), il n'était pas question de renverser le fait même qu'*il y ait* une histoire qu'on puisse dire. La distinction entre l'historique et l'historial semble alors comme une manière de maintenir le fait même de l'histoire, alors même qu'on questionne avec radicalité la façon de dire cette histoire. Par-delà « nos représentations historisantes de l'histoire »[578], c'est donc à une historicité fondamentale qu'il s'agit de parvenir : l'historial en tant que façon qu'à l'être de s'ouvrir comme histoire (en se retirant). De ce constat découle deux conséquences. D'abord, même si on s'est débarrassé d'un attachement à la présence permanente (c'est ainsi qu'on posait l'être de l'étant, sans qu'on le pense pour lui-même), il semble bien qu'on la retrouve, même s'il s'agit d'une permanence plus difficile à débusquer : la permanence du retrait lui-même. Comme le dit Dastur : il y a là l'affirmation d'une « véritable éternité »[579] que serait la permanence énigmatique du retrait lui-même. Quant à cette première conséquence, on pourrait vouloir être

576 DUBOIS Christian, *Heidegger: introduction à une lecture*, Paris, France, Ed. du Seuil, coll. « Points », 2000, vol. 1/, p. 170.

577 HEIDEGGER Martin, « L'époque des "conceptions du monde" », *in Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Wolfgang BROKMEIER, Nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 100, 1992, pp. 99-146.

578 HEIDEGGER Martin, « La parole d'Anaximandre », *in Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Wolfgang BROKMEIER, Nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 100, 1992, p. 393.

579 DASTUR Françoise, *Heidegger et la question du temps*, *op. cit.*, p. 115.

plus radical que Heidegger, dénoncer ce qui a tout lieu d'être le reste d'un attachement métaphysique, et prétendre s'affranchir de toute position quant à l'être historial du retrait lui-même (afin de ne pas restaurer une continuité ou une permanence de quelque chose dans l'histoire, cette chose fût-elle le retrait de l'être lui-même). Mais ne serait-ce pas là une nouvelle naïveté ? Deuxième conséquence : s'il s'agit encore de dire une histoire, en se reportant à des ouvertures de l'être qui font histoire, on ne peut pas vraiment faire table rase des schèmes de l'historiographie, même si on prétend maintenir une différence entre l'historique et l'historial. Comme le dit Heidegger :

> l'aurore d'un âge, est-ce que nous pouvons la présenter et nous la représenter autrement que par le moyen de l'historisation ? Peut-être l'historisation est-elle encore pour nous le moyen inévitable de nous rendre présent l'historial. Mais cela ne signifie aucunement que l'historisation prise en elle-même puisse jamais constituer une appartenance suffisante à l'historial, à l'intérieur de l'histoire[580].

On voit ici que tout en insistant sur la différence de l'historique et de l'historial, Heidegger justifie le recours au discours historien et au geste d'écriture de l'histoire (plutôt que le seul geste de l'écriture poétique).

Au final, n'y a-t-il pas là un recul de Heidegger dans son projet de déconstruction de l'histoire de la métaphysique, projet devenu écriture d'une histoire de l'être qui laisse le langage métaphysique maintenir silencieusement quelques prétentions et le discours historique imposer ses schèmes ? Mais ce qui pourrait passer pour un recul, s'agit-il vraiment de le condamner ou d'en prendre acte (et de penser son geste dans sa rigueur, sans les illusions de détachement et d'autonomie qui pouvaient encore troubler l'appréhension de ce geste) ? N'est-ce pas là finalement l'authentique *question* qui anime le projet de l'histoire de l'être, à savoir : *l'effort pour dire le don dissimulé de l'être comme origine de l'historicité peut-il donner lieu à une écriture historique suffisamment spécifique pour qu'elle manifeste la dissimulation sans la reconduire ?* Ou encore : ne faut-il pas prendre acte du fait que même une histoire qui s'efforce de manifester la dissimulation de l'être en montrant comment s'ouvrent successivement des modalités de ce retrait – que même cette histoire est susceptible d'être reçue comme reconduisant le geste d'appui sur la permanence (en affirmant la permanence du retrait, et en s'appuyant sur cette permanence du retrait pour raconter une histoire – même si c'est de façon fragmentaire), sans questionner à son tour (mais ce redoublement serait moins approfondissement que répétition sur place) la permanence du retrait lui-même ? Ou enfin : l'écart entre l'historique et l'historial n'induit-il pas nécessairement un soupçon quant à l'éventuel transfert des caractères de l'historique à l'historial (de la façon dont un étant est dans le temps, à la façon dont le retrait de l'être est

580 HEIDEGGER Martin, « La parole d'Anaximandre », *op. cit.*, p. 394.

dans le temps) – ce qui montrerait surtout que, s'il faut penser la dissimulation, cela ne peut se faire dans un écart (entre l'ontique et l'ontologique, entre l'historique et l'historial) mais bien dans une écriture de l'ambiguïté – ? Et c'est là qu'on retrouve l'écriture blanchotienne.

Une précision toutefois. Le procès en métaphysique de Heidegger – être resté pris dans l'impensé métaphysique du langage qu'il utilisait au moment même où il prétendait déconstruire la métaphysique – n'est évidemment pas le seul fait de Blanchot. Mais dans la façon dont Foucault a médité les textes de Heidegger, les écrits de Blanchot ont une part non négligeable. Quant à cette circulation entre les textes, Pierre Macherey, dans le texte de présentation à une réédition (en 1992) du *Raymond Roussel* de Foucault, fait le constat suivant. Il affirme que Foucault n'a pas « appliqué cette notion d'expérience, élaborée à la jonction des discours de la philosophie et de l'histoire, à l'étude de textes littéraires » mais a parcouru le chemin inverse : « la littérature a sans doute été pour lui le lieu privilégié où s'est élaboré le statut de l'expérience considérée comme telle, et à partir duquel ont pu être pensées, sur son modèle en quelque sorte, d'autres ‘‘expériences’’, comme celle de l'exclusion, du savoir, de la punition ou de la sexualité »[581]. De plus, la contribution des textes de Blanchot à cette pensée foucaldienne de l'expérience à partir de la littérature est, pour Macherey, indéniable. Or, il voit dans ces textes blanchotiens « un prolongement de certaines interventions de Heidegger, que Blanchot a contribué de manière particulièrement significative à introduire en France ». Il conclut donc que « c'est certainement Blanchot qui a conduit Foucault à Heidegger, par le biais de sa rumination de la poésie et du langage »[582]. Tout comme j'ai pris appui sur l'indication de Balibar quant à la façon dont Heidegger a pu permettre à la pensée française des années 1960 de sortir de l'historicité hégélienne mais en construisant la fiction inverse (d'une pensée de l'actualité de l'écriture à une écriture de l'histoire), je souhaite m'appuyer sur cette indication de Macherey en la renversant. Plutôt que cette fiction d'un Foucault « conduit à Heidegger » par Blanchot – ce qui induit l'image d'un Foucault arrivé à Heidegger –, je propose la fiction d'*un Foucault sorti de Heidegger par Blanchot* – ce qui induit l'image d'un Foucault qui y aurait été, mais seulement pour en partir. Bien entendu, ce ne sont là que fictions heuristiques : le jeu des noms propres – faisant comme s'il pouvait résumer, voire synthétiser, les mises en résonances des textes qui visent à rendre audibles les structures qui y circulent –, ce jeu ne saurait sérieusement tromper. C'est donc aux structures dans l'écriture qu'il faut en venir.

581 MACHEREY Pierre, « Présentation », dans FOUCAULT Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 205, 1992, p. IX.
582 *Ibid.*, p. XIII.

Des différents textes résultant de l'effort heideggérien pour élaborer une histoire de l'être, je propose de retenir un seul schème, et de lui faire correspondre un point structural de l'écriture de l'ambiguïté blanchotienne qui en constitue comme un déplacement. Ce schème est celui qui consiste à *se référer à un moment de l'histoire qui serait plus originaire que les autres, en ce que la dissimulation y apparaîtrait avec plus de clarté*. Autrement dit, il consiste à laisser s'imposer un autre centre que celui que pourrait constituer le moment de l'écriture, afin que l'histoire s'écrive non pas entre deux bornes (car on verra qu'il n'y a pas de nécessité à ce que le centre d'origine soit premier chronologiquement) mais en circulant entre deux pôles : celui d'un centre d'origine et celui du présent de l'écriture. On pourrait nommer un tel schème le schème du centre originaire.

Dans l'histoire heideggérienne de l'être, c'est la Grèce présocratique qui fonctionne comme ce centre d'origine. Dans le texte « La parole d'Anaximandre » (1946), recueilli dans les *Holzwege* (1949), Heidegger fait résonner un fragment de texte d'Anaximandre, le désignant comme cette parole originaire qui ouvre l'histoire de l'être. Ainsi :

> L'histoire de l'être commence par l'oubli de l'être en cela que l'être retient son essence, la différence avec l'étant. La différence fait défaut. Elle est oubliée. […]
>
> La différence de l'être et de l'étant ne peut cependant être éprouvée comme différence que si elle s'est, dès le début, dévoilée dans la pré*sence* du pré*sent*, imprimant une trace qui reste sauvegardée dans la langue à laquelle l'être est advenu. Pensant ainsi, nous pouvons présumer que cette différence s'est éclaircie – sans pourtant jamais avoir été nommée comme telle – plutôt dans la première parole de l'être que dans les paroles ultérieures. […]
>
> Ce n'est que lorsque nous aurons historialement éprouvé, comme ce qui reste à penser, l'impensé de l'oubli de l'être, et que cette longue épreuve, nous l'aurons pensée dans sa plus grande ampleur à partir de la destination de l'être, ce n'est qu'à ce moment que le premier mot dira, peut-être, quelque chose à la pensée tardive tournée vers lui[583].

Heidegger l'a reconnu : c'est à partir de l'histoire historisante que l'on dispose d'un lieu pour cheminer et s'ouvrir à l'événement qu'est l'ouverture de l'histoire. Ce qui justifie à ses yeux de questionner l'une des premières paroles manifestant une spéculation sur l'être telle que la lui livre l'histoire historisante. Ainsi, Heidegger se trouve à faire résonner la parole d'Anaximandre à partir d'un fragment attribué à ce penseur présocratique. L'indication de ce texte comme centre originaire de la pensée occidentale invite pour ainsi dire à le lire trois fois – ces trois lectures correspondant aux trois extraits que j'ai juxtaposés –. D'abord, il est le texte par lequel est marqué l'oubli de l'être : c'est cela qui s'ouvre comme destin à partir de ce texte. L'oubli de l'être, c'est l'oubli de son essence propre, oubli du fait qu'il n'est pas l'étant, oubli de la différence de l'être et de l'étant. Mais, ensuite, ce texte ne peut ouvrir un destin d'oubli de l'essence propre de l'être que s'il a permis à cette essence de se manifester,

583 HEIDEGGER Martin, « La parole d'Anaximandre », *op. cit.*, p. 439-441.

fût-ce de façon précaire, incertaine, ou non « nommée comme telle ». Le texte doit donc avoir en lui, sous forme de « trace », le fait que la différence de l'être et de l'étant (donc l'essence propre de l'être) se soit manifestée : c'est parce qu'il y a eu « éclaircie » de l'essence propre de l'être, qu'il peut y avoir épreuve et oubli de cette essence. Mais, enfin, ce n'est qu'après avoir pensé l'oubli de l'être lui-même (c'est-à-dire après avoir pensé la situation de la pensée telle qu'elle affecte le présent du penseur Heidegger – mais Hölderlin l'avait pensé et dit avant lui[584]), que le texte originaire pourra vraiment être entendu : il sera alors entendu comme ouvrant à la fois la possibilité d'un oubli de l'être (qui pourra prendre de nombreux avatars historiques) et la possibilité d'une pensée de l'être se retirant (la pensée du retrait comme pensée nouvelle). Ainsi, le centre originaire vers lequel la pensée tardive se tourne révèle-t-il enfin *son ambivalence* – ou peut-être son ambiguïté.

On voit tout l'intérêt de ce centre originaire pour l'écriture de l'histoire de l'être. Il n'est pas essentiellement son point de départ chronologique, même s'il peut occasionnellement l'être dans la mesure où l'histoire historisante le présente ainsi. Il est le centre où se décide l'oubli qui sera le principe même de cette histoire. Mais en cela, il est aussi ce qui permet le mieux d'apercevoir ce qui est sur le point de s'oublier. Pourtant, ce n'est qu'inscrit dans une histoire, où l'on montre que l'oubli, qui s'instaure depuis ce centre, inaugure une série d'avatars historiques de l'oubli, – ce n'est qu'avec cette lecture de l'histoire que ce centre révèle la possibilité ambivalente qu'il était. Ce qui, pour Heidegger, ouvre un nouvel avenir pour la pensée. Reste que, chez Heidegger, ce centre semble lié à un moment que l'histoire historisante présente comme chronologiquement premier, comme s'il ne pouvait pas ne pas être aussi le début de l'histoire de la pensée.

Je propose de considérer ce que devient ce schème du centre originaire (depuis lequel on organise l'histoire de la pensée) dans un article de Blanchot de 1956, « L'homme au point zéro », repris en 1971 dans *L'Amitié*[585]. L'article de Blanchot est une recension de *Tristes tropiques* (1955) de Lévi-Strauss. Lisant l'ouvrage de Lévi-Strauss, Blanchot retient l'expression par l'ethnologue lui-même de ce qui l'anime, à savoir « l'attrait des commencements, intérêt pour ce qui est premier, recherche des possibilités originaires dont les sociétés humaines sont la constante mise en œuvre »[586]. Davantage que d'éventuelles explications érudites de telle ou telle pratique indigène, c'est donc ce qui concerne les mobiles et les fantasmes de l'ethnologue – pris dans leur généralité – qui intéresse Blanchot. Or, au

584 HEIDEGGER Martin, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1962, 195 p. Je cite la version augmentée et rééditée Gallimard, coll. « Tel », n° 269, 1996, 254 p.
585 BLANCHOT Maurice, « L'homme au point zéro », *in L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 87-97.
586 *Ibid.*, p. 92.

travers des formules qu'emploie Lévi-Strauss lui-même, se manifeste dans l'ouvrage une sincère « passion pour l'origine »[587]. Il s'agit alors pour Blanchot d'interroger cette « passion pour l'origine » pour elle-même, quitte à la sortir du cadre spécifique de l'ethnologie dans un premier temps. En effet, cette « recherche des formes initiales », considérée quant à la passion qui l'impulse, est « analogue à la recherche du premier homme ou des premières manifestations de l'art ». Et tous ces efforts ont en commun qu'ils sont des tentatives de mise au jour de formes « dont on sait pourtant qu'elles sont insaisissables, s'il est vrai qu'en un sens il n'y ait, pour rien et à aucun moment, de commencement »[588]. La mention des « premières manifestations de l'art » évoque immanquablement l'article « La naissance de l'art » de 1955 repris en ouverture de *L'Amitié*. Dans ce dernier article, qui est la recension d'un ouvrage de Bataille[589], Blanchot interroge déjà cette passion pour l'origine, en en montrant l'ambiguïté :

> Pourquoi ce besoin de l'origine, mais pourquoi ce voile d'illusion dont tout ce qui est originel semble s'envelopper, dissimulation narquoise, essentielle, et qui est peut-être la vérité vide des choses premières ?[590]

On croirait retrouver le schème heideggérien : une écriture de la pensée qui, face à un présent trouble, confus, brouillé, renvoie nécessairement à un centre originaire, mais non pas pour y découvrir le phénomène dans son pur apparaître, bien plutôt pour y trouver toujours déjà un « voile d'illusion », qui semble décider d'une histoire à venir. Toutefois, plutôt que de laisser entendre que l'ambivalence pourrait alors en elle-même être mise au jour et ouvrir une autre histoire (un nouveau début), Blanchot mentionne une « vérité vide », qui est une dissimulation qui n'est pas « essentielle » sans être aussi « narquoise » : à l'imposant de l'essentiel s'ajoute l'instabilité de la filouterie, de l'ironie, de la raillerie, induisant une ambiguïté de la manifestation de l'origine. Là où l'on croyait pouvoir atteindre une vérité dans la dissimulation (la dissimulation rendue pleinement manifeste, ouvrant non pas une nouvelle époque – puisque l'épochal signifie la suspension ou la retenue qui ouvre un âge –, mais un nouvel avenir à la pensée), on ne trouve, à l'emplacement de cette vérité, que le vide de la dissimulation. Bref, il n'y a pas de manifestation vraie de la dissimulation (de l'être dissimulé) : il n'y en a qu'une manifestation ambiguë.

L'article « L'homme au point zéro » est encore plus précis quant à l'écart qu'il ouvre par rapport au schème heideggérien du centre originaire où se manifeste la dissimulation. Qu'est-

587 *Ibid.*, p. 93.
588 *Ibid.*
589 BATAILLE Georges, *La Peinture préhistorique: Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, coll. « Les Grands siècles de la peinture », 1955, vol. 1/.
590 BLANCHOT Maurice, « La naissance de l'art », *in L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

ce que le chercheur animé de la passion de l'origine ? sinon une nouvelle figure du « navigateur »,

> le navigateur qui franchissait « la ligne », le parallèle zéro […] zone sacrée dont le passage symbolisait une initiation décisive [;] ligne imaginaire, point géographiquement nul, mais représentant précisément par sa nullité ce degré zéro vers lequel on dirait que l'homme tend, par le besoin d'atteindre un repère idéal d'où, libre de lui-même, de ses préjugés, de ses mythes et de ses dieux, il pourrait revenir avec un regard changé et une affirmation nouvelle[591].

Blanchot formule ici ce qu'il nomme, à la fin de l'article, « le mythe de l'homme sans mythe »[592]. Sachant qu'il prend appui sur le texte de l'ethnologue qu'est Lévi-Strauss, il formule ce mythe à partir de l'image du navigateur, l'ancêtre de l'ethnologue moderne. On pourrait s'attendre à ce que l'explorateur ou l'observateur qu'est le navigateur ethnologue doive l'acuité de son regard et l'absence de préjugés déformants à la rencontre de l'étranger, de l'altérité, du tout autre. Ce serait la richesse de son expérience qui en ferait un individu détaché de ses repères factuels dus à sa culture de naissance. Le détachement découlerait d'une relativisation qui, elle, suivrait la multiplication des rencontres de cultures étrangères. L'homme deviendrait sans mythe propre en prenant connaissance des multiples mythes que les hommes ont inventés, transmis et reçus. Ce n'est pas ce schéma que Blanchot retient de l'ouvrage de Lévi-Strauss. S'il formule « le mythe de l'homme sans mythe » à partir de l'image du navigateur ancien, c'est justement pour pouvoir interroger la passion de l'origine en s'affranchissant de l'idée commode selon laquelle c'est par une multiplicité d'expériences que l'on est conduit au relativisme. Selon Blanchot, il y a bien un « besoin d'atteindre un repère idéal » où l'on se pense sans mythe, lieu idéal d'un regard objectif parce que non acculturé, position depuis laquelle une parole nouvelle sur les cultures serait possible. Mais plutôt que l'image d'une multiplication des expériences, c'est l'image du franchissement du parallèle zéro qui est alors interrogée quant à la possibilité de pensée et de langage que ce franchissement est censé ouvrir. Blanchot y voit « ce degré zéro vers lequel on dirait que l'homme tend » quand il cherche à devenir l'homme sans mythe qui pourrait s'ouvrir avec neutralité à tous les mythes. On comprend qu'il ne s'agit pas là de la volonté d'une objectivité scientifiquement construite, mais bien d'un rêve, d'un espoir, d'un désir : celui de la neutralité. Celle-ci n'est qu'ouverture passive et refuse justement la maîtrise qu'il y a dans la posture d'objectivité du sujet scientifique souverain. Mais s'il y a bien une « tâche que représente le mythe de l'homme sans mythe », le « sens » de cette tâche est ambigu : c'est tout à la fois « l'espoir, l'angoisse et l'illusion de l'homme au point zéro »[593]. Blanchot

591 BLANCHOT Maurice, « L'homme au point zéro », *op. cit.*, p. 93.
592 *Ibid.*, p. 97.
593 *Ibid.*

explicite alors l'ambiguïté de la recherche du point zéro, c'est-à-dire l'ambiguïté de l'espoir d'atteindre ce point zéro, à partir de la structure de l'ambiguïté – qui nous est désormais coutumière.

> Cette recherche du point zéro est nécessairement ambiguë : elle se prête à tous les travestissements et encourage toutes les simplifications. [1] Les uns n'en voient que le côté destructeur et, sous le nom de nihilisme, y reconnaissent le sombre appel du néant qu'entendrait une civilisation fatiguée ou, plus exactement, une civilisation où l'homme perd l'assise de lui-même, n'étant pas à la mesure des questions que lui posent les réponses du développement technique. [2] D'autres y trouvent un alibi, croient que cette recherche est un allègement, un retour aux formes archaïques, un reniement des tâches modernes, une dénonciation de ce qu'on appelle le progrès. [3] Il est naturellement très facile et très tentant de confondre premier et primitif, commencement et début, puis origine et commencement, de croire […] que le philosophe, lorsqu'il interroge les présocratiques, leur demande la vérité, parce que, plus anciens que Platon, ils auraient exprimé une pensée non encore élaborée. [4] Il est facile aussi – et peut-être utile – de dénoncer le caractère illusoire de cette recherche du point zéro. Non pas illusoire pourtant, mais imaginaire, presque au sens que les mathématiques prêtent à ce mot : imaginaire, la référence à un homme sans mythe, comme est imaginaire la référence à cet homme dépossédé de lui-même, libre de toute détermination, privé de toute « valeur », et aliéné au point de n'être rien que la conscience agissante de ce rien, l'homme essentiel du point zéro, dont certaines analyses de Marx nous ont proposé le modèle théorique et par rapport auquel le prolétariat moderne se découvre, se définit et s'affirme, même s'il ne répond pas réellement à un tel schéma[594].

Pour rendre manifeste l'ambiguïté de la volonté d'occuper le point zéro ou de passer par le lieu zéro, Blanchot en juxtapose deux conceptions antagonistes et montre le paradoxe inhérent à chacune de ces conceptions. On pourrait dire que la première conception est celle pour laquelle la tendance vers le point zéro est un phénomène angoissant, conception cependant paradoxale parce qu'elle finit par se rassurer d'une illusion de point zéro. La deuxième conception correspond au chemin inverse : il s'agit de dénoncer l'illusion et la déformation que constitue l'affirmation du point zéro ; mais chemin faisant, cet effort de dénonciation d'une illusion rassurante finit par mettre au jour une situation qu'elle présente ni plus ni moins comme l'authentique point zéro. Bref, le premier geste consiste à diagnostiquer la négativité angoissante dans la recherche du point zéro, avant de suivre le même chemin par une nouvelle illusion qui rassure ; le second geste consiste à dénoncer l'illusion du point zéro, avant de ramener à l'angoisse dans l'approche de ce point.

Blanchot formule cette ambiguïté sous la forme d'une alternative aporétique entre les pensées respectives de Heidegger et de Marx, aporétique non pas en ce que ces pensées devraient être abandonnées, ni non plus en ce que leur juxtaposition (formant l'alternative) serait stérile, mais en ce que la juste formulation de la recherche du point zéro consiste en une oscillation impossible à réduire, oscillation dont l'alternative contradictoire donne la structure. Il importe ici de considérer cette juxtaposition de pensées nominatives, puisqu'elle permet de penser l'écart que le langage blanchotien autorise par rapport à la pensée heideggérienne.

---

594 *Ibid.*, p. 93-94. Je numérote.

Le premier versant correspond – même s'il n'est pas explicitement nommé – à la pensée de l'histoire de l'être heideggérienne. L'énoncé [1] renvoie à la critique de l'âge de la technique par Heidegger. Jean Grondin rappelle que

> Nihilisme, humanisme et technique ne sont pour Heidegger que les titres modernes de la pensée de la métaphysique qui se serait déchaînée avec Platon. Dès que l'étant n'est plus compris qu'en fonction de l'idée qui le fonde, dès que l'étant est devenu explicable par et pour l'homme, la domination technique peut s'instituer. La technique, l'humanisme et le nihilisme reposent ainsi sur un oubli de l'être, sur un oubli du mystère[595].

L'essence commune de la technique et du nihilisme résiderait ainsi dans l'oubli de l'être, un oubli poussé à son extrémité. Bien loin qu'il s'agisse là d'une domination par un homme devenu souverain, il s'agit d'un processus sans sujet – le *Gestell*, qu'on traduit par l'Arraisonnement[596] – : le sujet scientifique souverain n'est alors qu'un produit de ce processus qu'il ignore (ce qui, non sans ironie, minore évidemment sa souveraineté). Bien plutôt que d'une civilisation faisant le choix de la maîtrise technique, il s'agit alors – comme résume Blanchot – d'une « civilisation fatiguée », fatiguée sans doute d'un trop long divorce d'avec les vrais dieux, qui ne pourrait plus entendre que « le sombre appel du néant », à savoir cet appel de l'être retiré qui n'est plus qu'un message de destruction ; ou – comme l'écrit Heidegger – le mouvement d'une civilisation qui tend à « réaliser historiquement le nihilisme absolu », c'est-à-dire « conduire le nihilisme à son achèvement total »[597], même si toutes ses composantes n'y contribuent pas également. Dans ce diagnostic heideggérien, Blanchot voit l'identification par Heidegger d'une tendance angoissante vers le degré zéro de l'humanité. Se contenter de répondre à l'appel du néant (donc de l'être retiré, sans qu'il soit pensé dans son retrait), par la surenchère technique qui façonne un monde sans mystère, sans dieux, et où les mythes n'auraient plus de valeur – un tel geste propre à la modernité serait un geste inquiétant vers un point zéro d'annulation de la possibilité d'une pensée authentique, un geste auquel il faudrait trouver une parade. Or le diagnostic heideggérien se double bien d'une thérapeutique, même si la lecture qu'en donne Blanchot identifie ironiquement – mais aussi par la nécessité même de l'ambiguïté – les deux gestes.

---

595 GRONDIN Jean, « Heidegger et le problème de la métaphysique », *Philopsis*, 2006, p. 40. Consultable à l'adresse : http://www.philopsis.fr/spip.php?article21

596 HEIDEGGER Martin, « La question de la technique », *in Essais et conférences*, traduit par André PRÉAU, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 52, 1992, p. 26.

597 HEIDEGGER Martin, « Dépassement de la métaphysique », *in Essais et conférences*, traduit par André PRÉAU, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 52, 1992, p. 105. Heidegger dit dans ce fragment : « L'être du nihilisme, du point de vue de l'histoire de l'être, est l'abandon loin de l'être, pour autant qu'en lui se produit ceci, que l'être se laisse aller à faire et à machiner. Ce laisser-aller s'asservit l'homme entièrement. Il n'est pas une décadence ni en aucun sens du mot un *negativum*. / C'est pourquoi toute espèce d'humanité n'est pas apte à réaliser historiquement le nihilisme absolu. C'est pourquoi une lutte est même nécessaire pour décider de l'humanité capable de conduire le nihilisme à son achèvement total ».

En effet, contre cet angoissant cheminement théorique et pratique vers le degré zéro de la pensée (une pensée sans la différence ontologique – c'est-à-dire « sans mythe » dans la formulation qu'en donne Blanchot), Heidegger entreprend de donner un nouvel écho à l'être. Or, et c'est là toute l'acuité de la lecture de Blanchot, l'effort heideggérien pour faire entendre à nouveau l'appel de l'être correspond à son tour à un geste de se tourner vers un point zéro, ici un point zéro de l'histoire de la pensée. Ce deuxième mouvement correspond à ce que j'ai identifié comme le schème d'écriture consistant à se référer à un centre originaire de l'histoire de l'être – le schème du centre originaire. Pour sa part, Blanchot juxtapose cette entreprise heideggérienne au diagnostic qui la suscitait, montrant non sans ironie qu'il s'agit de répéter un geste en y ajoutant seulement une dimension d'illusion, afin sans doute d'en effacer la dimension angoissante. C'est ce qu'on peut voir avec l'énoncé [3].

Tout comme la confusion entre « premier et primitif » ferait passer les descriptions ethnologiques des peuples actuels (« primitifs » au sens du développement technique) pour des connaissances sur les hommes du néolithiques (« premiers » au sens chronologique), la confusion entre « commencement et début, puis origine et commencement » invite à penser qu'il y a une origine de la pensée qui se jouerait à un moment historiquement datable : c'est l'illusion qui accompagne – voire constitue – le geste heideggérien de relecture des penseurs présocratiques. Suffit-il que ces penseurs soient antérieurs à Platon pour que leurs mots soient plus proche de l'origine de la pensée, et soient donc une chance pour la vérité de l'être (c'est-à-dire la manifestation de l'essence propre de l'être – soit encore sa différence d'avec l'étant) ? Ceci n'est probablement que l'illusion constitutive de l'écriture même de l'histoire de l'être heideggérienne. Mais il est remarquable que cette illusion donne lieu à un mouvement qu'on peut à nouveau comprendre selon la tendance à manifester le degré zéro de la pensée. Ici, il s'agirait d'un degré zéro de la métaphysique : une parole où l'oubli de l'être qui ouvre le destin métaphysique de la pensée n'est pas encore décidé, même s'il peut aussi s'y décider.

Avec les énoncés [1] et [3], on a donc le versant qu'on pourrait dire heideggérien de la recherche du point zéro de la pensée. Ce versant comprend deux gestes, qui en un sens se contredisent. Il s'agit d'abord de diagnostiquer une tendance angoissante à réaliser l'annulation de la pensée en la débarrassant de toute profondeur. Tendance qui vaut pour les réalisations quotidiennes de la technique autant que dans le domaine de la pensée philosophique. Rappelons à ce titre que, pour Heidegger, Hegel et Nietzsche sont deux points d'achèvement de la métaphysique moderne, en ce que, pour l'un comme pour l'autre, rien n'échappe au règne de la subjectivité (l'esprit qui récupère tout par le procès dialectique ;

l'individu qui détruit toute idole et s'affranchit de tout arrière-monde) : dans de telles pensées, il n'y a plus d'occasion d'entendre le retrait de l'être en tant que retrait. Le deuxième geste se propose comme une nouvelle ouverture, mais peut être lu comme la répétition d'un geste de recherche du point zéro : il s'agit de se retourner vers le lieu d'origine de la pensée, loin des surcharges de la métaphysique qui, sous l'apparence de la profondeur (ou de l'extrême platitude pour son achèvement moderne), empêchent d'entendre l'être en son retrait. L'illusion d'un degré zéro lointain dans le temps historique calme l'angoisse d'un degré zéro se réalisant au présent.

L'autre versant de la tendance à réaliser le degré zéro de la pensée est écrit en référence à Marx. Dans l'énoncé [2], la référence est davantage cryptée. Mais l'économie générale de l'article de Blanchot ne laisse pour finir pas de doute : ce sont bien les analyses de Marx qui permettent de penser le versant inverse de celui de la pensée heideggérienne de l'histoire de l'être. Et, tout autant que dans le cas de Heidegger, la pensée de Marx se voit inscrire dans un mouvement aporétique.

Rappelons d'abord l'énoncé [2], quant à la tendance à chercher le point zéro :

> D'autres y trouvent un alibi, croient que cette recherche est un allègement, un retour aux formes archaïques, un reniement des tâches modernes, une dénonciation de ce qu'on appelle le progrès[598].

Il s'agit ici de la dénonciation par Marx du caractère illusoire de la référence à un degré zéro de l'histoire qu'il estime lire dans certaines théories bourgeoises. Le cadre est donc celui d'une critique de l'idéologie bourgeoise sous sa forme philosophante, plus spécifiquement quand elle propose ces « robinsonnades »[599] que Marx dénonce avec ironie chez les penseurs du XVIIIe siècle et davantage encore chez les auteurs du XIXe siècle qui répètent les fictions de leurs prédécesseurs. Pour Marx, les robinsonnades – où l'on se figure un homme à l'état de nature sous la forme d'un chasseur ou d'un pêcheur isolé des autres, et qui pourrait décider d'entrer en commerce avec eux – ne sont qu'une apparence donnée à l'homme de la société civile moderne :

> Cet individu du XVIIIe siècle est un produit, d'une part, de la dissolution des formes de société féodales, d'autre part, des forces productives nouvelles surgies depuis le XVIe siècle. Aux prophètes du XVIIIe siècle – qui portent sur leurs épaules tout Smith et tout Ricardo – il apparaît comme un idéal dont ils situaient l'*existence dans le passé*. Pour eux, il était non un aboutissement historique, mais le point de départ de l'histoire. C'est que, d'après l'idée qu'ils se faisaient de la nature humaine, l'individu est conforme à la nature en tant qu'être issu de la nature et non en tant que fruit de l'histoire. Cette illusion fut jusqu'ici le propre de toute époque nouvelle[600].

598 BLANCHOT Maurice, « L'homme au point zéro », *op. cit.*, p. 94.

599 MARX Karl, « Grundrisse (manuscrits 1857-1858) », *in Œuvres [1]: Économie*, traduit par Maximilien RUBEL, Louis EVRARD et Joseph ROY, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 235.

600 *Ibid.*, p. 236.

Ces robinsonnades fonctionnent bien d'abord comme un *alibi*. Si l'individu qui est « le point de départ de l'histoire » est celui auquel la société bourgeoise donne la pleine possibilité de se réaliser, alors les formes bourgeoises de la société sont justifiées : la société bourgeoise est adéquate à l'individu naturel, qui est conforme à la nature, source de toute justification. Mais cet alibi qui justifie l'état présent est aussi une façon de nier le véritable principe de l'histoire. En pensant le point zéro de l'histoire comme une existence définie située dans le passé, on s'empêche de penser la processualité historique réelle, donc la productivité de l'histoire. L'époque moderne ne parvient ainsi pas à penser la genèse historique des formes sociales qui la définissent : c'est là l'effet de « l'illusion » dans laquelle elle se perd. Blanchot rappelle alors brièvement que, d'après Marx, il y a là comme un refus que le travail de l'histoire se poursuive : si la classe bourgeoise se pense comme le plein accomplissement de l'homme de l'état de nature, elle ne peut pas en même temps penser qu'elle vient d'accomplir sa tâche révolutionnaire historique – elle ne peut donc pas penser que le procès révolutionnaire doit se poursuivre. C'est là ce que Blanchot résume de la pensée de Marx en disant qu'il y a, dans l'attachement à situer un point zéro de l'humanité dans l'existence de l'homme à l'état de nature, un « reniement des tâches modernes » et un refus du « progrès ». Le progrès en question est celui de l'histoire, qui n'a aucune raison de s'arrêter au triomphe de la bourgeoisie : les forces productives qu'elle libère des cadres féodaux finiront par bouleverser les cadres capitalistes qu'elle institue. Il y a donc là une tâche à poursuivre. Mais c'est justement cette tâche que la bourgeoisie renie en substituant à la recherche d'un principe de genèse historique des formes sociales objectives la fiction d'un point zéro de l'histoire sous la figure de l'homme à l'état de nature.

S'agit-il pour autant simplement d'une *illusion* comme le dit Marx ? N'est-ce qu'une vision déformée de la réalité historique, vision motivée (consciemment ou non) par des intérêts de classe, ou encore vision induite (volontairement ou non) par la tendance à tromper les classes dominées ? Blanchot ne nie pas l'utilité de « dénoncer le caractère illusoire » de cette référence à l'homme à l'état de nature. Mais il souhaite y faire entendre une autre tendance que la tendance à tromper (soi-même ou les autres). C'est ce qu'on trouve avec l'énoncé [4]. Préférant qualifier d'imaginaire ce que Marx taxait d'illusoire, Blanchot retient de la référence bourgeoise à l'homme à l'état de nature la tendance de toute pensée à se donner un point zéro, même sans rapport à la réalité : c'est pourquoi il mentionne le sens du qualificatif « imaginaire » pour les mathématiques, où les nombres imaginaires désignent les arguments de certaines fonctions, arguments nécessaires au déploiement de la pensée mathématique dans sa résolution de problèmes divers, mais arguments qui ne se limitent pas

aux nombres dits réels. Imaginaire se dit alors de ce qui est nécessaire au déploiement et à l'organisation de la pensée sans être réel pour autant. Mais cette tendance à fixer imaginairement un point zéro n'est-elle pas justement ce que Marx condamne – que cela soit sous la forme spécifique des robinsonnades ou sous la forme plus générale que Blanchot propose ici : celle d'« un homme sans mythe » – ?

Pour montrer que la recherche du point zéro est nécessairement ambiguë, Blanchot doit montrer que ce second versant, celui qui commence par la condamnation de cette recherche sous prétexte d'une illusion trompeuse mais aussi galvanisante pour la classe bourgeoise dominante, – que ce second versant tend à son tour à suivre la tendance à manifester un point zéro de l'humanité historique. C'est pour cela que Blanchot double la critique des robinsonnades (énoncé [2]) d'une mention de l'analyse marxienne du prolétaire comme homme privé de toute détermination sociale (énoncé [4]). Cette mention remémore immanquablement au lecteur les célèbres pages de la fin de l'*Introduction à la critique de la philosophie du droit de Hegel*[601] où Marx distingue les agents historiques respectifs d'une révolution partielle et d'une révolution totale. Dans le cas d'une révolution partielle[602], une partie de la société civile s'émancipe à partir de sa condition particulière, en faisant valoir cette condition pour tous, donc en prétendant libérer toute la société suivant les déterminations de sa propre condition. L'hypothèse d'une révolution totale rompt avec cette prétention fallacieuse à l'universalité d'une partie particulière (particularisée par ses déterminations sociales). Certes, aucune partie de la société n'est en situation de prétendre à juste titre représenter l'émancipation totale à partir de ses conditions particulières. Mais il existe en revanche, aux yeux de Marx, une masse qui n'a plus de conditions particulières, car elle n'est pas en opposition partielle avec l'une ou l'autre des parties, mais en opposition totale avec les principes politiques de l'État : « une sphère qui est la *perte totale* de l'homme et ne peut donc se reconquérir elle-même sans la *reconquête totale de l'homme*. Cette dissolution de la société, c'est, en tant que *Stand* particulier, le *prolétariat* »[603]. Les exigences de cette masse ne sont rien d'autres que l'expression de l'absence de déterminations positives qui définit cette masse (pas de privilège, pas de propriété). Il ne s'agit donc plus pour le prolétariat d'ériger ses déterminations particulières en conditions pour tous (ce que faisait la bourgeoisie avec la propriété privée et la liberté d'en disposer) mais d'exiger pour tous son

601 MARX Karl, « Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel (1844) », *in Œuvres [3]: Philosophie*, traduit par Maximilien RUBEL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 298, 1982, pp. 382-397.
602 *Ibid.*, p. 393.
603 *Ibid.*, p. 396.

absence de détermination particulière (instaurer la propriété commune, c'est libérer chacun du particularisme de la propriété privée). Bref, Marx présente le prolétariat comme l'universel encore abstrait qui devient concret en libérant l'humanité des déterminations particulières à chacun des ordres ou à chacune des classes.

Blanchot voit dans la référence à l'homme prolétaire ainsi opérée l'expression d'une recherche du point zéro : le prolétaire marxien est ici « l'homme essentiel du point zéro ». Et c'est en tant qu'homme au point zéro qu'il peut jouer son rôle d'agent révolutionnaire historique tel que l'exige la situation moderne. Bref, il y a une vertu historique de la tendance moderne à faire tendre concrètement l'individu vers le point zéro. Ceci n'annule pas les souffrances individuelles, mais permet d'y lire une tendance motrice. Et cela n'ouvre pas vers l'accueil serein de l'être, mais ouvre à la violence des différents agents historiques. « Être la conscience agissante de ce rien » (ce rien qu'est l'homme au point zéro), c'est tirer son dynamisme social, sa force historiquement motrice et sa violence révolutionnaire, du fait même d'être réduit au point zéro. Il y a là un principe du progrès historique à l'âge moderne qui, pour angoissante que puisse en être la représentation (avec sa souffrance et sa violence), ne doit pas être passé sous silence.

A-t-on pour autant quitté le domaine de l'imaginaire ? Si l'on juxtapose les textes que j'ai cités – textes auxquels Blanchot renvoie implicitement –, mais qu'on maintient l'intention de Marx dans ces textes, on constate que, d'une part, il critique l'illusion du degré zéro de l'humanité (sous l'espèce des robinsonnades) et, d'autre part, il valorise l'état défavorisé du prolétariat en en faisant le degré zéro de l'humanité moderne (à partir duquel seul l'histoire humaine peut encore progresser). La critique de l'illusion ferait place à un diagnostic de la situation réelle. Mais Blanchot préfère lire dans cette référence à un degré zéro de l'humanité non pas un diagnostic de la réalité, mais une référence imaginaire, au sens quasi mathématique qu'on a expliqué. Ainsi, peu importe, dans son analyse, que le prolétariat moderne « ne répond[e] pas réellement à un tel schéma », ce qui compte, c'est qu'il « se découvre, se défini[sse], et s'affirme » par rapport à cette fiction de l'homme au degré zéro.

Dès lors, l'articulation des énoncés [2] et [4] ne vaut plus comme le passage d'une critique de l'illusion à un diagnostic de la réalité. Il s'agit plutôt d'un mouvement qui va de la critique de la recherche d'un point zéro de l'humanité en ce que cette recherche se satisfait et se rassure illusoirement en figurant une situation d'un passé lointain, à l'affirmation d'un point zéro de l'humanité qui vaut comme image organisatrice de la conscience prolétaire, image porteuse d'angoisse (souffrances et violences) mais aussi d'une chance historique au présent.

Bref, Blanchot trace, à partir de textes marxiens[604], un versant de la recherche du degré zéro de l'humanité qui va de la référence à un passé serein (critiqué comme illusion) à l'indication d'un présent inquiétant (valorisé comme chance historique).

En juxtaposant les versants heideggérien et marxien, avec chacun leur tendance aporétique – critiquant une certaine forme de recherche du degré zéro, ils finissent par reconduire une telle recherche mais sous une autre forme –, Blanchot propose une formulation de l'ambiguïté de la tendance au degré zéro (qu'il soit degré zéro de l'histoire de la pensée, de l'humanité qui fait sens historiquement, ou *du discours*, puisque c'est bien finalement le langage qui est en question dans ces différentes recherches). Cette tendance à chercher le degré zéro du discours ne semble pouvoir être assumée que si l'on projette ce degré zéro dans un passé lointain, mais une telle projection paraît davantage illusoire que si l'on s'efforce de chercher le degré zéro dans le présent de sa situation, dans l'actualité même de sa parole (ou dans l'actualité de l'action historiquement sensée d'un agent historique comme le prolétariat). Toutefois, il y a comme une violence dans la mise au jour du degré zéro de la parole dans le présent, et c'est ce qui conduit à l'apaiser par la projection dans le passé historique. Si Blanchot inclut la tendance qu'est la recherche du degré zéro dans cette structure de l'ambiguïté, c'est aussi pour suggérer que même le discours qui voudrait assumer au présent le degré zéro de son langage laisserait la possibilité d'être reçu comme parlant d'un autre temps, d'un autre lieu, bref, comme une fiction, avec tout le lointain que cela suppose. Il y a une nécessité de l'oubli de la situation au présent :

> Nous ne savons pas que ce qui nous est proche ne nous est pas proche. *Nous oublions nécessairement* que la sécurité – fût-elle effrayée – dans laquelle nous vivons et qui nous donne la certitude d'être, dans notre temps et dans notre langage, chez nous, nous trompe […][605].

Si Blanchot précise cette structure de l'ambiguïté, avec ses versants heideggérien et marxien, au sein de cette recension de *Tristes tropiques*, c'est pour éviter que l'ouvrage de Lévi-Strauss ne soit lu que selon le versant heideggérien : les affirmations quant au désir de mise au jour des sources, des commencements et des origines – et même tout le discours qu'est le livre – ne doivent pas être seulement entendues à partir du « mirage que le mot primitif fait parfois surgir en lui et en nous »[606]. Il faut *aussi* lire *Tristes tropiques* selon le versant marxien (Blanchot va jusqu'à dire que c'est dans cette lecture qu'elle est la plus intéressante) :

---

604 Il ne s'agit pas pour Blanchot d'inscrire ces textes dans leur chronologie et dans les éventuelles ruptures marquant la pensée de Marx, mais bien de penser à partir d'une réception globale des textes de Marx. Pour une présentation problématisée des ruptures dans la pensée de Marx, cf BALIBAR Étienne, *La philosophie de Marx*, Nouv. éd., Paris, Éd. la Découverte, coll. « Repères », n° 124, 2001, 120 p.

605 BLANCHOT Maurice, « L'homme au point zéro », *op. cit.*, p. 96. Je souligne.

606 *Ibid.*

> [si Lévi-Strauss] franchit géographiquement la ligne, ce n'est pas pour échapper au commencement dont notre temps serait la réalisation périlleuse, mais pour réveiller en lui, par l'appropriation de ce qui est autre et l'assimilation de l'étranger, la connaissance de *l'écart violent* qu'exige tout point de départ, toute démarche initiale et que l'impression de la familiarité, lorsqu'il s'agit de notre civilisation, nous fait perdre constamment[607].

Cette connaissance de *l'écart violent* qu'exige tout commencement nécessite de parvenir à se situer au point zéro. Pour réveiller une telle connaissance, il est sans doute nécessaire de se projeter loin dans l'espace humain ou dans le temps historique. C'est-à-dire de passer par l'illusion que le point zéro peut s'atteindre ailleurs, par un décentrement géographique ou historique. Comme si le point zéro de l'histoire, de l'humain et du langage ne pouvait être affronté que par le détour d'une recherche ethnologique ou historique. Plutôt que de chercher à réduire cette nécessité ambiguë du décentrement au prétexte que rien ne promet que de l'illusion on reviendra au présent – prétexte légitime –, Blanchot prend acte de la nécessaire ambiguïté du texte de Lévi-Strauss : il est le témoignage, non pas qu'on pourrait dépasser cette nécessité ambiguë, mais qu'elle peut donner lieu à des textes, donc à des expériences de langage nouvelles.

Avant même de faire résonner les échos foucaldiens de cette structure blanchotienne de l'ambiguïté du degré zéro, j'indiquerai un indice de l'assimilation par Foucault de la proposition de l'article « L'homme au point zéro ». On trouve cet indice dans la recension que Foucault propose de l'ouvrage de Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, sous le titre « Une histoire restée muette »[608].

> L'énigme kantienne qui, depuis près de deux cents ans, a médusé la pensée occidentale, la rendant aveugle à sa propre modernité, a soulevé dans notre mémoire deux grandes figures : comme si l'oubli de ce qui s'est passé, à la fin du XVIIIe siècle, lorsque le monde moderne est né, avait libéré une double nostalgie : celle de l'âge grec auquel nous demandons d'élucider notre rapport à l'être et celle du XVIIIe siècle auquel nous demandons de remettre en question les formes et les limites de notre savoir. À la dynastie hellénistique, qui s'étend de Hölderlin à Heidegger, s'oppose la dynastie des modernes *Aufklärer* qui irait de Marx à Lévi-Strauss. La « monstruosité » de Nietzsche est peut-être d'appartenir aux deux[609].

Le diagnostic du rapport moderne au savoir, que Foucault propose ici, reprend la structure blanchotienne telle qu'on vient de l'examiner. Le nom de Kant ne vaut ici que pour l'idée d'une pensée qui, bien que située dans le temps, semble – et c'est ce qui est énigmatique – se maintenir comme pensée indépassable pour le monde moderne. Foucault voit là une figure de l'oubli marquant la naissance de la modernité : tout comme Blanchot indiquait un oubli nécessaire de la précarité du sol de notre pensée, Foucault interprète la permanence du questionnement kantien – ou plutôt ses réitérations à l'âge moderne – comme l'indice de

607 *Ibid.*
608 FOUCAULT Michel, « Une histoire restée muette » [1966], *DE* n°40, I, 573-577.
609 *Ibid.*, pp. 574-575.

l'oubli de « ce qui s'est passé » dans la naissance du monde moderne. En effet, la pensée kantienne est située historiquement au seuil de l'âge moderne : elle n'est tout au plus qu'un moment de l'avènement de l'*épistémè* moderne. Son maintien ou ses réitérations *tout au long de l'âge moderne* indiquent donc que cet avènement est oublié dans sa structure propre. Mais *cet oubli de l'écart* en quoi consiste l'avènement d'un nouvel âge des savoirs *donne lieu à des tendances* vers la saisie du point zéro du savoir *décentrées du présent moderne*. C'est ce que Foucault indique par « la double nostalgie ». Là où Blanchot proposait d'expliciter la tendance moderne à rechercher le point zéro de l'histoire, de l'humanité ou du discours, à partir d'une structure de l'ambiguïté à deux versants (heideggérien et marxien) pour finalement rappeler qu'il fallait inscrire le texte de Lévi-Strauss surtout dans le deuxième versant, Foucault suggère que l'oubli de l'événement qu'est la naissance de la modernité (donc l'oubli du degré zéro de notre savoir) est l'occasion d'une nostalgie (au singulier) mais qui est double (donc à deux versants). Les deux « dynasties » que Foucault nomme alors ne sont que la répétition de l'indication blanchotienne – sauf que Lévi-Strauss n'est plus que d'un côté (mais ce n'est plus lui le sujet de la recension, il peut donc être traité plus rapidement). Qu'il s'agisse dans les deux cas de forme de « nostalgie », c'est-à-dire de décentrement du présent, mais de nostalgie en vue d'expliciter le présent (« *notre* rapport à l'être », « les formes et les limites de *notre* savoir ») dit assez que Foucault répète là (et à juste titre) le propos blanchotien sur la recherche du point zéro. L'analyse de l'écriture de l'*Histoire de la folie* ne sera d'ailleurs pas décevante quant aux échos de cette analyse blanchotienne des tendances à l'écriture historique qu'on trouve dans différentes pensées modernes.

4.2. Des écritures de l'histoire (2) : Barthes historien (1953 et 1957)

Avant d'en venir au texte de Foucault, un dernier détour dans ces formes d'écriture de l'histoire dans l'écho blanchotien. On a vu comment les textes blanchotiens permettaient de restituer une ambiguïté aux écritures hégélienne et heideggérienne de l'histoire, et qu'on disposait d'indications laissant penser que Foucault s'inscrivait dans l'écho de cette restitution de l'ambiguïté. Une dernière figure d'écriture de l'histoire me semble cependant nécessaire à examiner pour faire pleinement résonner l'écriture foucaldienne : celle de Barthes[610].

610 Pour une comparaison des approches de la littérature respectives de Barthes et de Foucault au début des années 1960, on pourra se reporter à FAVREAU Jean-François, *Vertige de l'écriture*, *op. cit.*, p. 372-374. L'auteur suppose aussi une relation inverse (mais chronologiquement postérieure) à celle que je m'efforce d'instaurer ici : « On peut penser que plusieurs éléments de ce livre [l'*Histoire de la folie*] vinrent en particulier conforter le projet et les formulations de Barthes (le rapport à l'histoire, à la pathologie, et à l'invariant de la déraison...) », *Ibid.*, p. 361.

La présentation que j'en propose ici vise uniquement à mettre en évidence des formes d'écriture qui se retrouveront explicitement dans l'*Histoire de la folie*. Il ne s'agit donc pas de situer précisément les textes de Barthes par rapport à ceux de Blanchot[611]. Ni d'ailleurs d'examiner les réactions de Blanchot aux écrits de Barthes[612]. Mais je souhaite rappeler quelques mentions de Barthes par Foucault, afin de montrer que la qualification de Barthes comme historien – entendons comme quelqu'un qui propose (et permet) une nouvelle écriture de l'histoire – est une affirmation totalement assumée par Foucault.

En 1970, lors de l'entretien avec Shimizu et Watanabe, à la question de Watanabe concernant le lien « entre l'époque où l'écriture cessait d'être le simple soutien de la parole et commençait à exister pour elle-même et cette intrusion de la folie dans l'écriture »[613], Foucault répond en résumant les thèses historiennes du *Degré zéro de l'écriture*, sans le dire toutefois, puisque, s'il mentionne Barthes immédiatement ensuite, c'est relativement au « thème de la subversivité de l'écriture »[614] et par rapport à l'intransitivité de l'écriture littéraire que Barthes thématise davantage ailleurs[615].

Toujours lors de ce séjour au Japon de 1970, Foucault donne une conférence intitulée « Revenir à l'histoire »[616], qui est publiée en 1972. Dans cette conférence, Foucault insiste sur l'idée selon laquelle le structuralisme, au moins au départ, était un effort théorique pour faire « une histoire plus rigoureuse et plus systématique »[617]. Avant de répondre aux objections quant au prétendu déni de l'histoire, objections faites au structuralisme par les phénoménologues et les existentialistes (Sartre notamment) et par les révolutionnaires antithéoricistes (ceux que ne satisfait pas même la lecture politique de Marx par Althusser) – réponse que Foucault donne en s'appuyant sur « deux notions fondamentales de l'histoire telle qu'on la fait aujourd'hui »[618] : le changement (à partir des analyses de Dumézil) et

611 Pour cela, on pourra se reporter à MARTY Éric, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, une « ancienne conversation » », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2010, vol. 1/, pp. 298-313. On pourra aussi se reporter au passage où Marlène Zarader situe le travail de Barthes dans le prolongement du premier temps de l'œuvre de Blanchot : ZARADER Marlène, *L'être et le neutre: à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Éd. Verdier, coll. « Philia », 2001, pp. 224-227. Enfin, et plus généralement, on pourra se reporter à COMMENT Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre: essai*, Paris, C. Bourgois, 1991, 329 p.

612 Sur *Le degré zéro de l'écriture*, cf BLANCHOT Maurice, « Plus loin que le degré zéro », *NNRF*, n°9, septembre 1953, pp. 485-494, repris sous le titre « La recherche du point zéro », *in Le livre à venir*, *op. cit.*, pp. 275-285 ; et sur *Mythologies*, cf BLANCHOT Maurice, « La grande tromperie », *NNRF*, n°54, juin 1957, pp. 1061-1073, non repris en recueil.

613 FOUCAULT Michel, « Folie, littérature, société » [1970], *DE* n°82, I, 981.

614 *Ibid.*, p. 982.

615 Pour l'intransitivité de l'écriture, cf notamment BARTHES Roland, « Écrivains et écrivants », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964. Je cite la réédition aux Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 127, 1981, pp. 152-159.

616 FOUCAULT Michel, « Revenir à l'histoire » [1970-1972], *DE* n°103, I, 1136-1149.

617 *Ibid.*, p. 1136.

618 *Ibid.*, p. 1141.

l'événement (à partir de l'histoire sérielle des Annales) –, Foucault mentionne trois exemples de ces « entreprises structuralistes » qui étaient dans leur intention initiale « des tentatives pour se donner l'instrument d'une analyse historique précise »[619]. Outre l'ethnologue Boas et le linguiste Troubetskoï, Foucault mentionne Barthes. À nouveau, la référence de Foucault est *Le degré zéro de l'écriture*, et plus précisément le geste d'introduction de « cette notion d'écriture [par laquelle Barthes] a voulu fonder une nouvelle possibilité d'histoire littéraire »[620]. Cette nouvelle possibilité d'histoire se distingue de deux formes d'histoire existant déjà. D'une part, une histoire littéraire centrée sur l'histoire individuelle d'un auteur, que ce soit celle de sa maturation stylistique (laissant ou non les événements de l'histoire personnelle interférer avec l'évolution stylistique) ou celle de son évolution psychologique (éventuellement retracée par des emprunts conceptuels à la psychanalyse). D'autre part, une histoire globale, celle d'un ensemble culturel où se mêleraient des évolutions politiques et sociales, scientifiques et littéraires, philosophiques et artistiques, sous l'indistincte appellation de conscience collective ou de l'esprit du temps. La forme d'histoire ouverte par Barthes comprend pour sa part un niveau, celui de l'écriture, qui n'a ni l'individualité d'un style (référé à un auteur en tant qu'individu singulier) ni la généralité de la langue (en tant que genre de ses différents usages). Ce sont les particularités d'une écriture dans une période historique – et ses transformations – qui appellent une nouvelle considération historique.

Un deuxième séjour au Japon, en 1978, est l'occasion d'un nouvel entretien de Foucault avec Watanabe[621]. Il est marquant que, huit ans après avoir souligné l'importance du projet historien du structuralisme, Foucault répète cette idée. Lui qui dit souvent s'être déplacé, avoir glissé vers d'autres problèmes, et qui souvent relit ses écrits passés à la lumière de nouvelles problématiques, pour le coup, répète à l'identique cette idée selon laquelle le structuralisme était initialement le projet d'écrire l'histoire autrement. Il rappelle que le contexte d'un tel projet était celui de la domination d'une certaine conception de l'histoire, « une valorisation bergsonienne du temps » relayée et redoublée par « une certaine conception hégélienne et marxiste de l'histoire »[622].

> [Il] y a eu, au cours des années cinquante, une façon de se dégager, de se démarquer d'une certaine manière de faire l'histoire sans pour autant nier l'histoire, refuser l'histoire, critiquer les historiens, mais pour écrire l'histoire autrement. Regardez Barthes, il est un historien à mon sens. Seulement il ne fait pas l'histoire comme on l'avait faite jusqu'à présent[623].

619 *Ibid.*, p. 1138.
620 *Ibid.*
621 FOUCAULT Michel, « La scène de la philosophie » [1978], *DE* n°234, II, 571-595.
622 *Ibid.*, p. 576.
623 *Ibid.*, p. 580.

Foucault poursuit en rappelant que cette nouvelle écriture de l'histoire a été éprouvée comme un refus de l'histoire, mais par les philosophes surtout, et non par les historiens. Ce qui est une façon de souligner que la querelle qui opposa les tenants de la structure aux partisans de l'histoire n'a pas l'importance qu'on pourrait lui accorder : elle ne tient que par les attachements théoriques propres au milieu philosophique académique, et elle se dissout dès qu'on quitte ce milieu pour aller là où les recherches se font vraiment, à savoir chez les historiens (de l'École des Annales par exemple – d'après Foucault).

De cette forme d'écriture de l'histoire qu'ouvre Barthes, je souhaite conserver trois idées, qui viendront s'articuler avec la position fondamentale que définit l'écriture de l'ambiguïté telle qu'on a pu la présenter à partir des textes de Blanchot : l'idée selon laquelle il existe, quant aux œuvres littéraires, un niveau de l'écriture distinct de ceux de la langue et du style, niveau dont on peut faire l'histoire ; l'idée d'une caractéristique des écritures classiques et surtout modernes qui réside dans leur importante productivité de mythes essentialistes ; l'idée d'un degré zéro de l'écriture, dont l'histoire de l'écriture pourrait rendre manifeste l'approche.

Histoire de l'écriture

Il y a deux raisons liées entre elles pour lesquelles l'histoire de l'écriture selon Barthes résonne avec l'histoire de la folie selon Foucault. D'abord, parce qu'elle suppose la définition d'un niveau structural d'appréhension du langage qui n'est ni celui des locuteurs individuels, ni celui d'une histoire globale de la langue. Ensuite, parce que ce niveau structural ne trouve de définition accomplie, c'est-à-dire ne s'avère pertinent, qu'en tant qu'il fournit l'appui d'une écriture de l'histoire. Ce n'est effectivement que comme opérateur pour écrire l'histoire que l'indication de ce niveau révèle sa pertinence : sans cela, on ne mesure pas l'intérêt d'une définition abstraite qui semble d'abord inapplicable à de nombreux textes (ou dont l'application semble largement anachronique), et qui semble n'avoir de sens que pour la littérature moderne (depuis 1850 selon Barthes) avec la multiplication des écritures. En explicitant cette double résonance, selon laquelle on peut définir pour le langage littéraire un niveau structural mais qui ne révèle sa pertinence qu'en tant qu'opérateur d'écriture de l'histoire, on pourra rendre compte de l'insistance de Foucault à présenter les écrits de Barthes comme ceux d'un historien en suggérant qu'ils ont participé à lui ouvrir une nouvelle forme d'écriture de l'histoire.

Barthes commence son essai de 1953 – *Le degré zéro de l'écriture* – en proposant une définition de l'écriture, par distinction d'avec la langue et le style. La langue est une réalité que tout locuteur habite comme il habite une région géographique (c'est-à-dire en la prenant

comme une nature qui environne toutes ses performances linguistiques) : si ce langage-nature a une histoire, c'est l'histoire globale de toute la culture. Le style d'un écrivain prend tout autant la forme d'une nature, mais ce n'est plus une nature globale, qui vaudrait comme l'évolution de la culture (un modèle biologisant appliqué à la culture), c'est bien plutôt la vie de l'individu, suivant son histoire personnelle, avec notamment son versant inconscient (Barthes mentionne la mythologie personnelle de l'écrivain en tant qu'elle est façonnée par son vécu et comme sédimentée en une nature sous forme de fantasmes et d'opinions). Il ne s'agit donc pas de dire que la langue et le style ne définissent pas de niveau historique : avec eux, il est aussi question d'histoire, mais il s'agit d'une histoire sur le modèle d'une évolution biologique, où la position de l'écrivain est à chaque fois celle de la passivité, déterminé qu'il est par l'horizon qu'est sa langue et par l'impulsion quasi organique que constitue son style. C'est par rapport à ces deux niveaux que Barthes définit celui de l'écriture. Il s'agit en un sens de régler la focale de l'analyse littéraire à un niveau où l'on peut observer le libre engagement de l'écrivain. Libre engagement dans quoi ? Dans la forme de relation humaine que cette écriture signifie, dans la disposition sociale dont elle donne les signes, dans l'ethos que révèle le mouvement que porte le texte (mouvement de persuader, d'amuser, d'inquiéter, de conduire au tragique...). L'écriture est alors ce qui s'indique par les signes spécifiquement littéraires – au sens où ce sont des signes qui indiquent que le texte *est de la littérature selon telle ou telle écriture*. C'est la forme même du pacte de l'écrivain avec ses lecteurs : « l'écriture est donc essentiellement une morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage »[624]. Cependant, comme l'ajoute Barthes, ce pacte symbolique (« voici la communauté de langage qu'engage mon acte d'écriture » dit l'écrivain par son écriture) est largement *fictif*, puisque l'écrivain ne choisit pas réellement le groupe pour lequel il écrit (et qui consommera réellement ses écrits) : l'histoire de sa société (disons, les processus qui font cette histoire) conserve ce choix qui n'est pas du ressort d'un individu. L'écriture comporte ainsi une fiction d'adresse : l'écrivain écrit *comme s'*il pouvait proposer un pacte quant à la position des locuteurs par rapport au langage. Comme le dit Barthes :

> c'est parce que l'écrivain ne peut rien modifier aux données objectives de la consommation littéraire (ces données purement historiques lui échappent, même s'il en est conscient), qu'il transporte volontairement l'exigence d'un langage libre aux sources de ce langage et non au terme de sa consommation[625].

624 BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 35, 1972, vol. 1/, p. 19.
625 *Ibid.*

Mais – et ce point supplémentaire est loin de n'être qu'une restriction, puisque c'est la prise en compte d'un autre versant de l'écriture, qui indique en ce niveau d'appréhension du langage *un point d'ambiguïté* –, loin de suggérer l'existence d'une liberté qui se réaliserait pleinement dans le choix d'une écriture, Barthes indique :

> Ainsi le choix, puis la responsabilité d'une écriture désignent une Liberté, mais cette Liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'Histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'Histoire et de la Tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une Histoire de l'Écriture ; mais cette Histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée[626].

Il n'est pas suffisant de dire que le pacte symbolique qu'est l'écriture n'est que fictif. Il est nécessaire aussi de dissiper l'image d'un libre choix sans détermination. Mais plutôt que de proposer une problématisation simple de la liberté de l'écrivain par rapport aux déterminations de l'histoire générale (qui inclurait l'histoire des formes antérieures de la littérature), Barthes propose une histoire « double ». Si d'une part, il y a l'histoire que l'on attend, à savoir celle qui montre en quoi les écritures possibles se décident « sous la pression » de faits autres que littéraires (bouleversements politiques, économiques ou sociétaux), il y a aussi, d'autre part, *une histoire propre de l'écriture, où la liberté d'écriture n'est pas contredite par des réalités autres que l'écriture elle-même*. Il s'agit d'une ambiguïté propre au geste d'écriture, située à son niveau propre : « Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots »[627]. L'écriture est alors ce qui se couvre et se dissimule sous sa propre histoire, alors même qu'elle est la seule manifestation de cette histoire. Contrairement à l'image d'une histoire générale qui, de l'extérieur, vient faire pression sur le libre geste d'écriture de l'écrivain (par quoi il cesse d'être libre), on a ici une structure de dissimulation où l'écriture comme liberté s'efface dans l'historicité qu'elle manifeste, et qui est son historicité propre. L'écriture est ainsi, en même temps qu'un pacte originaire fictif, le constat de sa propre historicité, voire le récit virtuel de cette histoire – constat et récit qui constituent l'effacement de cette originarité. S'il y a donc une histoire de l'écriture, c'est, outre la dépendance de l'écriture par rapport à l'histoire générale, celle de l'effacement de la liberté d'écriture au profit d'un récit historique des formes.

626 *Ibid.*, p. 19-20.
627 *Ibid.*, p. 20.

Mais si l'on peut parler d'ambiguïté – et pas seulement d'effacement – c'est que le moment de liberté qui s'efface dans l'histoire propre de l'écriture ne cesse de se manifester comme ce qui motive essentiellement l'histoire – et s'en distingue comme origine ou limite –, sans pouvoir pourtant se présenter autrement que comme moment dans l'histoire – ce qui ne vaut plus comme une position à la limite. L'écriture indique ainsi un moment ambigu : comme un point d'origine de l'histoire qui ne peut se manifester que comme un point dans l'histoire ; comme un moment dans une succession historique des formes qui est pourtant à chaque fois la décision par laquelle adviennent des formes. Ainsi :

> Comme Liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment. Mais ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, puisque l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix. C'est parce que l'écriture dérive d'un geste significatif de l'écrivain, qu'elle affleure l'Histoire, bien plus sensiblement que telle autre coupe de la littérature[628].

L'approche historique de l'écriture ne doit donc pas laisser penser que Barthes abandonne la question de l'événement qu'est la décision de la forme – donc la proposition de position dans ou par rapport au langage –, bien au contraire. Mais c'est uniquement sous la forme d'un récit historique que peut se donner cette décision de la forme qui engage l'histoire (la forme même de l'histoire).

Avec la soixantaine de pages du *Degré zéro de l'écriture*, Barthes propose une introduction à cette histoire de l'écriture. Pour cela, il propose une périodisation assez simple, en distinguant une absence d'écriture pré-classique, une écriture classique unique et une période des écritures modernes multiples. Il situe les articulations entre ces âges vers 1650 et vers 1850 (estimant, quant à ce deuxième repère, que « la Révolution [celle qui s'ouvre en 1789] n'[a] rien changé à l'écriture bourgeoise »[629]). La façon dont Barthes décrit le passage de l'absence d'écriture pré-classique à l'écriture classique vaut d'être citée, pour ce qu'elle manifeste de l'ambiguïté d'une écriture de l'histoire du langage (histoire des positions dans ou par rapport au langage) en termes d'origine du niveau de l'écriture lui-même – ambiguïté qui trouvera un écho dans le texte de la préface de 1961 à l'*Histoire de la folie* – :

> jusque vers 1650, la Littérature française n'avait pas encore dépassé une problématique de la langue, et […] par là même elle ignorait encore l'écriture. En effet, tant que la langue hésite sur sa structure même, une morale du langage est impossible ; l'écriture n'apparaît qu'au moment où la langue, constituée nationalement, devient une sorte de négativité, un horizon qui sépare ce qui est défendu et ce qui est permis, sans plus s'interroger sur les origines ou sur les justifications de ce tabou. En créant une raison intemporelle de la langue, les grammairiens classiques ont débarrassé les Français de tout problème linguistique, et cette langue épurée est devenue une écriture, c'est-à-dire une valeur de langage, donnée immédiatement comme universelle en vertu même des conjonctures historiques[630].

628 *Ibid.*
629 *Ibid.*, p. 47.
630 *Ibid.*, p. 45-46.

D'un point de vue statique, les âges pré-classique et classique sont distingués strictement par le fait que les exigences de l'écriture animent ou non leurs textes respectifs. La littérature pré-classique est diagnostiquée comme ignorant l'écriture, pour la raison que la langue ne constitue pas encore, pour les littérateurs de cette époque, un horizon stabilisé. C'est seulement avec l'institution classique de la langue que s'ouvre l'expérience de l'écriture, c'est-à-dire la question du positionnement dans et par rapport au langage par l'acte littéraire. Il y a donc, avec l'âge classique, comme un début de l'histoire de l'écriture. Mais cette histoire ne s'écrit pourtant qu'en faisant signe vers l'absence d'écriture qu'elle suppose à l'âge précédent, absence sans doute fictive, mais vectrice de cette histoire. Car, d'un point de vue évolutif, c'est par l'institution d'une nouvelle position pour la langue elle-même – sa fixation comme horizon, et non plus comme problème immanent à toute parole – que l'espace précédemment impossible du positionnement par rapport à elle s'ouvre : la position dans ou par rapport à cet horizon nouvellement advenu.

Pourtant, cet avènement classique de l'écriture engage-t-il à lui seul une histoire de l'écriture ? En un premier abord, non, car l'écriture classique telle que Barthes la présente semble bien n'être que l'envers de la langue nouvellement instituée. Elle n'est pas un espace d'événementialité nouveau : il n'y a qu'un événement classique qui concerne la langue tout autant que cette dimension (nouvelle mais sans autonomie) d'écriture. À suivre Barthes, on pourrait dire que c'est la langue elle-même, depuis sa nouvelle position, qui vaut comme écriture. En effet, Barthes indique bien que *c'est la langue*, « épurée » par les grammairiens qui lui donnent les caractères de l'universel, c'est-à-dire de l'adresse à l'universelle raison présente en chacun des hommes, *qui devient « une écriture, c'est-à-dire une valeur de langage »*, ce qui signifie qu'elle est porteuse d'un pacte nouveau, qu'elle est animée par une nouvelle exigence de discours, qu'elle valorise une certaine forme de communauté des locuteurs : avec ce langage de la raison, langage simplement instrumental, on s'engage dans une éthique de l'argumentation et l'on prétend s'adresser à la communauté des esprits rationnels et raisonnables.

Mais si l'ouverture de l'envers de la langue classique qu'est l'écriture ne semble d'abord pas ouvrir d'espace d'événementialité distinct de celui de la langue, cet envers est pourtant le lieu où se décide la forme, même si cette décision se dissimule, voire s'abolit, dès lors que la forme vient à s'imposer. Et c'est là qu'on retrouve l'idée précédente du point d'ambiguïté à l'origine de l'histoire. Et le texte de Barthes vaut bien d'être cité pour l'écho que cette mise au jour du point d'ambiguïté classique trouvera dans la préface de 1961 à l'*Histoire de la folie*. Barthes explique en effet que l'ouverture de l'espace de l'écriture n'advient qu'au moment où

la langue « devient une sorte de négativité, un horizon qui sépare ce qui est défendu et ce qui est permis » : bref, cette structure nouvelle advient à partir d'un moment ou d'un geste de partage. Et il poursuit en remarquant que ce geste de partage, qui instaure un horizon clivé, opère « sans plus s'interroger sur les origines ou sur les justifications de ce tabou » : le partage qui s'opère, et qui ouvre la possibilité de l'adresse à la communauté universelle des individus rationnels et raisonnables, est un partage impératif qui pose un tabou et qui s'oublie, c'est-à-dire qui devient lui-même tabou.

Sur ce tabou redoublé, le langage classique – qui est donc à la fois langue et écriture, horizon des discours et pacte moral fictif – devient un instrument de la clarté. Barthes insiste sur l'unicité de la forme classique, qui se retrouve au niveau de l'invocation d'une communauté d'hommes rationnels *et* au niveau de la transparence du mot :

> C'est parce que la prébourgeoisie des temps monarchiques et la bourgeoisie des temps post-révolutionnaires, usant d'une même écriture, ont développé une mythologie essentialiste de l'homme, que l'écriture classique, une et universelle, a abandonné tout tremblement au profit d'un continu dont chaque parcelle était *choix*, c'est-à-dire élimination radicale de tout possible du langage[631].

L'espace du langage tel que le promeut l'écriture classique est celui où les mots s'enchaînent comme des idées, par les célèbres « longues chaînes de raisons » censées pouvoir ne pas achopper. Cet espace continu du langage est possible parce que toute béance qu'ouvrirait la possibilité d'interprétations multiples est conjurée d'avance. Le « tremblement », celui que mentionne Barthes pour dire que l'écriture classique l'a congédié, est à entendre comme une hésitation face à une équivoque patente, mais aussi comme le pressentiment global d'une duplicité toujours possible dans chaque texte et sous chaque mot. Tout tremblement est ici abandonné : Le langage classique est mobilisé dans un discours assumé, qui en fait l'outil transparent d'une intention. Le mot-outil transparent est ainsi mobilisé pour une opération précise et assumée : ce que Barthes exprime en disant que dans cet espace classique du langage « chaque parcelle [est] *choix* ». Par là il suggère que, même si la langue contient de fait des équivoques, celles-ci sont neutralisées par le présupposé selon lequel le locuteur les a déjà tranchées à l'instant même de l'énonciation : l'intention de dire est un choix permanent contre les équivoques éventuelles de la langue. L'idée d'un espace continu du langage, sans tremblement, va même plus loin : le langage classique est continu parce qu'il est sans trace de ce choix permanent, sans cicatrice d'un éventuel partage sur lequel il reposerait. Il est ainsi continu par sa clôture rationnelle : espace à parcourir qui n'est jamais sillonné que de chemins de raison, sans pierre d'achoppement ni zone d'ombre.

631 *Ibid.*, p. 47.

On voit bien en quoi cette structure du langage est en même temps l'invocation d'une certaine communauté d'hommes. Il s'agit de s'adresser à des esprits rationnels, susceptibles d'être convaincus par des arguments, rompus à la logique déductive, animés d'intentions explicites, maîtres de leur discours et de son instrument qu'est le langage. Par là se définit une essence de l'homme. Mais cette adresse est fictive, au sens où elle ne façonne pas la réalité historique des consommateurs des textes, même si elle semble la dessiner. D'où l'idée, avancée par Barthes, d'une « mythologie essentialiste de l'homme » développée par l'écriture classique : elle est porteuse d'un mythe de l'homme rationnel occupant par nature une certaine position par rapport au langage, celle d'un maître du discours qui se sert du langage sans que cela provoque en lui ni clivage ni inquiétude.

Si j'ai suivi l'examen de l'écriture classique par Barthes jusqu'à ce point du mythe essentialiste de l'homme classique, c'est pour indiquer le lieu où les tendances des textes de Barthes et de Foucault semblent diverger – et cela sans doute en raison des différences d'intensité de l'écho blanchotien de leurs textes (principalement le questionnement de 1955 sur le mythe de l'homme sans mythe et sa compréhension comme position nécessairement ambiguë de l'homme au point zéro de l'histoire). En effet, ne serait-on pas tenté de lire dans l'indication par Barthes de ce mythe essentialiste classique un écart important avec le texte de Foucault, dans leurs façons respectives d'évaluer l'évolution de l'écriture bourgeoise (conquérante puis, avec la Révolution de 1789, triomphante) ? Pour Barthes, l'idée d'une mythologie essentialiste de l'homme vaut pour toute cette période, qu'il nomme d'ailleurs « classique » de bout en bout. Cela signifie que, pour lui, l'essence humaine est invoquée dans l'écriture classique de façon assez homogène sur la période qui s'étend de 1650 à 1850 (repère approximatif après lequel seulement commencerait une certaine modernité), donc notamment pour la période classique d'avant la Révolution. Or on sait que Foucault présente, dans *Les mots et les choses*, une certaine figure de l'homme comme essentiellement moderne – le sujet classique n'étant par contraste qu'une sorte de place vide extérieure à la représentation. Toutefois, on peut dire que, dans l'*Histoire de la folie*, Foucault suit rigoureusement l'intuition de Barthes, en établissant d'abord un âge classique conquérant – et par là invoquant un locuteur non encore souverain – et seulement ensuite (après la Révolution) une période, dite « moderne » par Foucault, mais exprimant réellement la mythologie essentialiste de l'homme rationnel – qui était, en un sens, la forme de l'homme à l'âge classique *visée à l'horizon mais non effectivement représentée*. En bref – et plutôt que de chercher à assimiler les deux recherches – on voit que la différence dans l'écriture des deux penseurs vient du seuil d'élaboration ou de manifestation historiques à partir duquel ils

diagnostiquent l'existence d'un mythe. D'où l'importance de la réflexion blanchotienne sur la position ambiguë, dans un discours, du mythe de l'homme sans mythe. D'où l'importance également de considérer la formulation plus élaborée que Barthes donne du mythe en 1957 – donc après l'article de Blanchot de 1955, mais avant l'*Histoire de la folie*.

Mythes et histoire

Dans la deuxième partie des *Mythologies*[632] en 1957, Barthes s'interroge sur ce que peut être un mythe contemporain. Il ne s'agit pas de considérer le rapport contemporain aux mythes anciens, ceux qu'on connaît au travers de sources historiques datant d'époques anciennes ou dont on a une idée avec les différentes résonances qui en ont été données dans les époques successives. Il s'agit de questionner ce qui fonctionnerait aujourd'hui comme mythe. D'ailleurs le constat de Barthes prend le contre-pied de l'idée selon laquelle au cours du temps la forme du mythe, comme forme de parole socialement diffuse, perdrait sa prégnance, au profit d'une parole davantage rationalisée. Au contraire – d'après Barthes –, la forme mythique de la parole est éminemment actuelle, pour autant que nous fonctionnons encore sous le régime de l'idéologie bourgeoise :

> Si notre société est objectivement le champ privilégié des significations mythiques, c'est parce que le mythe est formellement l'instrument le mieux approprié au renversement idéologique qui […] définit [l'idéologie bourgeoise] : à tous les niveaux de la communication humaine, le mythe opère le renversement de l'*anti-physis* en *pseudo-physis*.
>
> Ce que le monde fournit au mythe, c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé ; et ce que le mythe restitue, c'est une image *naturelle* de ce réel. Et tout comme l'idéologie bourgeoise se définit par la défection du nom bourgeois, le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication[633].

L'idéologie bourgeoise consiste, selon Barthes, à présenter ce qui est de l'ordre du concept ou ce qui est le produit du travail, et qui, dans les deux cas, relève de l'histoire (anti-physis), pour ce qui s'apparente à une nature éternelle (pseudo-physis). Cet effacement de la « qualité historique des choses » est particulièrement pointé par Barthes dans la répugnance bourgeoise à se nommer comme bourgeois, c'est-à-dire comme une classe sociale particulière, avec ses déterminations spécifiques, voire son rôle historique singulier. Quelle doit alors être la forme mythique pour que la parole mythique puisse parvenir ainsi à dissimuler l'historicité des personnes et des choses – et à les naturaliser ?

632 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1957, 267 p. Je cite la réédition *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 10, 1970, vol. 1/, 247 p.
633 BARTHES Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 229-230.

Barthes définit le mythe comme un système sémiologique second[634]. Par là, il indique qu'avec le mythe, tout se passe comme si on redoublait la définition saussurienne du signe (association d'un signifiant et d'un signifié), en prenant un premier signe comme signifiant d'un méta-signe (la signification qu'est le mythe) qui l'associerait à un nouveau signifié (concept). Mais, avec ce schéma heuristique du redoublement de la structure saussurienne, on mesure que le signifiant du mythe n'est pas une pure forme : il y a une duplicité de ce signifiant qui est à la fois sens (puisque concept porté par le premier signifiant) et forme (puisque fonctionnant comme un signifiant portant le concept qu'est l'intention du mythe). Cette duplicité irréductible est ce qui fait proprement le mythe. Par elle, ce qui était déjà un sens se voit déformer pour porter un nouveau signifié. Mais en quoi cette déformation d'un sens préalable afin de lui faire dire quelque chose de nouveau (un nouveau concept) constitue-t-il une *naturalisation* de ce nouveau concept ? Reprenons l'exemple que donne Barthes : la couverture d'un numéro de *Paris-Match* où l'on voit « un jeune nègre vêtu d'un uniforme français [qui] fait le salut militaire, les yeux levés, fixés sans doute sur un pli du drapeau tricolore »[635]. Barthes indique que si le sens de l'image réside dans la description qu'il vient d'en faire, son fonctionnement comme mythe, en couverture du magazine, engage une signification qui ne lui est pas superposable. La signification mythique est « que la France est un grand Empire »[636], issue d'un colonialisme impossible à critiquer étant donné le zèle manifeste avec lequel ce soldat issu des colonies est prêt à la servir. Pour porter cette signification, il faut détacher cette image de ce qui faisait son sens : l'individu n'y fonctionne plus comme ayant une histoire personnelle, mais comme image de soldat des colonies ; le salut militaire n'y fonctionne pas comme opérateur de discipline ou comme rituel à apprendre, mais comme serment d'allégeance. Mais il ne faut pas non plus détacher totalement cette image de son sens : si l'on faisait des éléments de l'image de purs signifiants, alors l'image s'effacerait dans la transmission du concept (la France comme grand Empire) et l'on aurait affaire à une parole manifestement orientée politiquement. On ne serait plus dans une parole mythique mais dans une affirmation manifestement politique, affirmation où s'entendrait toute la responsabilité de la parole. À l'inverse, l'image fonctionne comme mythe quand elle manifeste un être naturel ou une qualité naturelle : ici, quelque chose comme une « impérialité » majestueuse de la France. En résumé, si le mythe est naturalisation d'un concept, c'est que le message y est reçu comme l'émanation d'une nature, émanation où s'efface la décision orientée ou l'intention partisane.

634 *Ibid.*, p. 199 sq.
635 *Ibid.*, p. 201.
636 *Ibid.*

Avec la naturalisation que comporte l'opération mythique, qu'advient-il de l'histoire concernant la parole en question ? La parole mythique se prête à l'histoire en deux points : par sa forme et par son concept[637]. Son concept, c'est-à-dire le message que porte la parole mythique, est lié à l'histoire générale : c'est une intention politique ou artistique, et en tout cas, législatrice ou normative – elle n'existe donc que par son contexte historique et les événements qui y ont lieu. La forme du mythe, c'est-à-dire ce signifiant qui est à la fois sens et forme, et qui ne fonctionne comme forme qu'en étant la déformation d'un sens qu'elle n'annule pas, est liée pour sa part à une histoire des signifiants – qui correspond à la généralisation de ce que Barthes appelait en 1953 une histoire de l'écriture, déjà pensée en 1953 dans sa relative indépendance par rapport à l'histoire générale. Mais, paradoxalement, si le mythe se prête à l'histoire en deux points, c'est pour dissimuler cette double historicité. La naturalisation qu'apporte la mise en fonction de signifiant d'un signe antérieur – naturalisation en quoi consiste le mythe – opère cette dissimulation. Si – pour continuer avec l'exemple que prend Barthes – la couverture de *Paris-Match* fait apparaître « l'impérialité » majestueuse de la France, alors, du fait même de cette manifestation, disparaît le contexte historique et politique (polémique, voire effectivement conflictuel) où s'est décidée la parole orientée politiquement qui pourtant motive le mythe. De même, si cette « impérialité » majestueuse est reçue comme nature, les matériaux du signifiant sont abstraits de leur histoire. Ainsi le mythe, tout en étant doublement inscrit dans l'histoire (par l'intention motivée qui le suscite ; par les matériaux qu'il fait fonctionner comme signifiant), dissimule sa double historicité sous une apparence de nature.

Pour celui qui s'enquiert d'histoire générale, l'opération mythique est un piège qui se déjoue en questionnant, par-delà l'apparente nature qui se manifeste dans la parole mythique, les motivations historiques et politiques qui en rendent compte. Mais pour celui qui s'enquiert de l'histoire des signifiants, la position est plus délicate : le mythe vaut pour sa façon ambiguë d'ouvrir un nouveau destin à des signes déjà existant (ayant déjà une histoire). Le mythe n'est presque que cela : l'ouverture d'une histoire seconde (celle d'un signifiant fonctionnant comme nature) à un signe qui perd par là son histoire première (où il ne fonctionnait pas comme nature). Celui qui s'enquiert de l'histoire des signifiants, supposant qu'il n'y a là en vérité qu'une histoire où s'opère une dissimulation, cherche alors le point où pourrait se manifester une résistance du signe à voir dissimuler son histoire. Barthes formule cette recherche en posant la question suivante : « Tout langage premier est-il fatalement la proie du

637 *Ibid.*, p. 224.

mythe ? N'y a-t-il aucun sens qui puisse résister à cette capture dont la forme le menace ? »[638]. Il s'efforce alors d'évaluer les différentes résistances des langages à l'opération mythique, et avance, comme s'il s'agissait d'une conclusion : « Au fond, il n'y aurait que le degré zéro qui pourrait résister au mythe »[639]. Ce qui invite à revenir à l'essai de 1953, afin de voir comment, dans le projet sémiologique d'examen des mythes et de restitution de leur histoire, le degré zéro du langage est le point ambigu, à la fois situable dans l'histoire des langages premiers (pour autant qu'on peut soutenir qu'ils existent) et insituable dans l'histoire des formes mythiques (pour autant qu'il en est l'origine et la limite).

Degré zéro et histoire

Disons-le tout de suite, Foucault ne placera pas le curseur ambigu qu'est le degré zéro au même point chronologique de l'histoire que le fait Barthes. Pour Barthes, ce degré zéro de l'écriture concerne quelques écrits contemporains. Foucault – on le verra bientôt – s'efforce de décrire l'âge classique comme âge du degré zéro du langage de la folie. Mais on ne manquera pas de relever tout de même la proximité que Barthes souligne entre les écritures contemporaines au degré zéro et l'écriture classique, rapprochement qui se fait en surmontant l'écriture moderne qui les sépare chronologiquement. Et d'ailleurs, on sait que Foucault, prenant appui sur le langage de l'âge classique s'efforcera de trouver le langage le plus à même de dire l'ambiguïté du langage de la folie moderne, ce qui le fait retrouver le langage qu'indique au même moment Blanchot, langage éminemment contemporain dans sa manifestation, celui qui s'organise autour du signe muet. Bref, indépendamment de la question de la position chronologique du curseur ambigu, il importe de considérer comment Barthes parvient à rendre manifeste le degré zéro de l'écriture si l'on veut entendre pleinement les échos que ses écrits trouvent dans l'*Histoire de la folie*.

L'indication par Barthes du degré zéro de l'écriture se fait dans le champ de la pluralité des écritures modernes. Celles-ci sont caractérisées par le fait que l'écriture n'y est plus évidente, c'est-à-dire que la position par rapport au langage qui s'y prescrit est en même temps une position de refus de l'évidence selon laquelle tout langage est en même temps prescription d'une modalité d'appréhension du langage. Dans cette brisure de l'évidence classique de la clarté rationnelle, Barthes distingue deux voies. La première est celle de l'écriture artisanale et de l'écriture réaliste qui en dérive (que Barthes nomme pour finir « artistico-réaliste »[640]). Moderne, elle l'est parce qu'elle « suppos[e] une problématique du langage et de la société »,

638 *Ibid.*, p. 218.
639 *Ibid.*
640 BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 55.

mais elle le fait en « établissant la parole comme un objet »[641] : la question du positionnement par rapport au langage est prise dans une dialectique objectivante qui empêche qu'elle soit posée sans être surchargée de mythe. Par opposition à cette voie de l'écriture artistico-réaliste, Barthes valorise celle qui va vers le degré zéro. Au point de résumer l'histoire de l'écriture d'un seul mouvement, de l'écriture classique à l'écriture au degré zéro – oubliant, dans la concision nécessaire à tout résumé historique suggestif, de mentionner le pluralisme des écritures modernes – :

> Partie d'un néant où la pensée semblait s'enlever heureusement sur le décor des mots, l'écriture a ainsi traversé tous les états d'une solidification progressive : d'abord objet d'un regard, puis d'un faire, et enfin d'un meurtre [respectivement avec Chateaubriand, Flaubert et Mallarmé], elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence [avec Camus, Blanchot ou Cayrol] : dans ces écritures neutres, appelées ici ''le degré zéro de l'écriture'', on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée […][642].

La situation de néant de l'écriture que Barthes place ici au départ de son résumé historique ne caractérise pas la période pré-classique (où – on l'a vu – le niveau de l'écriture ne peut pas encore être dégagé du fait de l'instabilité de la langue), mais bien l'âge classique tel qu'il se maintient jusqu'au seuil de la modernité. S'il y a un néant de l'écriture, c'est que celle-ci ne se manifeste pas comme telle à l'âge classique : « L'art classique *ne pouvait se sentir comme* un langage, il *était* langage […] »[643]. Ce néant de l'écriture ne se comprend que par rapport à une situation postérieure, où l'écriture prend de la densité et se solidifie, aboutissant à l'expression explicite de sa mythologie. Alors l'universalisme mythique de l'écriture classique, parvenue à sa formulation, cesse de valoir comme évidence. Dorénavant, l'écrivain sait que, dans ses écrits, passe une prescription de position quant au langage. Celle-ci devient alors un des enjeux de l'activité d'écriture, voire l'enjeu principal. Ainsi, on ne peut plus écrire sans se positionner par rapport à cette forme : on cherche comment l'assumer, on cherche à la détruire, on s'efforce d'en proposer de nouvelles, on les multiplie jusqu'à les épuiser... Mais par là, on ne fait que solidifier cette forme, comme le dit Barthes, reprenant explicitement les analyses de Blanchot relatives aux écrits de Mallarmé : « le meurtre », « acte ultime de toutes les objectivations »[644]. Bref, le langage est devenu la « Forme-Objet » explicite qui concentre à la fois une prescription et un effort pour s'en distancier.

Quelle est alors l'étape ultime que Barthes nomme le degré zéro de l'écriture ? Il s'agirait d'une *négation*. « À nouveau » pourrait-on dire puisqu'on partait déjà du *néant* classique. Barthes note d'ailleurs – dans un geste qu'il nous faut savoir entendre, puisque nous le

641 *Ibid.*, p. 60.
642 *Ibid.*, p. 11.
643 *Ibid.*, p. 10. Je souligne.
644 *Ibid.*, p. 11.

retrouverons dans l'économie de l'*Histoire de la folie* – qu'il y a quelque chose de l'écriture classique dans le degré zéro de l'écriture moderne :

> si toutes ces écritures [une série d'écritures modernes qui ne sont pas au degré zéro] impliquent une opacité de la forme, supposent une problématique du langage et de la société, établissant la parole comme un objet qui doit être traité par un artisan, un magicien ou un scripteur, mais non par un intellectuel, l'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante ; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence […]. Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme, alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme[645].

L'écriture neutre – synonyme ici de l'écriture au degré zéro – retrouverait l'instrumentalité de l'écriture classique : comme elle, elle supposerait des sujets sans épaisseurs. Ces sujets classiques du langage étaient les esprits maniant l'instrument de la raison, entre lesquels les idées pouvaient circuler dans la plus grande transparence de l'espace du langage. Par rapport à la solidification de l'écriture moderne (qui se pense comme travail ou comme agencement de matériaux sonores), l'écriture classique constituait bien une négation de toute substantialité de l'écriture. L'écriture neutre retrouve cette négation de toute substantialité. Mais, bien davantage que des esprits maîtres du langage circulant dans la transparence des représentations, ces sujets de l'écriture neutre sont des sujets disparaissant. Le prétendu manque d'épaisseur des sujets classiques était en vérité chargé de l'affirmation de la valeur de la raison universelle alors que les sujets modernes du langage neutre ne sont que ceux qui communiquent dans l'absence d'affirmation de valeur, qui saisissent par là que l'espace de leur communication est le lieu des affirmations des valeurs de la communication, mais qui disparaissent dans cette communication qui est paradoxalement silencieuse de ne rien valoriser. Si l'écrivain de l'écriture neutre est un « honnête homme » – comme dit Barthes –, il l'est « sans retour », c'est-à-dire sans pouvoir en sous-main se raccrocher à un mythe universaliste. Ainsi, là où l'écriture classique pouvait servir une idéologie triomphante volubile et bruyante, Barthes en vient à indiquer un langage moderne au degré zéro qui, dans sa dimension d'écriture, « est la façon d'exister d'un silence »[646]. Un langage qui *est* un certain silence : on retrouve là les indications de Blanchot que nous avons déjà examinées.

Si l'on cherche à présent à caractériser, de façon plus générale, l'écriture de l'histoire par Barthes, qu'il s'agisse d'une histoire de l'écriture ou d'une histoire des mythes, on voit que le degré zéro y joue un rôle organisateur prépondérant. En effet, qu'il s'agisse du mythe universaliste animant l'écriture classique ou des multiples mythes modernes que mettent au

645 *Ibid.*, p. 60.
646 *Ibid.*

jour les *Mythologies*, l'ouverture sur l'histoire qui vient renverser l'opération de naturalisation s'opère depuis la position du degré zéro. Dans l'essai de 1953, l'histoire de l'écriture s'écrit depuis la position figurée comme résistant à l'opération mythique : Barthes l'historien procède de la même façon que les écrivains de l'écriture neutre procèdent. C'est pourquoi même les concepts dont il se sert comme historien sémiologue ne servent qu'à raconter leur propre genèse. Ainsi, le concept même d'écriture : plutôt que de le faire passer pour un concept opératoire universel, Barthes raconte justement comment la multiplication moderne des écritures le fait sortir du néant langagier classique où il aurait pu rester. Ainsi, encore, pour le degré zéro : certains textes contemporains le font pressentir ; mais pour ne pas lire l'histoire comme une évolution de l'écriture vers la manifestation de sa nudité (une histoire mythiquement évolutive), Barthes le présente comme davantage lié à l'écriture classique qu'aux autres écritures modernes. On peut alors dire que l'écriture historique de Barthes tend, en indiquant le point zéro de l'écriture dans l'histoire, et en s'appuyant sur lui pour analyser les différentes mythologies solidaires des écritures –, cette écriture de Barthes tend à réaliser à son tour un certain état zéro de l'écriture. La perspective sémiologique, en tant qu'elle ouvre sur une histoire, s'articule comme degré zéro du langage. Effort évidemment ambigu : comme Barthes ne cesse de le dire, un tel effort ne vaut que dans l'instant, avant d'être inévitablement repris dans un mythe (le mythe du structuralisme lui-même). Reste que cette histoire qui s'écrit en indiquant, d'une part, le degré zéro et, d'autre part, les déformations mythiques du langage qui s'éloigne de ce degré – une telle histoire ne s'écrit que dans la perspective du neutre.

4.3. L'âge classique comme degré zéro de l'histoire de la folie

Dans cette section, je propose de mettre au jour le schème qui organise l'écriture de l'*Histoire de la folie*, et qui consiste en la désignation de l'âge classique comme degré zéro de l'histoire de la folie. Disant cela, je ne souhaite pas faire de l'*Histoire de la folie* le résultat d'une influence blanchotienne ni l'application d'un schéma barthésien. Si j'ai examiné la façon dont les textes de Blanchot déplace les écritures hégélienne et heideggérienne de l'histoire, et si j'ai exposé les schémas de l'écriture de l'histoire de Barthes, c'est uniquement pour faire résonner les structures communes à plusieurs recherches, y compris l'*Histoire de la folie*. Il ne s'agit donc pas à présent de rapprocher systématiquement chaque passage du texte de Foucault d'un texte qui aurait pu l'inspirer. Il s'agit de l'entendre en faisant résonner certains traits structuraux de son écriture, en tant qu'ils sont des échos d'analyses que j'ai déjà proposées ci-dessus.

On a vu que la fixation du curseur ambigu que constitue le degré zéro du langage ne faisait pas l'unanimité : Barthes voit le degré zéro de l'écriture dans certains textes contemporains et ce n'est que par rapport à l'éloignement important de certaines autres formes d'écriture modernes que l'écriture classique peut lui sembler proche de ce degré zéro ; Blanchot, pour sa part, ne voit dans la fixation d'un degré zéro que l'exigence essentielle du discours historique moderne, exigence cependant nécessairement ambiguë puisqu'elle semble ne se satisfaire ni d'une position d'origine lointaine (qui lui semble illusoire) ni d'une position dans le présent (où elle rend manifeste une certaine violence fondamentale – qui est facilement déplacée du fait de l'angoisse qu'elle génère), selon la double aporie structuralement extraite des textes de Heidegger et de Marx. Foucault – et c'est là, ce me semble, son originalité dans cette constellation de penseurs – décide de définir comme degré zéro du langage le langage de l'âge classique. Cela n'empêche pas – j'y reviendrai – que son écriture, par cette position du degré zéro, parvienne à produire une autre tendance vers le degré zéro dans l'actualité. Mais si on suit d'abord les différents énoncés explicites de son texte, c'est bien l'âge classique, unifié par une seule et même structure du langage de la folie, qui fonctionne comme degré zéro du langage de la folie à partir duquel s'organise l'histoire de la folie. On peut en rendre compte de façon succincte, en s'appuyant sur la préface de 1961, et de façon plus développée, en proposant une lecture globale des deux premières partie de l'*Histoire de la folie*. Je propose successivement ces deux démonstrations.

Le degré zéro de l'histoire de la folie dans la Préface de 1961

La préface de 1961 s'ouvre avec deux citations : celle de Pascal indiquant l'« autre tour de folie » consistant à se poser comme non-fou, à se penser comme échappant à la folie, à circonscrire l'expérience de la folie à celle de la folie des autres ; et celle de Dostoïevski qui ironise sur le geste consistant à enfermer son voisin quand on cherche par là à se convaincre que c'est lui qui est fou (la preuve, c'est qu'il est enfermé) et que soi-même on est sain d'esprit (la preuve : on a la présence d'esprit d'enfermer le fou qu'est notre voisin). À deux siècles d'écart, deux auteurs font le même constat : il semble y avoir quelque chose de déraisonnable dans le geste de se signifier intégralement raisonnable. Si ce geste peut être souligné à deux siècles d'intervalle, c'est qu'il s'étale dans l'histoire de la « culture occidentale » et, comme le précise Foucault, plus largement encore que dans cet intervalle : « le rapport Raison-Déraison », en tant qu'il est dessiné par ce geste, « accompagnait [la culture occidentale] déjà bien avant Jérôme Bosch, et la suivra bien après Nietzsche et

Artaud »[647]. Mais il ne s'agit pas pour Foucault d'opter pour une écriture de l'histoire qui permettrait de suivre les avatars historiques de ce geste, histoire qui reposerait sur l'image d'une série chronologique des avatars d'une expérience – image qui ne laisserait aucune place à l'idée selon laquelle ce dont on fait ici l'histoire engage tellement la forme même du langage de l'écriture historique qu'il vient rendre ambiguë la série chronologique. Foucault propose bien plutôt une recherche historique qui questionne l'écriture de l'histoire – explicitement sous l'espèce de la recherche du degré zéro de l'histoire de la folie. Ce qu'il indique d'ailleurs dès le début de cette préface :

> Il faut faire l'histoire de cet autre tour de folie – de cet autre tour par lequel les hommes, dans le geste de raison souveraine qui enferme leur voisin, communiquent et se reconnaissent à travers le langage sans merci de la non-folie ; retrouver le moment de cette conjuration, avant qu'elle n'ait été définitivement établie dans le règne de la vérité, avant qu'elle n'ait été ranimée par le lyrisme de la protestation. *Tâcher de rejoindre, dans l'histoire, ce degré zéro de l'histoire de la folie*, où elle est expérience indifférenciée, expérience non encore partagée du partage lui-même. *Décrire, dès l'origine de sa courbure, cet « autre tour »*, qui, de part et d'autre de son geste, laisse retomber, choses désormais extérieures, sourdes à tout échange, et comme mortes l'une à l'autre, la Raison et la Folie[648].

Nous savons à présent entendre cette « passion pour l'origine » dans l'écho de l'ambiguïté blanchotienne (à partir de la structure de la double aporie Heidegger / Marx – cette double nostalgie dont Foucault disait que Nietzsche la condensait *monstrueusement* à lui seul). Dès l'instant où ce que l'on cherche à rejoindre est le degré zéro, l'histoire dans laquelle s'effectue cette recherche n'est plus la forme *a priori* de la série chronologique des expériences, mais un espace d'œuvres (de textes et d'images, et des institutions qui les portent) entre lesquelles se font entendre des résonances. La circulation dans cet espace de résonance des structures des œuvres doit faire tendre vers le centre vide de cet espace. La structure qui s'écarte le moins de ce centre vide, celle qui se charge le moins de mythes qui déformeraient le langage qui la constitue –, cette structure est le degré zéro de cet espace de langage qu'est devenue l'histoire. Ainsi, quand Foucault parle de « décrire, dès l'origine de sa courbure, cet ''autre tour'' », il ne s'agit évidemment plus d'indiquer naïvement le début chronologique d'une série d'avatars. « L'origine » en question n'est plus un instant dans le temps historique : c'est l'écart violent qu'exige tout point de départ d'une culture – comme disait Blanchot à propos de la recherche de Lévi-Strauss[649] – et qu'on ne peut pourtant faire advenir au langage que sous la forme d'une illusion (contenant certes plus ou moins de violence – mais apaisant nécessairement la violence faite au langage historique), notamment en lui assignant une place dans un récit historique (comme Heidegger le faisait, en projetant chez les présocratiques le début de l'histoire de l'être ; ou comme Marx le faisait dans son portrait du prolétaire moderne, sujet

647 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 188-189.
648 *Ibid.*, p. 187. Je souligne.
649 Cf BLANCHOT Maurice, « L'homme au point zéro », *op. cit.*, p. 96.

absolument aliéné et, par là, moteur de l'histoire moderne). De point zéro, il ne saurait donc en être indiqué qu'avec une certaine ambiguïté irréductible, oscillant entre une violence quasiment informulable et une illusion finalement insatisfaisante. De ce fait, il pourra toujours être compris comme n'étant qu'un point dans l'histoire ainsi que la tendance à l'illusion le présente. Mais une authentique *entente* de l'écriture de l'histoire est celle qui ne se réduit pas à cette illusion quant à l'histoire, et qui sait recevoir l'ambiguïté du point zéro.

La deuxième partie de la préface développe l'idée de cette écriture de l'histoire d'une culture, écriture qui prendrait acte de l'irréductible ambiguïté du point zéro (point où se décide l'essence de cette culture). C'est ce que Foucault propose avec l'idée d'un questionnement en direction des « expériences-limites » d'une culture – recherche qu'il met explicitement sous le patronage de Nietzsche, dont les écrits soutiennent le paradoxe de la double nostalgie – :

> Interroger une culture sur ses expériences-limites, c'est la questionner, aux confins de l'histoire, sur un déchirement qui est comme la naissance même de son histoire. Alors se trouvent confrontées, dans une tension toujours en voie de se dénouer, la continuité temporelle d'une analyse dialectique et la mise au jour, aux portes du temps, d'une structure tragique[650].

Le « déchirement », qui serait « la naissance même » de l'histoire d'une culture, est assurément la violence initiale par quoi se décide un langage. Car la naissance d'une histoire, c'est ici l'avènement du langage dans lequel se formulent les œuvres qui font cette histoire, et dans lequel on peut écrire cette histoire. Mais pourquoi se figurer l'avènement d'un langage comme une violence ? Justement parce que *ce point fait violence au langage qui s'approche de lui* : ce n'est pas la quête du lointain (éloigné par l'illusion qui l'habille) qui bouleverse un langage, mais le mouvement vers cet abîme qui devrait le porter (donc là où l'illusion du fondement vacille). On ne peut sans doute pas qualifier autrement ce point d'origine sinon que comme écart violent, du fait qu'il nous écarte avec violence de tout ce que nous pensions y trouver. Les termes de déchirement et de naissance que mobilise Foucault ne signifient pas l'ouverture et le début d'une essence, mais bien plutôt l'écart violent qu'expérimente celui qui suit la passion pour l'origine.

Foucault sait qu'on ne peut rien dire directement sur cet écart violent : ce serait en faire un point historique mythique. On ne peut que s'efforcer, dans de nombreuses expériences, d'en faire l'approche. Une de ces expériences est la philosophie, en tant que forme de savoir qui pense sa propre histoire et qui se fait le récit de son progressif avènement comme culture et comme savoir de cette culture. Bref, l'expérience que propose la philosophie hégélienne, spécialement dans la *Phénoménologie de l'Esprit*. Souvenons-nous que Foucault faisait de

650 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 189.

Blanchot, « le Hegel de la littérature », au sens où celui-là restaurait l'ambiguïté dans la processualité dialectique de la pensée. Ici, c'est avec le nom de Nietzsche et l'idée d'une « structure tragique » qu'il formule cette restauration de l'ambiguïté par rapport au procès dialectique. Mais par là, avec une tension qui n'est jamais dénouée mais bien « toujours en voie de se dénouer », Foucault rappelle que l'écriture de l'ambiguïté réside en un geste qui opère dans l'écriture dialectique de l'histoire (celle qui s'offre comme « continuité temporelle d'une analyse dialectique »). Il n'y a donc évidemment pas à opposer une structure tragique à une structure dialectique, mais à dessiner un mouvement d'épuisement de l'écriture dialectique qui la mène au seuil d'une région qui ferait violence à sa processualité. Le geste d'opposer les deux structures – courant quand on s'efforce de résumer le propos de l'*Histoire de la folie* – manque le geste de Foucault qui est celui de dessiner un mouvement qui mène au seuil de l'écart violent, seuil de l'expérience tragique du vide central du langage.

La troisième section de la préface reprend la structure de l'ambiguïté telle qu'on pouvait la lire dans l'article de Blanchot « La littérature et le droit à la mort » dans *La part du feu*. Les formules en sont tellement proches qu'il me semble inutile de la commenter à son tour. Il n'y a qu'une idée que Foucault ajoute – essentielle dira-t-on ; mais, on va le voir, pas autant qu'on pourrait le croire – : celle qui précise la position de la folie par rapport à cette structure.

> Le grand œuvre de l'histoire du monde est ineffaçablement accompagné d'une absence d'œuvre […]. Cela n'est point folie encore, mais la première césure à partir de quoi le partage de la folie est possible. Celui-ci en est la reprise, le redoublement, l'organisation dans l'unité serrée du présent ; la perception que l'homme occidental a de son temps et de son espace laisse apparaître une structure de refus à partir de laquelle on dénonce une parole comme n'étant pas langage, un geste comme n'étant pas œuvre, une figure comme n'ayant pas droit à prendre place dans l'histoire[651].

La structure de refus qui fait que le grand œuvre de l'histoire du monde est accompagné par une absence d'œuvre (part refusée du langage – qui par là n'en est plus, ni n'en a jamais vraiment été, une part) – cette structure de refus « n'est point folie encore », c'est-à-dire n'est pas le partage de la folie et de la raison. Et l'on sait que Foucault dit dans le corps de texte d'*Histoire de la folie* que la mort a pu, tout autant que la folie, mais chronologiquement avant, être prise dans cette structure de refus, comme l'un des pôles imaginaires d'une réalisation culturelle de cette structure (dans certaines œuvres d'art médiévales). L'expérience de la mort a donc pu constituer déjà une « reprise » ou un « redoublement » de cette structure de refus. L'expérience de la folie n'en est qu'une autre reprise, qu'un autre redoublement. Moins centrée que l'expérience de la mort sur le mythe d'une existence humaine prise dans un cosmos clivé, l'expérience de la folie réalise la structure du refus par rapport à la parole et au langage (donc ce par quoi on fait œuvre et histoire). En ce sens, elle est une réalisation de la

651 *Ibid.*, p. 191.

structure de refus qui ouvre la possibilité d'une charge mythique moindre : même si avec la substitution de la folie à la mort comme forme prégnante de la structure de refus, la folie s'offre d'abord (chronologiquement) avec une charge mythique aussi importante que pour la mort, elle est en position plus favorable pour pouvoir manifester un état du langage sans mythe. Ainsi, l'expérience partagée de la folie, en tant qu'elle concerne le langage à la racine de son être signifiant (pouvoir de signifier) et non dans tel ou tel redoublement sémiologique du langage le déformant en mythe –, cette expérience de la folie offre la possibilité d'un cheminement vers un point zéro pour organiser une écriture de l'histoire.

Jusqu'à la troisième section incluse, le propos de Foucault a été quasiment détaché de toute considération de chronologie. Certes la définition du degré zéro de l'histoire de la folie stipulait la recherche d'un moment de la conjuration de la folie « avant qu'elle n'ait été définitivement établie dans le règne de la vérité, avant qu'elle n'ait été ranimée par le lyrisme de la protestation »[652] : cela indiquait bien un avant du positivisme (qui coïncide avec un avant de la protestation lyrique contre le positivisme, puisque celle-là est contemporaine de celui-ci). Mais le reste du propos laissait seulement entendre qu'une structure déjà en jeu « depuis le fond du Moyen Âge »[653] se maintenait pour l'essentiel dans la modernité (ici au sens large des Temps modernes, du XVIe au XXe siècle), définissant ainsi la culture occidentale. Mais parler du maintien d'une structure, lorsqu'il s'agit de la structure de l'ambiguïté du langage, ne doit pas laisser penser qu'une forme persiste sur le modèle de l'existence d'un objet subsistant. Il s'agit plutôt de dire que les tendances qui font la structure de l'ambiguïté du langage sont visibles dans l'expérience de la folie sur toute cette longue période. Cependant, si elles sont visibles, elles ne le sont pas également, c'est-à-dire avec la même intensité de manifestation.

Pour préciser ce point, rappelons d'abord que la structure de l'ambiguïté du langage (qui fait l'expérience de la folie occidentale) se manifeste *non pas malgré* les tendances à la dissimulation qui la constituent, *mais comme* tendances à la dissimulation (ce en quoi elle est bien une structure de l'ambiguïté). Mais c'est cette dissimulation paradoxalement manifeste qui peut donner lieu à différentes déformations qui empêchent de l'appréhender comme elle est (en tant que forme de dissimulation). Pour reprendre les formules de Barthes, on pourrait dire que la structure de l'ambiguïté donne lieu à des déformations qui sont des mythes (mythes où l'inquiétant du langage de la folie signifie autre chose que lui-même, à savoir l'inquiétant du monde ou l'inquiétant de l'homme). Et pour reprendre ce que j'ai appelé la loi

652 *Ibid.*, p. 187.
653 *Ibid.*, p. 188.

de l'ambiguïté blanchotienne, on pourrait dire que, par ses déformations mythiques, ce qui était de l'ordre de la dissimulation finit par être interprété comme négation, négation d'une vérité (du monde ou de l'homme) qui par là n'est pas présente, ou plutôt dont le mode de présence est celui de la réserve. Ainsi, avec la déformation mythique de la structure de l'ambiguïté, on assiste à la manifestation d'une vérité réservée, donc préservée dans cette réserve, et – *in fine* – en attente de dévoilement. Or, comme le formulait Blanchot – ce que j'appelle sa loi – : « *d'autant plus essentielle est l'ambiguïté que la dissimulation peut moins se ressaisir en négation* »[654]. D'où : la manifestation la plus visible de la structure de l'ambiguïté sera celle où les tendances à la dissimulation qui la constituent ne seront pas déformées par des mythes, mythes qui en feraient les mouvements de négation et de réserve d'une vérité (du monde ou de l'homme) : ce sera donc le degré zéro du langage de l'ambiguïté, point de référence pour l'écriture d'une histoire de l'ambiguïté.

La quatrième section est assez explicite sur l'élection par Foucault de l'âge classique comme âge manifestant le degré zéro de l'ambiguïté du langage de la folie. Ici, il faut citer longuement :

> Cette structure [de l'expérience de la folie], faut-il s'étonner qu'elle soit visible surtout pendant les cent cinquante ans qui ont précédé et amené la formation d'une psychiatrie considérée par nous comme positive ? L'âge classique […] [de 1650 à 1800 approximativement] couvre justement cette période où l'échange entre la folie et la raison modifie son langage, et de manière radicale. […] [Dans l'intervalle de cet âge], quelque chose se passe, dont l'ambiguïté a laissé dans l'embarras les historiens de la médecine : répression aveugle dans un régime absolutiste, selon les uns, et, selon les autres, découverte progressive, par la science et la philanthropie, de la folie dans sa vérité positive. En fait, au-dessous de ces significations réversibles, une structure se forme, qui ne dénoue pas cette ambiguïté, mais qui en décide. C'est cette structure qui rend compte du passage de l'expérience médiévale et humaniste de la folie à cette expérience qui est la nôtre, et qui confine la folie dans la maladie mentale. Au Moyen Âge et jusqu'à la Renaissance, le débat de l'homme avec la démence était un débat dramatique qui l'affrontait aux puissances sourdes du monde ; et l'expérience de la folie s'obnubilait alors dans des images où il était question de la Chute et de l'Accomplissement, de la Bête, de la Métamorphose, et de tous les secrets merveilleux du Savoir. À notre époque, l'expérience de la folie se fait dans le calme d'un savoir qui, de la trop connaître, l'oublie. Mais de l'une à l'autre de ces expériences, le passage s'est fait par un monde sans images ni positivité, dans une sorte de transparence silencieuse qui laisse apparaître, comme institution muette, geste sans commentaire, savoir immédiat, une grande structure immobile ; celle-ci n'est ni du drame ni de la connaissance ; elle est le point où l'histoire s'immobilise dans le tragique qui à la fois la fonde et la récuse[655].

Foucault ouvre cette quatrième section avec cette question qui, d'après sa formulation vaut comme question rhétorique, mais n'en comporte pas moins l'affirmation d'une thèse sûrement discutable. En effet, Foucault suggère qu'il est évident que le point zéro de l'histoire de la folie se situe chronologiquement juste avant le triomphe du positivisme. Cela sous-entend – ce qui n'a pourtant rien d'évident – que la manifestation de la structure la moins surchargée de mythe est celle qui s'écartera de la cosmologie merveilleuse du Moyen Âge (Foucault

654 BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 355.
655 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 192-193.

parle ici d'images dans lesquelles l'expérience de la folie *s'obnubile* – fascination qui, ne parvenant pas à l'indifférence, fige le mouvement de manifestation de l'ambiguïté[656]), mais aussi des mythes constitutifs du positivisme (sur lesquels – en suivant Foucault – je reviendrai en détail). Bref, à la tentation d'un mouvement historiographique qui consisterait à chercher comment progressivement l'appréhension positiviste de la folie émerge de son inscription cosmologique merveilleuse – sans que ce mouvement historiographique valorise nécessairement ce devenir scientifique –, Foucault substitue la nécessité de s'arrêter sur le point de passage, comme si c'était là que l'essentiel se disait. Il faut donc moins lire le plan global de l'ouvrage de Foucault comme le choix arbitraire d'une période (l'âge classique) dont il s'agirait ensuite de dire comment on y entre et comment on en sort, que le lire comme un mouvement d'exposition du passage d'une période (médiévale-renaissante) à une autre (l'âge moderne du positivisme), passage qui – paradoxalement d'abord, mais s'expliquant avec l'idée de degré zéro – est présenté sous la forme d'une structure stable « où l'histoire s'immobilise dans le tragique qui à la fois la fonde et la récuse ».

Avec l'idée d'une « structure qui rend[e] compte du passage » de l'expérience médiévale à l'expérience moderne, Foucault s'inscrit pleinement dans ce qu'il diagnostiquera comme l'intention initiale du structuralisme : trouver une autre façon d'écrire l'histoire grâce à la structure. Pour le suivre, il importe de comprendre comment une « grande structure *immobile* » peut « rend[re] compte du *passage* » d'une expérience à une autre.

Foucault remarque d'abord que si « quelque chose se passe » dans l'intervalle classique, cela est suffisamment ambigu pour « [avoir] laissé dans l'embarras les historiens de la médecine ». Certains historiens retiennent une forme d'aveuglement à la spécificité de la folie : parfois enfermés avec les indigents et les correctionnaires, les fous n'auraient pas bénéficié du statut de malades (alors que la folie avait déjà par ailleurs un statut médical, puisqu'elle donnait lieu à des théories médicales et – surtout – qu'elle était l'objet d'efforts thérapeutiques). D'autres historiens soulignent la progressive découverte d'une vérité médicale de la folie (même si certains traitements correctionnaires montrent que celle-ci peinerait à s'imposer). Bref, à rapprocher ces différentes analyses, se dessine un âge classique qui vaut comme une période d'ambiguïté pour l'appréhension de la folie : cet âge parviendrait à conjuguer un aveuglement correctionnaire *et* des lumières philanthropiques médicales. Pour Foucault, cette ambiguïté n'est embarrassante que si l'on refuse reporter ces faits apparemment contradictoires à la structure qui « se forme ». Car ce qui « se passe », c'est

656 Voir sur ce point *supra* chapitre 1., section 1.3., sous-section « Le sujet de l'image, sujet de dispersion par fascination et impatience ».

qu'une structure advient. L'événement classique, c'est l'avènement de cette structure. Cette structure ne dénoue pas une ambiguïté prétendument embarrassante, mais « en décide » : elle se décide comme structure de l'ambiguïté de l'expérience. L'événement classique, c'est l'avènement d'un mouvement de l'expérience de la folie, mouvement qui suit la structure de l'ambiguïté (telle qu'on l'a vue avec Blanchot).

En quoi l'avènement d'une structure rend-il compte d'un passage ? À lire les indications succinctes que Foucault donne ici des expériences de la folie médiévale-renaissante et moderne, on mesure que l'on passe historiquement d'une charge mythologique dense (avec ses images fascinantes) à une autre charge mythologique tout aussi dense (les mythes du positivisme), et pourtant largement différente de la première. En rendre compte suppose qu'on puisse proposer un récit historique où se manifeste *un état de l'expérience de la folie avec une charge mythologique nulle*, état depuis lequel on pourrait comprendre aussi bien la formation des mythes qui chronologiquement le précèdent que de ceux qui chronologiquement le suivent. Avec cet état zéro, on comprend les différents passages entre univers mythologiques distincts comme une circulation dans l'espace de déformation que constitue le langage de la folie s'écartant de l'état zéro. Il ne s'agit pas d'une annulation de l'orientation de la chronologie, mais bien de manifester le point où l'histoire s'immobilise et devient un espace où l'avant et l'après ne sont plus que des différences de déformation. Or l'état zéro de l'expérience est bien celui qui – selon la leçon de Barthes – résiste le plus à la déformation et en même temps permet de penser les instances déformées.

Certes – dira-t-on –, mais Foucault écrit pourtant que cette structure « se forme » dans l'intervalle classique et non pas simplement qu'elle y est manifeste. D'abord, cela évoque l'idée d'un processus de formation. Mais il n'a jamais été question de sortir d'une écriture de l'histoire processuelle : il s'agit de restituer l'ambiguïté qui la structure et qui parfois disparaît – bref, suivre Blanchot en tant que « Hegel de la littérature ». Deuxième objection : si cette structure « se forme » dans l'intervalle classique, alors c'est qu'elle n'existait pas avant. Mais c'est là l'intérêt de la restitution de l'ambiguïté inhérente à la recherche du point zéro – que Blanchot présentait sous la forme de la double aporie Heidegger / Marx. La réflexion blanchotienne montrait que fixer le point zéro de l'histoire proche de nous implique une violence faite à notre langage historiographique, que nous peinons à assumer sans la recouvrir d'un éloignement illusoire. L'ambiguïté entre la tendance à l'illusion et la tendance à la critique de l'illusion est bien celle qui se retrouve dans la volonté de dater la manifestation du point zéro. Il n'est pas question de sortir de cette ambiguïté : ce n'est qu'en se crispant sur une illusion ou sur une autre qu'on peut prétendre en sortir. Il s'agit de l'assumer dans une écriture

de l'histoire qui, tout en proposant un récit où la structure au degré zéro trouve une place chronologique, laisse suffisamment la possibilité d'y lire les mouvements vers l'immobilité du centre vide du langage de la folie (puisque s'y décide le langage de l'écriture historique).

La cinquième section aborde bien explicitement la question de l'écriture que Foucault entend mobiliser. Mais il la formule comme s'il avait déjà rejoint ce degré zéro de l'histoire, c'est-à-dire dans la suspension ou l'immobilité de l'histoire. Dans l'*Histoire de la folie* :

> il fallait faire venir à la surface du langage de la raison un partage et un débat qui doivent nécessairement demeurer en deçà, puisque ce langage ne prend sens que bien au-delà d'eux. Il fallait donc un langage assez neutre (assez libre de terminologie scientifique, et d'options sociales ou morales) pour qu'il puisse approcher au plus près de ces mots primitivement enchevêtrés, et pour que cette distance s'abolisse par laquelle l'homme moderne s'assure contre la folie ; mais un langage assez ouvert pour que viennent s'y inscrire, sans trahison, les paroles décisives par lesquelles s'est constituée, pour nous, la vérité de la folie et de la raison[657].

Ce langage, à la fois neutre quant à l'affirmation de valeurs et ouvert aux décisions par lesquelles adviennent les valeurs, c'est bien dans son présent, dans l'actualité de son geste d'écriture, que Foucault s'efforce de l'inventer. Faut-il alors parler d'un « rapport » entre le langage classique qui vaut comme degré zéro du langage de la folie et le langage de Foucault lui-même qui pose comme ses propres conditions d'être un langage au degré zéro ? L'idée d'un rapport entre ces langages au degré zéro supposerait de pouvoir les objectiver comme deux choses subsistantes qu'on pourrait comparer ou articuler. Or il s'agit ici de langages au moment où ils s'inventent : on ne peut en faire des choses subsistantes. Est-ce pour autant la reconnaissance par Foucault du fait que son geste (dans l'*Histoire de la folie*) serait pris dans le cercle herméneutique que définissait Heidegger (dans *Sein und Zeit*) ? C'est là l'interprétation de Dreyfus et Rabinow[658], sur laquelle je souhaite faire une remarque pour clore cette lecture de la préface de 1961.

Dans leur ouvrage, Dreyfus et Rabinow s'efforcent de montrer que l'œuvre de Foucault est le déploiement de la recherche d'une méthode stable, qui finit par se trouver sous une forme qu'ils nomment l'« analytique interprétative »[659], articulant par là la circularité de l'herméneutique (celle d'une pensée qui opère dans l'immanence des pratiques) – c'est la dimension d'interprétation – et la positivité de la mise au jour de structures (structures qui rendent possibles ou effectives les réalités historiques) – ce en quoi c'est une analytique. La dimension d'herméneutique est référée par eux à Heidegger[660], ce qui dit assez qu'il faut

657 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 194.

658 DREYFUS Hubert L. et RABINOW Paul, *Michel Foucault: un parcours philosophique au-delà de l'objectivité et de la subjectivité*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1984, 366 p. Je cite la réédition Gallimard, coll. « Folio », n° 204, 1992, 366 p.

659 DREYFUS Hubert L. et RABINOW Paul, *Michel Foucault*, *op. cit.*, p. 179.

660 *Ibid.*, p. 180. « Notre utilisation du mot interprétation se situe dans le prolongement d'une ligne de pensée qui commence avec la généalogie nietzschéenne avant d'être repensée en termes d'herméneutique

entendre par là la forme de pensée que *Sein und Zeit* décrivait et mettait en œuvre à partir du *Dasein* dont le comprendre opérait dans un horizon pratique où il y avait toujours déjà du sens compris – et non pas au sens de l'herméneutique du soupçon dont parlait Ricœur à propos de Marx, Nietzsche et Freud[661]. À cela ils opposent la pensée structuraliste qui serait une mise au jour de structures de l'expérience, mise au jour strictement positiviste, qui ne s'inquiéterait pas de l'opération effective (et des appuis de cette opération) par laquelle viendrait au jour la structure. Dreyfus et Rabinow parviennent même à lire dans l'*Histoire de la folie* la mise en œuvre exclusive d'une méthode herméneutique et dans *Naissance de la clinique* une mise en œuvre exclusive de la méthode structuraliste ; ce qui leur ouvre la possibilité de lire dans *Les mots et les choses* la synthèse de ces deux méthodes, synthèse pourtant instable (disent-ils) car elle se priverait du socle des pratiques où aussi bien l'herméneutique que le structuralisme prenaient leur sens ; tout cela pour (enfin!) trouver dans *Surveiller et punir* et *La volonté de savoir* une analytique interprétative stabilisée (par le socle des pratiques, sans doute).

On comprendra qu'en m'efforçant de suivre les indications de Foucault lui-même quant à ce qu'était l'entreprise structuraliste initialement – à savoir un effort pour inventer une nouvelle écriture de l'histoire – tout en les référant aux écrits de Barthes (que Foucault mentionne lui-même) sur le degré zéro et l'opération mythologique, et en cherchant à entendre la résonance que l'écriture foucaldienne trouve par rapport à la structure blanchotienne de l'ambiguïté, je ne puisse que refuser cette lecture des textes de Foucault consistant à objectiver naïvement les méthodes herméneutique et structuraliste, à les disjoindre pour mieux prétendre pouvoir les combiner, comme s'il s'agissait de simples matériaux de construction. Non, l'*Histoire de la folie* ne peut pas se réduire à la mise en œuvre d'une méthode herméneutique, même si Foucault s'y interroge sur ce qui fait la possibilité de son langage lorsqu'il le mobilise pour parler de la possibilité du langage en général. Non, le structuralisme tel que Foucault en accompagne le mouvement naissant ne peut pas être présenté comme ne se souciant pas des conditions (dont l'historicité) de l'écriture même des analyses structurales.

heideggérienne ».

661 Mais il faudrait ajouter à ces distinctions le sens de l'herméneutique telle que Ricœur la revendique pour lui (et non plus pour les « maîtres du soupçon ») – telle qu'on la trouve explicitée dans « Existence et herméneutique » –, en tant qu'il distingue, pour l'herméneutique, « la voie courte » (p. 26) qu'est l'ontologie de la compréhension de Heidegger, de « la voie longue amorcée par les analyses du langage » (p. 33) qui se déploie au plan sémantique, puis réflexif, et enfin existentiel, mais sait qu'elle ne peut aboutir qu'à une « ontologie brisée » (p. 44) manifestée dans le conflit ou la « dialectique des interprétations » (p. 49). Cf RICŒUR Paul, « Existence et herméneutique », dans *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. Je cite la réédition Seuil, coll. « Points », 2013, vol. 1/, 662 p.

Et de telles affirmations ne reposent pas uniquement sur la préface de 1961, mais sont également supportées par le corps du texte de l'*Histoire de la folie* – que je propose à présent d'examiner.

De la structure du délire d'Oreste aux mouvements des quatre consciences de folie

« Et, cela, qu'a pu nous apprendre, morceau par morceau, l'archéologie du savoir, nous était dit déjà dans une simple fulguration tragique, dans les derniers mots d'*Andromaque* »[662]. Si Foucault présente les derniers vers de la tirade d'Oreste comme un énoncé fulgurant de la structure classique du langage de la folie, on doit pouvoir lire toute l'exposition de l'âge classique à partir de ce que j'ai dégagé du mouvement que définissait cette structure dans mon analyse de l'*autre* folie d'Oreste.

Rappelons ce mouvement. Il était *le parcours de la structure de l'ambiguïté* : le passage d'un versant à un autre, puis de ce second au premier, la résultante n'étant pas le retour au départ, mais l'accès à un point d'évanouissement. Plus concrètement, Oreste commençait par être environné d'une nuit (aveuglement) d'où venaient à émerger des images (éblouissement). Mais ces images ne généraient pas seulement une fascination (éblouissement) : elles emportaient aussi avec elles le sujet dans leur mouvement vers le néant nocturne (aveuglement). Oreste ne revenait pas alors à la réalité claire du monde, mais parvenait, après l'émergence et la désintégration des fantasmes – donc après cette traversée des fantasmes – à l'énoncé du délire fondamental, celui qui dit l'évanouissement du sujet parlant (l'annulation commune du sujet et du langage).

Ce que la tragédie classique parvient à formuler de façon fulgurante, l'écriture foucaldienne de l'histoire doit pouvoir en amplifier la résonance dans tout l'âge classique – donc de façon largement développée. À ce titre, l'introduction[663] de la deuxième partie de l'*Histoire de la folie*, qui propose comme la structure du propos général de Foucault sur l'âge classique (avec quelques indications sur la différence de l'âge moderne), doit être un premier lieu de l'écho de la fulguration tragique.

De cette introduction, on retient souvent les quatre consciences de folie. Rappelons-les. 1/ La conscience « critique » de la folie – ou « dialectique », qui, dans certains usages foucaldiens en est synonyme – est celle qui, au niveau de la pensée et du discours, dénonce l'aberration qu'est la folie pour la pensée (on pense à Descartes), mais aussi qui semble prendre le risque d'un débat avec elle, débat où les places paraissent pouvoir s'échanger, mais où la conscience se serait préservée à l'avance (on pense à Érasme). 2/ La conscience pratique

662 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 265.
663 *Ibid.*, p. 181-192.

définit la pensée immanente aux gestes sociaux institutionnalisés par lesquels on dispose les fous dans l'espace social. Mais, comme le rappelle Foucault, il s'agit moins de désigner par là les gestes « d'une lutte réelle » que d'exprimer « les rites immémoriaux d'une conjuration »[664]. 3/ La conscience énonciative concerne la reconnaissance du fou dans la rencontre quotidienne, en tant que dégagée des valeurs investies dans les institutions conjuratoires – le niveau indiqué par ce dégagement vis-à-vis des valeurs étant bien entendu abstrait, mais tout autant que celui des autres consciences –. Cette conscience comporte la conscience de n'être pas fou et celle que tel autre est fou. Foucault désigne par là aussi bien la conscience de l'interlocuteur du Neveu de Rameau que celle de Nerval et d'Artaud quand ils se désignent eux-mêmes, au sein de leurs souvenirs, comme ayant été fous[665]. 4/ La conscience analytique correspond à la connaissance, au savoir médical, scientifique (celui des médecins) ou traditionnel (celui des empiriques).

La définition de ces quatre consciences vaut pour la combinatoire qu'elle rend possible. Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette combinatoire. Les six pages où Foucault l'établit[666] doivent être lues dans le mouvement qu'elles proposent. S'arrêter au premier constat historique que Foucault propose grâce à cette combinatoire serait comprendre son ouvrage à partir d'un seul versant de la structure de l'ambiguïté qui le parcourt : ce serait manquer le geste essentiel de son écriture – geste de restitution et d'assomption de l'ambiguïté. Je propose ici de suivre ce geste.

Foucault commence par exposer le jeu combinatoire des quatre consciences – jeu combinatoire qui est explicitement défini comme historique, c'est-à-dire comme donnant lieu à une histoire : les mouvements qui décrivent les modifications d'agencement et de hiérarchisation des quatre consciences « dessinent les traits d'un devenir historique »[667]. On est donc ici sur le versant d'une écriture processuelle de l'histoire, présentant le devenir historique en termes de transformation d'agencements structuraux – sans que, sur ce versant, l'idée de structure, et notamment de degré zéro de la structure, ne vienne inquiéter la représentation qu'on se fait du « devenir historique ». Foucault propose alors une lecture de l'histoire selon « une chronologie longue, de la Renaissance jusqu'à nos jours »[668], où l'on verrait un mouvement global de passage d'une suprématie à une autre : à la Renaissance,

664 *Ibid.*, p. 184.
665 « La troisième [conscience de la folie] n'est pas de l'ordre de la connaissance, mais de celui de la reconnaissance ; elle est miroir (comme chez le Neveu de Rameau), ou souvenir (comme chez Nerval ou Artaud) […] », *Ibid.*, p. 186.
666 *Ibid.*, p. 187-192.
667 *Ibid.*, p. 187.
668 *Ibid.*

l'agencement des quatre consciences serait dominé par la conscience critique / dialectique de la folie (même l'expérience médicale, « analytique », ordonnerait ses concepts selon les formes d'ironie qu'on trouve exemplairement chez Érasme) ; aux XIXe et XXe siècles, régnerait la conscience analytique (celle du savoir scientifique de la folie), les trois autres consciences étant « maintenues dans l'ombre » – un espace de langage où elles prennent alors un pouvoir de contestation « plus vigoureux », comme on peut le voir avec la version nietzschéenne de la conscience critique, la conscience pratique qui conteste « les valeurs investies dans le partage asilaire », et la conscience énonciative dans les versions qu'en donnent Nerval et Artaud. Bref, dans ces recombinaisons où s'opère la domination d'une conscience sur les autres, on passerait *historiquement* des jeux de l'ironie philosophique (où la raison est facilement inquiétée par son renversement en folie) à la volonté de science (où la folie est questionnée quant à sa vérité positive). Cette lecture structurale du devenir historique constitue déjà un décentrement par rapport à la seule idée d'une histoire de la folie qui serait celle de la naissance progressive du savoir psychiatrique, par arrachement à des jeux philosophiques et moraux qui n'auraient pas reconnu l'essence positive de la folie : contre la valorisation du progrès scientifique médical comme principe d'écriture d'une histoire de la folie, Foucault fait valoir une neutralité des réagencements structuraux dans le dessin du devenir historique. Mais – on l'aurait compris désormais – l'essentiel de son geste d'écriture n'est pas là. Car si l'on se limite à cette façon de décrire structuralement le devenir historique, on ne saisit pas ce dont le questionnement structural est porteur en termes d'inquiétude quant à l'écriture de l'histoire elle-même. Or c'est bien ce que Foucault va souligner, en deux temps – suivant donc deux versants – en insistant sur l'événement qu'est l'intervalle classique (la structure classique, avec l'ambiguïté qu'elle rend manifeste, constitue en elle-même un événement).

Mais, *dans un premier temps*, Foucault reste dans le cadre de cette « chronologie longue » où l'on passe de la domination des jeux de l'ironie philosophique à celle de la volonté de science, et s'efforce d'exposer, à partir de la combinatoire des quatre consciences, l'expérience classique de la folie. Il associe alors d'une part les consciences critique et pratique, et d'autre part les consciences énonciative et analytique, diagnostiquant ainsi « deux domaines autonomes de la folie »[669]. Le premier serait davantage dans le prolongement historique de la conscience critique / dialectique qui dominait à la Renaissance : le renfermement classique pourrait ainsi être lu comme la conscience de la menace d'une

669 *Ibid.*, p. 188.

« ressemblance dérisoire »[670] qui conduit à exclure pratiquement la folie, afin de conjurer le risque qu'on pressentait dans l'ironie qu'elle incarnait. Le second serait comme une anticipation historique de la conscience analytique qui régnera à l'âge moderne : c'est le domaine de la reconnaissance quotidienne que tel autre est fou (et par là, la folie acquiert une positivité dans la sensibilité du sujet non fou), et c'est – surtout – le domaine du savoir qui s'énonce, et où, quand la folie advient à la parole (celle des savants), « elle cherche à acquérir une nature et un mode de présence positive dans le monde »[671]. Bref, l'âge classique serait la période de transition où une modalité antérieure se maintient encore (mais va perdre sa dominance) et où la modalité postérieure s'annonce déjà (et prépare sa dominance prochaine), le tout dans l'équilibre de deux domaines séparés.

Foucault aurait pu s'en tenir là pour cette introduction à sa deuxième partie : il aurait assez dit comment la séparation du corps de son texte entre la partie 1 et la partie 2 manifesterait la séparation historique de deux domaines animés de tendances historiques inverses (dominance déclinante, dominance montante). Et cette séparation n'aurait pas à être expliquée autrement que par la position intermédiaire de l'âge classique dans cette « chronologie longue ». Mais c'est justement pour sortir du cadre de réflexion de cette « chronologie longue » que Foucault ajoute :

> Mais sans doute, cette séparation entre deux domaines d'expérience est assez caractéristique de l'âge classique, et assez importante en elle-même pour qu'il faille s'y attarder encore quelques instants[672].

Il s'agit alors de comprendre la juxtaposition des deux domaines autonomes sans l'expliquer par la rémanence avant disparation et la naissance progressive des expériences chronologiquement précédentes et suivantes. Mais il faut pour cela expliquer non seulement chacun des deux domaines, mais aussi donner tout son sens à ce que Foucault nomme successivement leur « séparation », « césure », « partage », « extrême déchirement », « grande scission » – structure pour laquelle je maintiens le terme de « césure », afin de ne pas la confondre avec l'idée du partage de la raison et de la folie. Foucault refuse qu'on réduise cette césure à une non-coïncidence de la théorie et de la pratique[673], comme il refuse qu'on réduise la secrète cohérence qu'il finit par y trouver à « l'unité de la théorie et de la pratique »[674]. Il fait de cette césure ce qu'il y a à penser dans l'intervalle classique – et ce qui va en faire le degré zéro de l'histoire de la folie.

---

670 *Ibid.*
671 *Ibid.*
672 *Ibid.*, p. 188-189.
673 Le passage est écrit sous la forme : « On dira *peut-être*... *Mais* ce qui caractérise l'âge classique... », *Ibid.*, p. 189. Je souligne.
674 Le passage est écrit sous la forme : « *Peut-être* n'admirons-nous... Il nous semble *pourtant*... », *Ibid.*, p. 190. Je souligne.

Afin de préparer l'exposition de la structure de l'ambiguïté classique, Foucault commence par accentuer le caractère absolu de la césure. Les énoncés sont alors tranchants, sans appel, excessivement unilatéraux. Il suffirait alors d'une lecture qui ne prenne pas en compte les dernières pages de cette introduction – pages où l'excès va être, non pas du tout tempéré, mais pensé dans le mouvement qui le fait excès, c'est-à-dire pensé à partir de la structure de son mouvement – pour que le geste de Foucault soit manqué. On peut retenir, comme symptomatique de cet excès, l'énoncé suivant :

> Entièrement exclue d'une côté, entièrement objectivée de l'autre, la folie n'est jamais *manifestée* pour elle-même, et dans un langage qui lui serait propre[675].

Et pourtant, Foucault va s'efforcer de rendre manifeste dans l'expérience classique elle-même ce langage propre de la folie. Pour cela, il lui faut rendre audible les « très strictes analogies de structure »[676] entre les deux domaines d'abord reconnus comme autonomes. Avec les consciences critique et pratique classiques, on a le moment du partage. Mais ce moment ne consiste pas qu'en la suppression de la folie, il est le langage de cette suppression, donc ce qui nomme la folie dans le mouvement même qui la supprime. Par là, l'être propre de la folie classique – c'est-à-dire son être supprimé, son essence de néant – parvient au langage : c'est « ce qui, de son être, parvient à se formuler dans son anéantissement concerté »[677]. Avec les consciences énonciative et analytique classiques, on a le moment de la manifestation de la vérité. C'est le langage de l'être vrai. Mais la seule vérité de la folie qui parvienne à se dire, c'est celle de son néant : « la constitution de la folie comme nature à partir de cette non-nature qui est son être »[678]. La structure est effectivement la même : on a bien l'advenue au langage d'une folie qui ne manifeste rien d'autre que son néant (son anéantissement, sa non-nature).

S'arrêter à cette mise au jour des analogies de structure qui définissent un espace pour un langage propre de la folie serait encore dommageable à la compréhension du geste de Foucault. Car l'essentiel de son geste réside dans l'appréhension de l'expérience qui permet *à la fois* la césure extrême entre les domaines *et* les analogies de structure des langages, à savoir cette « expérience unique »[679] qui suit la structure de l'ambiguïté (que nous connaissons). En effet :

> Sous la grande scission dont nous venons de parler, [la déraison] étend sa secrète cohérence : car elle est à la fois la raison de la césure, et la raison de l'unité qu'on découvre de part et d'autre de la césure. C'est elle qui explique qu'on rencontre les mêmes formes d'expérience *de part* et *d'autre*, mais qu'on

675 *Ibid.*, p. 189.
676 *Ibid.*, p. 190.
677 *Ibid.*, p. 191.
678 *Ibid.*
679 *Ibid.*

ne les rencontre jamais que de part *et* d'autre. La déraison à l'âge classique est à la fois l'unité et la division d'elle-même[680].

L'expérience de la déraison ne peut se présenter que comme la structure de l'ambiguïté, à savoir non pas sous la forme réduite d'une définition mais sous la forme d'un parcours d'apparence contradictoire, articulant deux mouvements contraires également aporétiques. Car si l'expérience de la déraison donne bien « la raison de la césure », elle n'efface pas pour autant son caractère de césure, ni sans doute le caractère excessif de l'opposition des deux directions. Et là où l'analogie de structure des deux versants pouvait paraître les assimiler, il faut sans doute rappeler leur opposition de direction. Et c'est là qu'on retrouve les deux mouvements qui caractérisaient la traversée des cercles de nuit par Oreste délirant.

Le premier domaine est celui où la folie trouve un langage « dans le mouvement de sa suppression ». C'est donc depuis sa reconduction au néant que quelque chose d'elle parvient à se dire, tout comme c'était depuis la nuit qui l'environnait soudain que Oreste voyait venir les images qu'étaient les Érinyes. Le deuxième domaine est, certes, celui que Foucault désigne comme étant le langage de la folie où celle-ci manifeste sa nature « à partir du dévoilement d'un non-être ». Mais on peut supposer – et cela se vérifiera dans l'exposition que Foucault en donne dans le corps du texte de la partie 2 – que le projet de savoir (ou de reconnaissance d'ailleurs) commence avec les images d'apparence subsistantes que veut fixer la raison (c'est l'ordre de l'être) avant de reconduire ces images au non-être de la folie (c'est la dispersion vers le non-être). Le chemin est donc strictement inverse : c'est depuis l'espace de la manifestation en vérité (où les êtres manifestent ce qu'ils sont) que la folie conduit à son non-être. Ce qui correspond bien au deuxième temps du délire d'Oreste : les Érinyes comme images venaient finalement reconduire au néant de la deuxième nuit, puisqu'elles n'étaient finalement rien d'autre que le mouvement d'effondrement vers ce néant. C'est pourquoi ce n'est pas un pur jeu que Foucault propose avec l'écriture italique redoublée de l'expression « de part et d'autre ». Parce que l'unité qu'on découvre est celle d'un mouvement selon deux chemins inverses, la conjonction « et » ne peut jamais, sous prétexte d'une similitude de la structure des chemins, être réduite à une égalité. C'est là l'essence de l'ambiguïté, qui fait qu'on ne peut jamais la réduire puisqu'elle ne tient que dans des mouvements du langage, divergents et pourtant coordonnés.

Il faut donc reprendre à présent le corps du texte de l'exposition de l'âge classique pour montrer que Foucault y mobilise bien les quatre consciences, couplées deux à deux, constituant deux domaines qu'il parcourt selon des directions opposées pour en manifester,

680 *Ibid.*

sans réduire ce qui oppose ces directions, la structure commune qu'est l'expérience classique de la déraison – tout comme la traversée des deux cercles de nuit, chacun en sa direction, conduisait Oreste à l'expression du délire fondamental qui ouvrait la troisième nuit.

Le mouvement des **Méditations** *et du Renfermement : de la néantisation à la manifestation ambiguë (***HF***, partie 1)*

La partie 1 de l'*Histoire de la folie*, une fois passé le premier chapitre qui esquisse l'expérience médiévale-renaissante de la folie, expose les consciences critique et pratique de la folie à l'âge classique. Le mouvement de l'exposé est commun pour ces deux consciences – elles sont comme entremêlées tout au long de la partie – et constitue le parcours d'un des versants que nous avons indiqué : le versant qui passe de la néantisation à la manifestation ambiguë de la folie mise en position de déraison. Je propose ici de le suivre en trois temps, afin de rendre manifeste le mouvement même de l'écriture de Foucault.

a) L'exclusion

On sait que Foucault ouvre le chapitre « Le grand renfermement » (1.2) par le texte des *Méditations métaphysiques* où Descartes, dans le parcours méditatif où il entreprend de douter des connaissances acquises par lui jusqu'ici, refuse une hypothèse qui se propose à lui à un moment de cette mise en doute, l'hypothèse selon laquelle il pourrait douter qu'il a effectivement le corps qu'il pense avoir, hypothèse qui pourrait reposer sur l'argument selon lequel les fous disent avoir des corps déterminés qu'ils n'ont pas effectivement. Ce refus s'exprime par le célèbre « Mais quoi ? ce sont des fous ». Foucault voit là, dans le domaine de la pensée philosophique, le geste d'une exclusion de la folie. Mais plutôt qu'une longue analyse de la signification de ce geste dans le domaine de la pensée philosophique, Foucault se sert de ce texte comme d'une première scène d'une exclusion de la folie, exclusion dont il s'empresse d'aller chercher une autre occurrence dans un autre domaine : celui de la sensibilité sociale[681] en tant qu'elle anime certaines institutions, celles de l'exclusion sociale sous l'espèce de l'internement classique (dans l'Hôpital général ou dans les Maisons de force). Foucault engage alors une longue analyse de cet internement classique, qui concerne toute une population : les pauvres, mais aussi – et surtout, dans l'analyse de Foucault – le peuple de la déraison (avec des débauchés, des homosexuels, des suicidaires, des blasphémateurs, des sorcières, des libertins érudits, et certains fous). Il s'efforce de montrer que la folie est comprise dans ce peuple de la déraison, et qu'elle fait donc, comme les autres membres de ce peuple, l'objet d'une exclusion.

681 *Ibid.*, p. 66.

Tout au long de son analyse de l'internement classique, Foucault insiste sur l'idée selon laquelle cette exclusion repose sur une « condamnation éthique »[682]. Ce sont des normes éthiques qui régissent le geste de l'internement – et sur ce point Foucault est prolixe en précisions historiques. Dans son analyse de la nouvelle perception de la pauvreté, il écrit : « Tout interné est placé dans le champ de cette valorisation éthique [l'opposition des bons et des mauvais pauvres] – et bien avant d'être objet de connaissance ou de pitié, il est traité comme *sujet moral* »[683]. Dans son examen de la « population bariolée »[684] qui fait l'objet de mesures correctionnaires, il est question de « toutes ces expériences, d'horizons si divers, [qui] composent dans sa profondeur le très simple geste de l'internement […] [visant à] susciter dans le monde éthique un partage uniforme qui était jusqu'alors demeuré inconnu »[685]. Le risque pour le lecteur est alors de se perdre dans les précisions relatives à ces multiples normes qui se superposent et qui dessinent le visage d'une déraison aliénée. Or, si la précision historique quant à la nature des normes éthiques en jeu importe aux yeux de Foucault, il demeure que la direction globale de son analyse est moins celle d'un examen de ces normes historiques diverses et composées (les multiples codes, explicites ou implicites) que celle d'une mise en évidence de la position du sujet classique vis-à-vis de l'expérience éthique en général.

b) Erreur éthique et position subjective

C'est avec le chapitre « Les insensés » (1.5) que Foucault propose de dégager les implications subjectives de la condamnation éthique dont fait l'objet le peuple de la déraison où se trouvent certains fous. Plutôt que de souligner l'incongruité d'un jugement éthique appliqué à la folie, jugement qui l'assimilerait à l'ordre de la faute, Foucault veut laisser résonner dans toute sa signification, quant à la forme de la subjectivité classique, « l'indifférence à toute forme de distinction rigoureuse entre la faute et la folie »[686]. Pour lui, cette indifférence « indique une région plus profonde où le partage raison-déraison s'accomplit comme une option décisive où il y va de la volonté la plus essentielle, et peut-être la plus responsable, du sujet »[687]. Ne pas distinguer entre la faute et la folie quand il s'agit de les condamner, c'est ainsi pointer une racine commune de ces dispositions subjectives, racine qui serait de l'ordre d'une option, d'un choix, d'un engagement du sujet. Étrange conception morale, et qui demande, pour qu'on puisse en accepter le diagnostic historique, d'être

682 *Ibid.*, p. 149.
683 *Ibid.*, p. 73. (Foucault souligne.) Il s'agit alors de l'internement des indigents.
684 *Ibid.*, p. 116.
685 *Ibid.*, p. 120. Il s'agit alors de l'internement des correctionnaires.
686 *Ibid.*, p. 156.
687 *Ibid.*

rapportée à des sources. Mais peut-on vraiment espérer trouver, dans le domaine de la condamnation rituelle par l'internement, les indices probant d'une telle conception morale – ou bien est-on condamné à une interprétation historique au-delà de la seule résonance des textes de l'époque ?

Pour Foucault, cette conception morale, qui est un des éléments organisateurs de la perception morale de la déraison, « il est bien évident qu'on ne la trouve pas énoncée de façon explicite dans les pratiques de l'internement ni dans leurs justifications »[688]. La structure du langage de la pratique n'est pas explicite, pas transparente. Foucault fait alors comme Dumézil, qui allait chercher dans les mythes non romains la documentation manquante pour interpréter le sens de certains éléments rituels ou mythologiques romains, supposant une structure commune aux organisations sociales et mythologiques des différents peuples héritiers de la culture indo-européenne[689], suggérant que cette structure était celle d'un savoir au moins une fois formulé explicitement, même si c'était une formulation fragmentaire ou réservée à des initiés[690]. Opérant de la même façon que Dumézil, Foucault va chercher dans le discours philosophique, registre réservé s'il en est, l'expression de la structure implicite dans la pratique sociale. On voit alors en quoi, dans l'analyse de l'expérience classique de la folie, les consciences critique et pratique sont entremêlées : elles ont la même structure, et l'une, plus loquace que l'autre, peut lui servir d'interprète indigène. C'est donc bien le langage classique lui-même (et non le langage de l'interprète que serait le philosophe historien moderne) qui donne la formule de la conception morale classique.

Plus particulièrement, c'est à nouveau vers le langage de Descartes que Foucault se tourne pour trouver l'énoncé explicite de cette idée d'un choix qui, davantage que comme choix du bien, vaudrait comme choix de la raison. Ce nouveau temps de lecture du geste cartésien doit être vu comme le prolongement nécessaire du premier – le premier passage ne pouvant donc pas être interprété seul, faute de ne pas comprendre ce qu'en fait Foucault –, parce qu'il constitue le début de la restitution de son ambiguïté, une ambiguïté que sa seule lecture comme geste d'exclusion ne laissait d'abord pas entendre.

> Il semble que si la folie n'intervient pas dans l'économie du doute, c'est parce qu'elle est à la fois toujours présente, et toujours exclue dans le propos de douter et la volonté qui l'anime dès le départ. Tout le cheminement qui va du projet initial de la raison jusqu'aux premiers fondements de la science longe les bords d'une folie dont il se sauve sans cesse par un parti pris éthique qui n'est autre chose que la volonté résolue de se maintenir en éveil, le propos de vaquer ''seulement à la recherche de la vérité''.

688 *Ibid.*

689 MILNER Jean-Claude, *Le périple structural: figures et paradigme*, Nouvelle éd. revue et augmentée., Lagrasse, Éd. Verdier, coll. « Verdier poche », 2008, vol. 1/, p. 78.

690 *Ibid.*, p. 80-82.

> Il y a une perpétuelle tentation de sommeil, et d'abandon aux chimères, qui menace la raison et qui est conjurée par la décision toujours reprise d'ouvrir les yeux sur le vrai […][691].

Le langage moral de l'exclusion, rendu explicite par Descartes, n'est pas d'abord celui d'une condamnation relative à la fausseté du contenu des pensées (ni au caractère vicieux des mœurs envisagées ou adoptées), mais celui qui pointe le moment du choix. Le contenu des délires n'a aucun rôle dans le parcours du sujet méditant parce que le choix de la raison *contre le choix du délire*[692] est le seul point pertinent. Foucault n'hésite pas à parler d'une « volonté résolue de se maintenir en éveil » alors qu'il sait bien que cette volonté résolue s'exprime aussi, dans le parcours méditatif, sous la forme de la supposition « que nous sommes endormis ». Mais ce qu'il suggère, c'est que la forme d'éveil ici mentionnée concerne un éveil qui préserve d'une nuit autre que celle (probablement inoffensive) du rêve. Toutefois, davantage que cette autre nuit, c'est l'élément du choix qui constitue ici le langage commun à la raison et à la folie. « Choix », c'est dans le langage de la raison elle-même qu'on le nomme ainsi, mais c'est sans doute un langage proche du degré zéro puisque l'autre choix y parvient à l'expression, même si c'est de façon fugitive. Autre choix qui se manifeste dans les tentations d'abandon de l'effort que Descartes signale à la fin de la première méditation : « une certaine paresse [qui] m'entraîne insensiblement dans le train de ma vie ordinaire » ; l'esclave « [qui] conspire avec ces illusions agréables pour en être plus longuement abusé ». Étrange caractère fugitif toutefois : ne sont-ce pas plutôt les moments aigus de la méditation, où l'effort vers la rationalité est tout tendu, qui sont, dans le champ de la vie d'un individu, les moments les plus rares, pour ne pas dire fugitifs ? Mais on voit que Foucault refuse de considérer un éventuel hors-champ du discours méditatif cartésien, hors-champ que serait la vie quotidienne du penseur : le langage est tout donné dans le texte. Sera alors considéré comme fugitif du point de vue de la structure ce qui apparaît fugitivement dans le texte. Ainsi, ce qui aurait pu passer pour un singulier, ponctuel et difficile effort de rationalité devient pour Foucault le régime du langage classique, toutefois saisi au degré zéro, puisqu'il manifeste encore ponctuellement ce à quoi il s'arrache en continu volontairement : « [Le] doute, dans la mesure même où il est méthodique, est enveloppé dans cette volonté d'éveil qui est, à chaque instant, arrachement volontaire aux complaisances de la folie »[693].

691 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 156-157.
692 « Toute folie cache une option, comme toute raison un choix librement accompli », *Ibid.*, p. 157.
693 *Ibid.*

Le choix de la raison (génitif objectif) ainsi explicité ouvre à cet espace subjectif de la « liberté ambiguë »[694] où prend sens la possibilité d'une « erreur éthique »[695] que serait l'engagement dans l'existence de déraison. Et, par rapport à cette erreur éthique, la folie commence à prendre une place singulière par rapport aux autres formes de l'existence de déraison : avec elle, on voit bien qu'il est moins question de choisir une existence qui enfreindrait telle ou telle norme, mais bien d'opter pour la déraison en tant que telle, à savoir l'ombre laissée par tout choix humain. Autrement dit, la déraison en tant que telle, rendue manifeste par la folie davantage que par les déraisons mineures[696], est au-delà d'un choix éthique simplement autre : avec elle, il ne s'agit pas de relativiser les codes, mais d'indiquer l'absence fondamentale qu'on rencontre au lieu de leurs fondements. Et l'âge classique, par la voix de Descartes *autant que par ses pratiques d'internement*, a su laisser la folie *dire* cette déraison éthique fondamentale :

> Les fous parmi les correctionnaires ; il n'y a là ni aveuglement, ni confusion, ni préjugés, mais *le propos délibéré de laisser parler à la folie le langage qui lui est propre*[697].

Il devient dès lors évident pour le lecteur que le mouvement de la partie 1 de l'*Histoire de la folie* consiste à restituer l'ambiguïté du geste d'exclusion – c'est-à-dire à suivre le mouvement du versant de l'exclusion jusqu'à la manifestation de son ambiguïté. En effet, au moment où il s'agissait pour Foucault d'opposer de façon volontairement excessive le versant de l'exclusion classique et le versant de l'objectivation scientifique classique – versants d'abord présentés dans leur fixité, et non dans leurs mouvements respectifs –, il indiquait que « la folie n'[était] jamais *manifestée* pour elle-même, et dans un langage qui lui serait propre »[698]. Ici, il commence à montrer que l'âge classique a su laisser à la folie l'espace de parole qui lui était propre, et qui est le langage d'une certaine absence.

Mais, de ce langage, Foucault ne pointe ici qu'une mince indication, insuffisante sans doute à ses yeux. Car il n'en reste pas là, et poursuit la restitution du mouvement du versant de l'exclusion, vers une manifestation non pas vraiment plus substantielle mais moins diffuse, comme on dit d'une substance qui a précipité – en l'occurrence, qui a précipité en image. Si la nuit où s'enfonçait Oreste faisait naître l'image des Érinyes, quelles sont les figures qui, pour les consciences critique et pratique, naissent de la nuit de l'exclusion où point la liberté d'avant la raison ?

694 « Cette liberté, horizon constant des concepts et des pratiques, exigence qui se cachait elle-même et s'abolissait comme de son propre mouvement, *cette liberté ambiguë* qui était au cœur de l'existence du fou […] », *Ibid.*, p. 533.
695 *Ibid.*, p. 152.
696 Pour la distinction « déraisons mineures » / « déraison majeure », cf *Ibid.*, p. 176.
697 *Ibid.*, p. 159.
698 *Ibid.*, p. 189. Cf *supra* p. 325.

c) Visages de la déraison dans le mouvement de l'anéantissement

Poursuivant l'analyse de la conscience pratique de la folie, Foucault relève le traitement particulier réservé aux fous dans le cadre du grand renfermement de tout le peuple de la déraison : comme les autres, ils sont les individus qu'on fait disparaître de l'espace social en les internant, mais à la différence des autres ils font l'objet d'un étrange *rituel d'exhibition*[699]. Bref, ils font partie de ceux qu'on ne doit pas voir et, paradoxalement, on les montre. C'est en interprétant *l'animalité* qui leur est supposée que Foucault complète l'examen de la structure classique telle que la manifestent les consciences critique et pratique, qui se trouvent ainsi opérer un mouvement qui va du versant de l'exclusion à celui de la manifestation ambiguë.

L'animalité suggérée par les pratiques d'exhibition et leur langage fruste n'est pas anecdotique pour Foucault : non seulement elle a une signification structurale, mais en plus elle possède une spécificité dans sa version classique. Car il ne s'agit pas de laisser penser que le thème de l'animalité du fou est resté inchangé au cours de l'histoire. Au contraire, Foucault s'efforce de montrer qu'avec l'âge classique l'animalité du fou prend un sens spécifique, distinct de celui qu'elle avait à la Renaissance.

> cette peur animale, qui accompagne, avec tout son paysage imaginaire, la perception de la folie, n'a plus tout à fait le même sens que deux ou trois siècles plus tôt : la métamorphose animale n'est plus le signe visible des puissances infernales, ni le résultat d'une alchimie diabolique de la déraison. L'animal en l'homme n'a plus valeur d'indice pour un au-delà ; il est devenu sa folie, sans rapport à rien d'autre qu'à elle-même : sa folie à l'état de nature. L'animalité qui fait rage dans la folie dépossède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ; mais non pour le livrer à d'autres puissances, *pour l'établir seulement au degré zéro de sa propre nature*[700].

On voit ici que la différence de sens entre l'animalité renaissante et l'animalité classique réside moins dans une modification historique des univers imaginaires que dans le passage d'une animalité prenant un sens mythique à une animalité pensée comme degré zéro de la nature humaine. Pour bien comprendre ce que cela peut signifier aux yeux de Foucault, il faut situer cette analyse : elle est relative au domaine de la conscience pratique de la folie, c'est-à-dire à ce qui concerne l'engagement éthique de l'individu. L'engagement éthique concerne la volonté. Le choix de la raison est la voie où la volonté se fait volonté de maîtrise de soi et volonté de cohérence dans sa conduite. Cette maîtrise et cette cohérence concernent la force ou l'énergie avec lesquelles un individu se lance dans les diverses expériences de sa vie. Que pourrait-être alors cette force capable postérieurement de maîtrise (sans doute quand elle se courbe sur elle-même) avant le choix de cette voie de la maîtrise ? Sans doute rien d'autre

699 *Ibid.*, p. 159-163.

700 *Ibid.*, p. 166. Je souligne. C'est assurément à ce passage que pensait Foucault en rédigeant la quatrième section de la préface de 1961. On remarquera que, si la préface met largement en avant l'idée du degré zéro, elle ne reprend pas la formulation de l'animalité du fou classique comme « degré zéro de sa propre nature [humaine] ».

qu'une fureur ou qu'une rage explosive. Dans le spectacle de cette fureur, l'âge classique voit donc moins l'énergie pervertie que l'énergie non encore investie : il n'y a pas de choix de l'animalité, mais animalité d'avant le choix de l'humanité – pour autant, toutefois, que cet « avant » puisse se laisser pressentir. Et c'est là que, plutôt qu'un avant mythique, il faut parler, avec Foucault, de *degré zéro de la nature de l'homme*. Ainsi, l'individu qui manifeste directement cette fureur animale n'est rien d'autre que la manifestation du degré zéro de la nature de l'homme. Et il n'y a pas de signification à ajouter à cette animalité, sous peine de projeter un nouveau mythe.

Cette forme spectaculaire d'une animalité sans surcharge mythique ne peut toutefois exister que dans une structure d'exclusion, ou – pour être plus précis – il n'y a de manifestation du degré zéro qu'à l'issu du procès d'exclusion. Là encore, il faut bien suivre le geste de Foucault : Il ne s'agit pas de dire qu'en excluant certains individus, on finit par les voir comme des animaux. Il s'agit de retenir ce que l'effacement du peuple de la déraison fait paradoxalement apparaître (et qui n'est qu'une manifestation fugitive, supposée ou pressentie, même si elle est en même temps violente pour le spectateur). Et il s'agit de le retenir sans que cela réduise l'opposition entre la manifestation à laquelle on arrive et l'exclusion dont on part. Telle est la place structurale classique de l'image qu'est le fou animalisé : non pas le point de jonction entre le bon choix éthique et l'erreur éthique, mais l'indication du point ambigu où l'une et l'autre se décident dans une divergence irréductible.

Sur l'animalité, la conscience pratique classique semble assez diserte. Mais cela n'empêche pas Foucault de revenir à nouveau à Descartes. Et de souligner que, le même mouvement s'opérant au niveau des consciences pratique et critique, Descartes aussi donne fugitivement un visage à la déraison, nommément sous les traits du malin génie :

> Il est vrai que le Cogito est commencement absolu ; mais il ne faut pas oublier que le malin génie lui est antérieur. Et le malin génie n'est pas le symbole dans lequel sont résumés et portés au système tous les dangers de ces événements psychologiques que sont les images des rêves et les erreurs des sens. Entre Dieu et l'homme, le malin génie a un sens absolu : il est dans toute sa rigueur la possibilité de la déraison et la totalité de ses pouvoirs. Il est plus que la réfraction de la finitude humaine ; il désigne le péril qui, bien au-delà de l'homme, pourrait l'empêcher de manière définitive d'accéder à la vérité : l'obstacle majeur, non de tel esprit, mais de telle raison. Et ce n'est pas parce que la vérité qui prend dans le Cogito son illumination finit par masquer entièrement l'ombre du malin génie, qu'on doit oublier son pouvoir perpétuellement menaçant : jusqu'à l'existence et à la vérité du monde extérieur [donc jusqu'à la fin de la sixième méditation] ce danger surplombera le cheminement de Descartes[701].

Dire du malin génie qu'il est antérieur au commencement absolu qu'est le Cogito, c'est d'abord, dans un sens trivial, rappeler la temporalité de la méditation : l'hypothèse du malin génie intervient effectivement avant la découverte, dans l'expérience dite du Cogito, de la

701 *Ibid.*, p. 175.

première vérité qui résiste au doute méthodique ; et cette dernière découverte constitue bien le commencement absolu de l'établissement systématique des vérités, les étapes antérieures n'étant pas déjà à inscrire dans le système (elles seront retrouvées en leur temps). Mais dans un sens moins trivial, c'est une façon de suggérer que la position du malin génie n'est pas secondaire, relative à une première instance qui serait le seul absolu. Foucault d'ailleurs le précise : le malin génie n'est pas relatif à Dieu (alors qu'on pourrait lire chez Descartes la figure du malin génie comme une pâle version de Dieu – mais Foucault le refuse) ; il n'est pas non plus relatif à l'homme au sens où il figurerait les limites de l'esprit humain dans l'accession à la vérité (sa finitude gnoséologique impliquée par une finitude anthropologique : l'obstacle majeur de « tel esprit », à savoir l'esprit humain). Il est l'obstacle de « telle raison » : la raison classique conquérante (mais non encore triomphante). Le malin génie n'est relatif ni à Dieu, ni à l'homme : il est un absolu face à la pensée rationnelle elle-même. Bref, Foucault suggère que le langage de Descartes fait tenir deux absolus côte-à-côte : la raison en son Cogito et la déraison sous la figure du malin génie.

On sait que dans sa réponse à Derrida de 1972, Foucault reproche à ce dernier d'avoir « gomm[é] tout ce qui montre que l'épisode du malin génie est un exercice volontaire, contrôlé, maîtrisé et mené de bout en bout par un sujet méditant qui ne se laisse jamais surprendre »[702] et cela, afin de faire du passage sur le malin génie et le Cogito « la vraie scène d'affrontement avec la folie ». À rebours, Foucault conclut, au terme d'une nouvelle analyse du texte cartésien, bien plus minutieuse que celle de 1961 – davantage en accord avec la présentation exclusive du moment de l'exclusion, donc sans suggérer la résonance avec le mouvement global de la conscience critique – : « Si le malin génie reprend les puissances de la *folie*, c'est après que l'exercice de la méditation a exclu le risque d'*être fou* »[703]. C'est pourtant bien Foucault – mais rien n'interdit de faire évoluer la tonalité de sa lecture, bien entendu – qui écrit en 1961 que le malin génie « est dans toute sa rigueur la *possibilité* de la déraison et la totalité de ses pouvoirs », qu'il « désigne le *péril* » quant à l'accès à la vérité, et qu'on ne doit pas (dans la logique du texte cartésien, donc dans le langage classique lui-même) « oublier son *pouvoir perpétuellement menaçant* »[704]. Foucault souligne en effet le caractère perpétuel d'une menace avec laquelle le sujet classique n'en a jamais fini : non pas qu'elle soit permanente, au sens où elle se manifesterait en permanence, mais elle peut faire retour perpétuellement, comme si elle n'était jamais conjurée pleinement. Faux péril, dira-t-

702 FOUCAULT Michel, « Mon corps, ce papier, ce feu », *in Dits et écrits, 1954-1988, I: 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1133.
703 *Ibid.*, p. 1134.
704 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 175. Je souligne.

on, puisque c'est le penseur lui-même, au sein de *son* langage rationnel, qui lui permet d'advenir perpétuellement. Certes. Mais avec le degré zéro de l'engagement du penseur dans la pensée, il n'a jamais été question d'autre chose que de cela : non un éventuel franchissement d'une quelconque ligne (cela serait une version bien imaginaire de l'appréhension d'une limite), mais bien une manifestation de la limite du langage dans le langage lui-même qui semble garder le silence face à l'image d'un Esprit de la déraison (comme on parle d'un Esprit de la forêt), image qui ne vaut que par le mouvement de dissolution de la pensée dans lequel elle entraîne.

Il ne s'agit pas ici de rejoindre l'analyse de Derrida de 1963. Si en 1972 Foucault ne rappelle pas le mouvement de son texte de 1961, c'est aussi parce qu'il en respecte le sens : le mouvement d'un versant à un autre, s'il peut être dit suivre la structure de l'ambiguïté, ne doit pas non plus négliger le caractère impérieux avec lequel au moins l'un des deux versants s'affirme. Sans quoi l'idée d'un effort de maintien de l'ambiguïté serait une idée vaine : il ne s'agirait que de reconduire une expérience limitée à l'expérience totale dont elle ne serait qu'un moment. Or ce n'est pas de cela qu'il s'agit avec le mouvement de restitution et de maintien de l'ambiguïté selon sa structure : d'où la réponse de Foucault à Derrida, qui semble demeurer sur un seul versant. Reste que le mouvement de lecture du texte cartésien, parallèle à celui de l'archive de la conscience pratique, est un mouvement qui fait passer du versant de l'exclusion ou de l'anéantissement à celui d'une certaine manifestation ambiguë : on va de l'exclusion de la folie à la manifestation du malin génie, comme figure inquiétante de la déraison[705].

En résumé, on peut bien parler d'un mouvement, non pas seulement parallèle, mais bien commun à l'exposé par Foucault du traitement de la folie comme déraison dans la philosophie

705 Si je n'insiste pas davantage sur le débat entre Foucault et Derrida à l'origine de la querelle, c'est pour au moins deux raisons :
1/ Cela a été largement étudié depuis, comme en témoignent les références du passage relatif à cette querelle qu'on trouve dans un ouvrage récent : ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique*, *op. cit.*, p. 157-176. On y trouve notamment des lettres inattendues de Foucault à Derrida, inattendues si l'on croit (de façon erronée) que le rejet du commentaire par Derrida aurait été immédiat chez Foucault : à l'inverse, Foucault écrit notamment que le commentaire de Derrida « a tout de profondeur et va si loin dans l'interrogation, que le [sien] (dans la mesure même où il est radicalement critique) n'y peut trouver que son espace propre » (p. 166).
2/ Dans les actes du colloque de 1991 « L'*Histoire de la folie* 30 ans après », Derrida écrit qu'il n'avait pas pris en compte en 1963 la mention, par Foucault lui-même, du Malin Génie – et qu'il pensait introduire la contradiction en la réinstaurant dans le parcours cartésien. *Cf* DERRIDA Jacques, « « Être juste avec Freud ». L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse », *in Penser la folie: essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1992, pp. 139-195. Derrida confesse qu'en faisant jouer le texte de Foucault contre lui-même : « cela aurait pu, en conséquence, cela aurait dû nous faire faire l'économie d'un si long et dramatique débat. Trop tard. » (p. 159). M'intéressant pour ma part au mouvement de l'écriture de l'*Histoire de la folie*, je prends en compte tous les passages où est mentionnée l'expérience du cogito (le doute méthodique et le Malin Génie) : je m'autorise alors à « faire l'économie d'un si long et dramatique débat », qui devient sans doute dès lors sans objet.

cartésienne (réduite certes à quelques passages) et dans les institutions d'assistance et de correction (pour lesquelles Foucault retient notamment une pratique d'exhibition des furieux, qui pourrait certes paraître anecdotique). Ce mouvement est celui qui commence avec un geste d'exclusion et qui s'achève sur une manifestation ambiguë : on peut donc le lire, dans l'écho blanchotien, comme la moitié d'un parcours de la structure de l'ambiguïté. Lecture en écho qui fait alors attendre l'autre moitié de ce parcours. Avant toutefois de satisfaire cette attente, je voudrais faire remarquer que ce mouvement est d'abord et surtout celui du texte de l'*Histoire de la folie* lui-même, avant d'être celui de la pensée cartésienne ou des gestes sociaux d'exclusion. C'est dans la fiction foucaldienne que les éléments historiques (textes philosophiques historiques ou archives de l'exclusion) sont pris dans ce mouvement. S'y rendre sensible exige de ne pas se laisser fasciner par les matériaux mobilisés par Foucault, sous peine d'arrêter ou de morceler le mouvement, ce qui serait le détruire. C'est pourquoi j'ai cru nécessaire, dans cette lecture en écho, de ne pas m'attarder sur l'entremêlement des normes classiques que Foucault parcourt lorsqu'il s'efforce d'expliquer le geste social du grand renfermement. C'est pourquoi aussi j'estime nécessaire de proposer une véritable lecture de la deuxième partie de l'*Histoire de la folie*, trop souvent négligée au profit des analyses de l'internement classique.

*Le mouvement de la rencontre et du savoir : la quasi-raison comme positivité où s'indique le néant (***HF***, partie 2)*

L'autre mouvement de passage entre les deux versants de l'expérience classique – donc le mouvement inverse de parcours de la structure de l'ambiguïté – est manifeste à partir de l'exposition des deux autres consciences classiques, les consciences énonciative et analytique. Ce mouvement anime toute la deuxième partie de l'*Histoire de la folie*. Mais, contrairement à la première partie, les deux consciences (énonciative et analytique) ne sont pas entremêlées tout au long de la partie. En fait, toute l'économie de la partie se joue dans le chapitre « Le fou au jardin des espèces » (2.1), où les deux consciences sont traitées ensemble, les trois chapitres suivants (qui terminent la partie 2) n'étant que des analyses historiques davantage précises de la conscience analytique, qui répètent dans le détail ce qui est déjà présenté, dans l'essentiel de son mouvement, dans le chapitre 2.1, à propos de la conscience analytique[706].

Je propose ici de suivre d'abord le mouvement du chapitre « Le fou au jardin des espèces » (2.1) afin de dégager le mouvement de passage commun au deux consciences – passage d'une

706 Ce que Foucault annonce à la fin du chapitre 2.1 : « il faut maintenant procéder lentement et détail par détail. Nous acheminer avec un respect d'historien, à partir de ce que nous connaissons déjà […] », FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 224.

recherche de positivité (la quasi-raison) à l'indication d'un néant. On pourra vérifier ensuite que les trois chapitres suivants ne font que répéter dans le détail ce qui s'y dit à propos de la conscience analytique.

a) Scission des consciences (énonciative et analytique) et analogie structurale de leurs mouvements

Le chapitre « Le fou au jardin des espèces » (2.1) commence par exposer une structure de scission entre les consciences énonciative et analytique – structure d'ailleurs reprise en début de conclusion du chapitre. Disons tout de suite qu'il ne faudra pas se contenter de retenir cette première structure : elle n'est qu'une façon d'identifier la place vide que viendra occuper le savoir à la fois général et singulier de la maladie mentale. Mais c'est à partir des mouvements apparemment opposés des deux consciences que cette première analyse met au jour que l'on pourra ensuite dégager des analogies structurales, et dégager finalement le mouvement commun de ces deux consciences, en tant qu'il est le mouvement inverse de parcours de la structure de l'ambiguïté. Présentons tout de même cette première structure.

Il s'agit de mettre au jour l'espace que dessine la scission entre la conscience énonciative et la conscience analytique, soit encore entre le fou (singulier) et la folie. Si cette scission est difficilement pensable pour nous, c'est que l'espace de la maladie mentale est justement celui de la continuité entre un fou singulier et la détermination générale d'une folie parmi les diverses maladies mentales. Foucault s'efforce alors de restituer la scission classique là où se tient, pour nous modernes, l'espace de la maladie mentale.

> Dans l'entre-deux [des consciences énonciative et analytique], rien, un vide ; une absence, presque sensible, tant elle est évidente, de ce que serait la folie comme forme concrète et générale, comme élément réel dans lequel les fous se retrouveraient, comme sol profond d'où viendraient à naître, en leur surprenante particularité, les signes de l'insensé. La maladie mentale, à l'âge classique, n'existe pas, si on entend par là la patrie naturelle de l'insensé, la médiation entre le fou qu'on perçoit et la démence qu'on analyse, bref le lien du fou à sa folie[707].

C'est en suivant les prétentions respectives qui constituent les consciences énonciative et analytique qu'on voit se dessiner ce vide. D'une part, la conscience énonciative classique est cette appréhension de la folie qui consiste à prétendre pouvoir reconnaître le fou immédiatement, sans la médiation d'aucun savoir : il y a là une évidence dans la reconnaissance du fou, « une immédiateté sans inquiétude […], sans recul possible pour le doute »[708]. Quelle est alors la positivité de cette évidence ? On peine à la trouver : il n'y a rien d'autre, dans la figure du fou (son comportement et ses paroles), que des signes de raison. S'il y surgit une différence, cette différence n'a pas de contenu autre que celui de la raison, tout en

707 *Ibid.*, p. 223.
708 *Ibid.*, p. 197.

étant une différence irrécusable par rapport à la raison. Bref, il n'y a pas de signes de l'insensé dans sa singularité. D'autre part, la conscience analytique – prise de façon encore très générale – est celle qui « concerne ce qu'il y a de rationnel ou d'irrationnel dans la nature et les fantaisies de ses variations »[709]. Il y a bien pour elle une nature de la folie : c'est « d'être secrète raison »[710], au sens où la folie est comprise comme une raison silencieuse qui contribue comme la raison non silencieuse à organiser la nature. La positivité de la folie, c'est d'être, autant que la raison, l'ordre de la nature. Mais, si sous son apparence de désordre, la folie est en vérité un des ordres de la nature, elle ne peut l'être qu'en tant que sa nature positive échappe à toute apparence ou manifestation. De sa nature cachée d'ordre de la nature, la folie ne peut rien montrer : « la folie s'est résorbée dans une présence diffuse, sans signe manifeste, hors du monde sensible et dans le règne secret d'une universelle raison »[711]. Bref, il n'y a pas de signes de l'insensé dans sa généralité.

Pour résumer cette première structure classique que Foucault met en avant, on peut retenir qu'il y a une prétention classique à pouvoir reconnaître immédiatement le fou, mais sans pouvoir lire sur lui les signes de la folie ; et qu'il y a une autre prétention classique à la connaissance de la nature de la folie, nature qui consiste à être secrète raison, mais sans qu'on puisse parvenir à saisir d'elle autre chose que des signes de raison. Ainsi, qu'on parte de l'évidence immédiatement sensible ou du savoir de sa présence secrète, on échoue à déterminer les manifestations fixes de ces modes d'être. Bref, que la folie soit évidence singulière ou secret général, elle demeure finalement sans signe.

On peut nommer cette absence « déraison ». Mais Foucault indique qu'il ne faut pas s'en tenir là[712]. C'est pourquoi il poursuit l'analyse de ces deux prétentions à l'établissement d'une positivité de la folie, afin de voir comment se manifeste ce qui, étant donné l'absence de l'espace de la maladie mentale, ne peut qu'échouer à se manifester directement. Il s'agit donc à présent moins de prendre acte de l'absence des signes de la folie (singulière ou générale) que de montrer quels sont les espaces positifs de signes qui sont visés effectivement par ces consciences. Autrement dit, il s'agit moins de constater une absence là où le savoir moderne comportera l'espace de la maladie mentale, que de suivre les efforts de manifestations de la folie par les deux consciences, certes séparées l'une de l'autre, mais ne suivant pas moins des mouvements analogues. Le chapitre « Le fou au jardin des espèces » propose alors successivement un nouvel examen de chacune des consciences énonciative et analytique,

709 *Ibid.*, p. 194.
710 *Ibid.*, p. 195.
711 *Ibid.*, p. 196-197.
712 « Mais la déraison est plus que ce vide dans lequel on commence à la voir s'esquisser », *Ibid.*, p. 223.

examens où il apparaît que, pour l'une comme pour l'autre, la raison qui semble constituer la manifestation positive de la folie n'est qu'une quasi-raison, celle d'une image ambiguë où s'annonce un travail[713] de la raison par la déraison. C'est ce mouvement, depuis la rationalité supposée de la manifestation de la folie, jusqu'à l'indication de l'écart par lequel cette manifestation révèle qu'elle est aussi une image susceptible d'entraîner vers le néant – c'est ce mouvement que je souhaite dégager brièvement pour chacune des deux consciences classiques en question.

Dans la conscience énonciative, la folie n'est pas manifeste en elle-même et il y a pourtant reconnaissance immédiate. Que perçoit-on alors ? Pour Foucault :

> L'évidence du fou […] [n'est] rien d'autre que la toute proche présence de la raison qui emplit tout ce qu'il peut y avoir de positif dans le fou, dont l'évidente folie est un indice, qui affecte la raison, mais n'y introduit finalement aucun élément étranger et positif[714].

La conscience énonciative de la folie, dans le moment où elle prononce la qualification de fou, ne perçoit comme éléments positifs que des éléments du domaine de la raison (un système de croyance, avec la plus ou moins grande confiance qu'on accorde à ses idées). Ce qui constitue l'image du fou qu'elle reconnaît n'est pas différent en termes de contenu de ce qui constitue l'image du non-fou. Pourtant les éléments qui composent cette image ne laissent pas d'indiquer, par leur agencement ou leur mobilité spécifique, un écart par rapport à la façon dont s'organisent rationnellement ces éléments de raison. Bref, que cela soit au cœur de l'image ou à sa marge, un échappement ne laisse pas d'indiquer que, s'il y a apparence de raison, ce n'est jamais qu'une quasi-raison. La manifestation d'apparence rationnelle fait signe vers l'absence de raison.

Pour la conscience analytique, le même mouvement peut être dégagé si on considère l'écart entre, d'une part, l'effort d'inscription de la folie dans les nosographies (et plus largement dans la rationalité médicale classique) et, d'autre part, le caractère instable de ces inscriptions, qui indique une résistance de la folie à sa manifestation dans l'ordre rationnel. Plus précisément, Foucault retient au moins deux dimensions de la rationalité médicale classique, dimensions dont on pourrait s'attendre à ce qu'elles constituent des obstacles à l'inscription de la folie dans cette rationalité : l'affranchissement de la maladie « de ce qu'elle pouvait comporter d'invisible et de secret » au profit d'un déploiement « dans l'ordre des signes positifs »[715] ; l'inscription des désordres de la maladie dans « l'ordre de la

713 « les forces positives de la déraison, le travail qui est à la fois le corrélatif et la compensation de ce non-être qu'elle est », *Ibid.*, p. 224-225.
714 *Ibid.*, p. 203.
715 *Ibid.*, p. 205.

végétation »[716] – cette métaphore botaniste organisatrice explique le titre « Le fou au jardin des espèces ». Mais il indique que, malgré une telle forme de la rationalité médicale classique, la folie s'est intégrée aisément dans les nosographies. Toutefois – et c'est là la force de l'analyse foucaldienne – Foucault retient que ces efforts ne laissent pas de résultats durables : les classifications proposées sont instables, toujours rapidement remplacées par d'autres, et sans influence réelle sur la constitution d'une science de la folie. Il diagnostique alors trois formes de résistance de la folie à la rationalité médicale, relatives à trois domaines : la théorie, la nosographie, la thérapeutique. Dans chacun de ces trois domaines, la rationalité médicale achoppe sur une certaine forme d'image, et l'ambiguïté préservée de cette image indique le néant de la déraison, faisant ainsi échouer le projet d'une rationalisation exhaustive. Indiquons-les simplement, puisque les trois chapitres suivants en constituent le développement : pour la théorie[717], c'est l'analytique de l'imagination qui, sortant la raison théoricienne de l'agencement des causes, des passions et des fantasmes, la conduit au délire singulier, insaisissable dans le projet taxinomique ; pour la nosographie[718], des images persistent sous les catégories nouvellement proposées, images qui conduisent souterrainement à une naturalité éthique (la déraison étant l'erreur éthique) loin de la positivité du jeu des signes ; pour les thérapeutiques[719], il y a comme un dialogue entre médecin et fou qui s'opère au travers d'images – Foucault mentionne ici le langage des « vapeurs » et celui des « maladies de nerf » (il précisera cela ensuite) – images de la folie où se retrouvent l'ambiguïté de la déraison comme erreur éthique. En résumé, le mouvement de ces efforts rationnels pour appréhender la folie commence dans l'espace de la positivité qu'est la raison – comme l'écrit Foucault : « la vérité de la folie est raison »[720] – mais les images qui valent dans cet espace pour le sens qu'on leur attribue ne cessent pas d'être ambiguës et de transformer cet espace en celui où la vérité de la folie est « quasi-raison »[721], ce qui ouvre le chemin vers le point impossible de la liberté classique (où serait pensable l'erreur éthique qu'est la déraison).

Parti de la scission entre les consciences énonciative et analytique, Foucault aboutit, avec ce chapitre, à l'idée d'une analogie des mouvements, depuis le projet d'inscription dans l'espace de la rationalité où l'image vaut pour un certain sens déterminé, jusqu'à l'indication d'un échappement vers la déraison par l'image qui révèle alors son ambiguïté. Dans ce

716 *Ibid.*, p. 206.
717 Cf « La transcendance du délire » (2.2).
718 Cf « Figures de la folie » (2.3).
719 Cf « Médecins et malades » (2.4).
720 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 224.
721 *Ibid.*

mouvement, la raison conquérante ne parvient pas au triomphe : elle parvient seulement à rendre audible comme des « forces » qui lui échapperaient :

> Quelles sont donc ces forces qui agissent ici ? Quel est donc ce pouvoir de négation qui s'exerce là ? Dans ce monde classique, où la raison semble contenu et vérité de tout, même de la folie, quelles sont ces instances secrètes, et qui résistent ? Ici et là, dans la connaissance de la folie et la reconnaissance du fou, n'est-ce pas la même vertu qui insidieusement se déploie, et se joue de la raison ? Et si c'était bien la même, ne serions-nous pas alors en posture de définir l'essence, et la force vive de la déraison, comme centre secret de l'expérience classique de la folie ?[722]

Si la première partie de l'*Histoire de la folie* dessinait le mouvement qui, de l'anéantissement, parvenait à la manifestation paradoxale de l'anéanti, la deuxième partie telle qu'elle annonce son économie dans ce chapitre « Le fou au jardin des espèces » dessine le mouvement inverse : celui qui, de la manifestation dans l'espace de la raison, parvient à indiquer ces forces d'anéantissement (« les forces positives de la déraison »[723]), en passant par l'ambiguïté des images. Ce double mouvement est le parcourt de la structure de l'ambiguïté, passant d'un versant à un autre, puis faisant le passage inverse. Comme dans le délire d'Oreste, la résultante n'est pas un mouvement nul : on ne revient pas au point de départ. On doit plutôt dire – tout comme Foucault le disait pour Oreste – qu'on parvient à l'énoncé simple de la structure : ici, non pas tel ou tel délire, mais la structure classique à son degré zéro, et qui tient peut-être dans le seul mot de déraison, pour autant que la traversée des images ait produit la déprise qu'on attend d'elle.

Pour ce qui concerne le mouvement des consciences énonciative et analytique, il n'est qu'esquissé ici. Quoique pour la conscience énonciative, il n'y ait sans doute rien de plus à dire : elle n'est après tout que la modalité de la raison dans la rencontre quotidienne du fou : par là, elle laisse une archive moindre. Mais pour la conscience analytique, il importe de traverser les images (ou l'imaginaire) dans lesquelles son archive révèle l'ambiguïté à laquelle l'âge classique a su donner écho. C'est donc ce mouvement de la conscience savante qu'il faut suivre à présent.

Une dernière remarque. Après ce que je viens de dire du double mouvement suivant la structure de l'ambiguïté, on comprendra que, suivre le mouvement de la conscience savante, c'est suivre un mouvement où est rendu manifeste l'impossibilité d'un savoir classique stable de la folie. C'est pourquoi, quand Foucault indique, à la fin du chapitre « Le fou au jardin des espèces », que « en tranchant dans l'épaisseur historique d'une *expérience*, nous tenterons de ressaisir le mouvement par lequel est devenu finalement *possible* une connaissance de folie »[724], le « mouvement » en question sera un autre mouvement : celui d'une sortie du degré

722 *Ibid.*
723 *Ibid.*, p. 224-225.
724 *Ibid.*, p. 225. Foucault souligne.

zéro du langage de la folie, celui d'une reprise mythologique de ce langage, celui d'un oubli de l'ambiguïté de l'image. Bref, si la structure classique donne lieu à un double mouvement qui la parcourt, elle permet aussi de dessiner le mouvement de sortie de cette structure – mouvement de sortie sur lequel je reviendrai bientôt. Reste qu'avec cet usage supplémentaire de la structure pour définir un mouvement, on a encore une indication de la contribution du structuralisme à une autre écriture de l'histoire.

b) Raison / image / déraison (1) : le mouvement unifié des théories classiques

Il s'agit ici de montrer que Foucault respecte bien son programme : détailler la façon dont l'archive classique médicale relative à la folie – donc la conscience analytique – manifeste le mouvement qui commence avec le projet d'inscrire la folie dans un champ de savoir rationnel s'appuyant notamment sur des images, et qui termine par l'indication, au travers de ces images, de l'irréductible déraison de la folie (ce qui rend nécessairement inaccompli le projet d'inscription rationnelle de la folie).

J'ai déjà largement explicité le mouvement global du chapitre « La transcendance du délire »[725], chapitre dans lequel Foucault établit d'abord que les tendances de l'espace du langage théorique (médical et philosophique) définissant l'analytique de l'imagination s'enchaînent et convergent vers le délire fondamental de toute folie ; et ensuite qu'en interrogeant l'archive classique quant à ce qu'elle parvient à formuler de l'être de ce délire fondamental (ce que les théories examinées d'abord ne font pas explicitement ni directement), on parvient à des énoncés formant les versants d'une structure de l'ambiguïté (en termes d'aveuglement et d'éblouissement) – ce que résument les vers de Racine où se dit la folie d'Oreste. Mais je n'avais justement pas retenu, à ce moment-là, le laborieux examen des tendances de l'espace du langage dessiné par les théories médicales et philosophiques sur la folie – examen qui constitue la première moitié de ce chapitre. Je souhaite revenir sur cet examen afin de montrer que Foucault l'organise comme le mouvement inverse de celui rendu manifeste dans la partie 1 de l'*Histoire de la folie*.

Le point qui passe pour essentiel dans l'examen des théories médicales sur la folie est l'identification du délire comme « le langage ultime de la folie », qui est d'ailleurs « celui de la raison, mais enveloppé dans le prestige de l'image »[726]. Mais le mouvement par lequel Foucault fait de ce point le point essentiel ne doit pas être négligé si on veut comprendre quel est véritablement son geste d'écriture. Car il y a toute une organisation de l'archive médicale classique sous la plume de Foucault, organisation par laquelle il dessine le mouvement

725 Chapitre 2., section 2.3, sous-section « La folie classique comme délire : aveuglement et éblouissement ».
726 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 252.

raison / images / déraison. En effet, pourquoi Foucault parle-t-il de « cycles », sinon pour dessiner un mouvement dans l'espace du langage théorique lui-même ?

> nous allons essayer maintenant de dégager les structures qui […] appartiennent en propre [à l'expérience de la folie] – commençant par les plus extérieures (le cycle de la causalité), gagnant ensuite de plus intérieures et de moins visibles (le cycle de la passion et de l'image), pour tenter de rejoindre enfin, au creux de cette expérience, ce qui a pu la constituer comme telle, – le moment essentiel du délire[727].

Efforçons-nous de mettre au jour le mouvement propre à chacun de ces cycles, ainsi que le mouvement de leur enchaînement.

Le premier cycle est celui de la causalité. Il correspond à une tentative de théorisation selon le schéma rationnel de la causalité. Un tel schéma causal est constitutif de l'effort rationnel dans de nombreux domaines et à de nombreuses époques. Foucault rappelle que, dans son usage à l'âge classique, il comprend une distinction entre les causes prochaines et les causes lointaines[728]. Mais c'est justement cette distinction qui, relativement aux causes de la folie, conduit les théories causales à suivre deux mouvements divergents – et même, plus précisément, des tendances théoriques qui divergent toujours davantage au cours de l'âge classique. Bref, Foucault parvient à montrer que l'effort rationnel engage les théoriciens sur deux directions divergentes – et, comme s'il fallait que l'âge classique rende compte de ses propres mouvements divergents, cela ouvre selon Foucault à un autre mouvement, plus profond, le cycle de la passion et de l'image. Mais considérons d'abord le premier cycle afin de voir comment Foucault met en évidence les mouvements divergents qui le constituent – et qui, rapprochés par lui en un seul et même cycle, engagent la raison sur la voie d'une certaine inquiétude (qui l'ouvre à l'ambiguïté de l'image).

En ce qui concerne le schéma explicatif selon les causes prochaines, Foucault retient un mouvement entre les configurations des théories du début de l'âge classique et celles des théories du milieu du XVIIIe siècle. Les premières théories classiques transfèrent les qualités perçues sur le fou à quelque support anatomique, les esprits animaux, leur conférant ces qualités de façon imaginaire : l'ardeur du maniaque devient le feu ardent d'une flamme (image) que seraient des esprits animaux « aussi vifs et impalpables que la flamme »[729]. Il y a là comme un parallélisme, avec une simultanéité de l'effet et de la cause. Mais les théories classiques de la cause prochaine de la folie vont peu à peu se détacher de ce parallélisme au profit d'un rapport d'antécédence et de voisinage : ce sont des troubles du cerveau qui causent des troubles de l'âme. Par causalité prochaine, il ne faut alors rien entendre d'autre que l'idée

727 *Ibid.*, p. 232.
728 *Ibid.*
729 *Ibid.*

selon laquelle le cerveau serait, de tous les organes, le plus proche de l'esprit, sans qu'il y ait par là aucune communication qualitative, mais plutôt « un enchaînement plus énigmatique et plus simple à la fois qui place dans un ordre de succession inamovible l'espace cérébral et le système des signes psychologiques »[730]. Le mouvement des théories de la cause prochaine de la folie à l'âge classique consiste donc à passer d'un parallélisme – où les qualités perçues dans toute la conduite du fou (donc l'espace signifiant d'un organisme humain en activité – fût-il fou) correspondaient à une anatomie complexe qui redoublait en images cet espace signifiant – à un point restreint de détermination – où ce qui est perçu du fou est référé, de façon énigmatique mais simple, au cerveau ou à une partie du cerveau (sans le redoublement imaginaire de l'espace signifiant). Bref, on a ici un appauvrissement imaginaire de l'anatomie et son resserrement au seul espace cérébral.

Désormais attentifs aux mouvements paradoxaux constitutifs de l'écriture de Foucault, nous ne serons pas étonnés qu'il parvienne à identifier dans l'archive médicale classique, à propos des causes lointaines de la folie, un mouvement inverse[731]. Foucault indique d'abord une inflation de la liste de causes lointaines de la folie : tout, ou presque, semble pouvoir être cause de la folie – qu'il s'agisse d'événements du corps, de l'âme ou de l'environnement de l'individu. Mais il ne s'agit pas là d'un chaos théorique : un « principe organisateur […] groupe cette variété des causes et assure leur secrète cohérence »[732]. Ce principe est celui de la sensibilité de l'individu à son milieu : sa folie est un « phénomène de l'être humain tout entier – âme et corps liés dans une même sensibilité – déterminé par une variation des influences que le milieu exerce sur lui »[733]. Même s'il ne s'agit pas à strictement parler d'enrichir l'environnement de valeurs imaginaires, il s'agit tout de même de voir en chacun des événements qui le composent des causes possibles de la folie de l'individu qui y vit. Il y a donc comme un élargissement de l'espace causal de la folie.

Ainsi, selon les théories causales classiques, l'expérience de la folie est à la fois « atteinte locale du cerveau et trouble général de la sensibilité »[734], suivant les deux directions divergentes indiquées. Mais Foucault ajoute que dans ces deux directions d'analyse causale de la folie, les causes prochaine et lointaine « ne sont, l'une et l'autre, que les termes extrêmes d'un seul et même mouvement, la passion »[735]. Ainsi, plutôt que d'en rester à la divergence

730 *Ibid.*, p. 239.
731 « c'est une évolution exactement inverse que subit, pendant la même période, la notion de cause lointaine », *Ibid.*
732 *Ibid.*, p. 241.
733 *Ibid.*, p. 243.
734 *Ibid.*
735 *Ibid.*

apparente de ces directions théoriques, et de conclure que le mouvement d'analyse rationnelle de la folie qui s'intéresse à ses causes se perd dans une contradiction, Foucault s'efforce d'indiquer ce qui sous-tend ce double mouvement de la raison théoricienne face à la folie. Ce qu'il appelle un cycle – pour ce premier cycle qu'est celui de la causalité – est donc le parcours d'un mouvement complexe émergeant de l'archive elle-même, parcours qui souligne les divergences apparentes des théories de cette archive, mais qui ne le fait que dans le but de mieux s'approcher du principe organisateur de cette archive : celui qui rend raison à la fois de la divergence et de la contemporanéité des théories.

On retrouve ce même mouvement dans l'exposé du deuxième cycle, le cycle de la passion et de l'image – ou, pour le formuler différemment de ce qu'écrit Foucault, le cycle de la passion *à* l'image (ou au fantasme), puisque c'est ce mouvement qu'il s'agit de rendre manifeste. Foucault retient la caractérisation de la passion dans un certain nombre d'efforts théoriques : la référence à la passion y fonctionne comme l'indication d'un point ambigu où le corps et l'âme sont dans un perpétuel rapport métaphorique, où les *a priori* qualitatifs ne sont pas encore partagés entre l'organique et le spirituel, bref où l'opposition du corps et de l'âme n'est pas encore donnée. D'une part, cet espace fonctionne dans ces théories comme la condition de possibilité de la folie : l'appréhension théorique de celle-ci ne se comprend que sur fond de cet espace. Mais, d'autre part, la folie est ce qui vient disloquer cet espace :

> La folie, qui trouve sa possibilité première dans le fait de la passion, et dans le déploiement de cette double causalité qui, partant de la passion elle-même, rayonne à la fois vers le corps et vers l'âme, est en même temps passion suspendue, rupture de la causalité, libération des éléments de cette unité. Elle participe à la fois à la nécessité de la passion, et à l'anarchie de ce qui, déclenché par cette même passion, se meut bien au-delà d'elle, et va jusqu'à contester tout ce qu'elle suppose[736].

Toutefois – et c'est là ce qui permet à Foucault de relancer le mouvement vers un troisième cycle –, ce que les explications classiques relatives à la folie supposent de dislocation de l'espace ambigu de la passion ne concerne pas la seule unité ambiguë de l'âme et du corps. Dans la lecture qu'il fait de l'archive classique, il indique que l'unité ambiguë de l'espace de la passion vient à « se fissur[er] selon des lignes qui, sans l'abolir, [le] découpent en secteurs arbitraires »[737]. Avec la folie théorisée par les médecins classiques, l'espace ambigu ne se clive pas selon la distinction de l'âme et du corps. Bien plutôt, ce sont des fragments corps / âme qui se séparent du reste de l'ensemble corps / âme. Prenons l'exemple du mélancolique : il est fixé sur une idée – mais les médecins précisent en quoi c'est tout un secteur de son anatomie responsable de la perception et de la mémoire qui a pris son autonomie par rapport à son organisme total, tout autant qu'une partie de son attention par rapport à l'ensemble de sa

736 *Ibid.*, p. 248-249.
737 *Ibid.*, p. 249.

pensée – anatomie et esprit n'étant justement pas distingués dans cet espace de la passion. C'est parce que le morcellement est ici « arbitraire » et non pas réglé par la scission de l'âme et du corps que l'espace de l'unité ambiguë de l'âme et du corps qu'est l'espace de la passion ne suffit plus à rendre compte de ce que s'efforcent de penser les médecins classiques. C'est pourquoi Foucault, en invitant à « écout[er] ce qui se dit dans ces fragments fantastiques »[738], ouvre un nouveau (et dernier) cycle, celui « qui commenc[e] avec la liberté du fantasme et qui se clôt […] sur la rigueur d'un langage délirant »[739].

Avant d'examiner ce dernier cercle, une remarque. La façon dont Foucault formule ces clivages arbitraires de l'individu que la folie conduit à penser n'est pas sans rappeler le vocabulaire de Lacan dans l'article « L'agressivité en psychanalyse »[740]. Foucault parle ici d'un morcellement de l'unité âme / corps qui forme des unités fantasmatiques. Lacan mentionne la rubrique structurale des « *imagos du corps morcelé* », qu'on retrouve en analyse dans les rêves, « particulièrement au moment où l'analyse paraît venir se réfléchir sur le fond des fixations les plus archaïques »[741], ceux qui constituent donc les fantasmes fondamentaux de l'individu. Si je mentionne cet écho dans la définition du fantasme à partir de l'image d'un corps morcelé, c'est qu'il me semble aller au-delà de l'écho lexical. En effet, le mouvement d'exposition que Foucault suit ici – partant des efforts divergents de rationalisation avec la causalité, passant par la passion (l'espace ambigu de la passion n'est-il pas aussi celui du désir ?), mettant au jour des fantasmes pensés comme morcellement de l'unité de l'individu, avant d'indiquer le délire fondamental qui est le discours latent rendant raison de tout ce mouvement, sans cesser pour autant d'être lui-même ambigu – ce mouvement d'exposition des théories classiques par Foucault semble bien suivre une certaine idée schématique du procès de la cure psychanalytique (tel que Foucault pouvait l'extrapoler des écrits et séminaires de Lacan qu'il connaissait). Entendons bien ce que je suggère par là : non pas que Lacan (ou Freud avant lui) retrouverait le mouvement même que l'âge classique a su penser ; mais bien que Foucault propose une lecture de l'archive classique à la lumière d'un discours psychanalytique qui constituait son actualité – un des discours de l'ambiguïté les plus aigus de cette actualité pour « écout[er] ce qui se dit dans [les] fragments fantastiques »[742], qu'il s'agisse d'images quelconques ou que l'analyse soit parvenue à laisser venir les imagos du corps morcelé, constituant des fantasmes fondamentaux.

738 *Ibid.*, p. 250.
739 *Ibid.*, p. 254.
740 LACAN Jacques, « L'agressivité en psychanalyse (1948) », *in Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, pp. 101-124.
741 *Ibid.*, p. 104-105.
742 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 250.

C'est avec ce troisième cycle – le cycle du fantasme – que Foucault donne toute son importance à l'ambiguïté de l'image. En effet, d'une part, l'image est la référence théorique en tant qu'elle est ce qui retient le sujet en le fascinant, jusqu'à gouverner son assentiment (le déterminer à l'affirmer comme vraie) :

> l'acte de l'homme fou n'enjambe jamais l'image qui se présente, il se laisse confisquer par son immédiate vivacité, et il ne la soutient de son affirmation que dans la mesure où il est enveloppé par elle[743].

Mais, d'autre part, la folie est « plus » que l'image, « formant un acte de secrète constitution »[744]. C'est parce qu'elle est discours fondamental – ou parole, ou « segment de langage » – que la folie peut constituer l'image. Ainsi, l'image n'est que l'apparaître d'un discours qui la constitue. Ce discours est indiqué par les penseurs classiques comme étant un délire. Si Foucault intitule son chapitre d'exposition des théories classiques de la folie « La transcendance du délire », c'est parce qu'à suivre le mouvement par lequel s'enchaînent les différents niveaux d'énoncés théoriques (le niveau superficiel de la causalité, le niveau plus profond de la passion, le niveau encore plus profond du fantasme, le niveau fondamental du délire), on parvient au niveau du délire, dont l'existence gouverne les niveaux plus superficiels : le délire est bien alors en position de transcendance par rapport à tous les phénomènes de la folie que pointent les théories.

On sait que Foucault poursuit son analyse du délire en s'interrogeant sur ce qui permet de qualifier ce langage fondamental – mis par les théories classiques en position de fondement de toute la symptomatologie de la folie – comme délire. Et qu'il engage alors un mouvement de lecture de l'archive classique faisant ressortir les qualifications du délire comme aveuglement et aussi comme éblouissement, avant de lire, dans les vers de Racine contant la folie d'Oreste, le mouvement de parcours de la structure de l'ambiguïté, passant de l'aveuglement à l'éblouissement, puis de l'éblouissement à l'aveuglement, avant de parvenir à l'énoncé du délire fondamental. J'ai déjà indiqué ce mouvement[745]. Mais si l'on s'arrête au mouvement que fait parcourir l'archive théorique classique, depuis les théories rationnelles de la causalité jusqu'à l'indication du délire, par-delà l'image fantasmatique, en position de transcendance, on voit bien qu'on a là le parcours de la structure de l'ambiguïté, passant du versant de la positivité rationnelle de la folie (elle s'inscrit dans le réseau des causes) à la déraison (le délire comme discours où s'absente la raison), *via* l'image (le fantasme est fascinant, mais il est aussi ce qui s'annule au profit d'un délire lui-même nul). Bref, un mouvement raison / image /

743 *Ibid.*, p. 251.
744 *Ibid.*
745 Chapitre 2., section 2.3, sous-sections « La folie classique comme délire : aveuglement et éblouissement » et « L'autre folie d'Oreste ».

déraison qui constitue le mouvement inverse de celui qui passe du versant de l'anéantissement au versant de la manifestation.

c) Raison / image / déraison (2) : le mouvement diversifié des figures nosologiques classiques

Dès son ouverture, le chapitre « Figures de la folie » (2.3) précise vouloir

> repren[dre] tour à tour les grandes figures de la folie qui se sont maintenues tout au long de l'âge classique, [pour essayer] de montrer comment elles se sont situées à l'intérieur de l'expérience de la déraison ; comment elles y ont acquis chacune une cohésion propre ; et comment elles sont parvenues à manifester d'une manière *positive* la *négativité* de la folie[746].

Si le projet du chapitre semble alors clair, il demeure qu'il ne prend tout son sens que si on l'inscrit comme prolongement de son annonce dans le chapitre « Le fou au jardin des espèces » – annonce qui constituait la deuxième résistance à l'inscription pérenne de la folie dans l'espace nosologique. En effet, avant d'examiner le mode d'existence de ces figures de la folie dans l'expérience médicale classique, il faut remarquer le geste par lequel Foucault les indique. Ce geste consiste à partir du constat de l'instabilité des résultats des efforts classificateurs de la pensée médicale, et à expliquer l'instabilité de ces résultats en en faisant un phénomène de surface (« en surface, les noms des maladies changent, et leur place, et leur divisions, et leurs articulations »[747]) auquel on oppose des formes stables se situant dans une profondeur – donc méconnues dans leur stabilité et dans leur résistance à la créativité conceptuelle médicale – (« un peu plus profondément, dans une sorte de pénombre conceptuelle, quelques formes massives […] se maintiennent, et à chaque instant leur présence obstinée rend vaine l'activité de classification »[748]). Quand Foucault indique que ce niveau de la profondeur ne coïncide pas avec celui de la créativité conceptuelle médicale, mais qu'il est pourtant celui où se fait le « travail réel »[749] de la pensée médicale, on comprend qu'il invite à suivre un mouvement qui, s'il commence par le projet d'inscription de la folie dans les systèmes nosologiques, quitte ce niveau de la seule rationalité théorique pour un autre niveau. Or, ce deuxième niveau, celui où se joue donc le travail réel de la pensée, est moins celui du concept (niveau de la signification à déployer) que celui d'un certain imaginaire – Foucault indique que ces figures quasi souterraines imposent leur stabilité « plutôt par une cohésion imaginaire que par une stricte définition conceptuelle »[750]. L'annonce dans le chapitre « Le fou au jardin des espèces » de la recherche qui se déploie dans le chapitre « Figures de la folie » indique donc clairement le début du mouvement de l'analyse : il s'agit de suivre l'effort classique, depuis le niveau de la raison théorique où l'on propose des

746 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 269.
747 *Ibid.*, p. 217.
748 *Ibid.*
749 *Ibid.*
750 *Ibid.*

classifications nouvelles mais instables, jusqu'au niveau des images où se stabilisent des figures souterraines. Bref, suivre le mouvement de l'archive classique, de la raison à l'image, afin de voir ce qu'indique cette tendance (et ce qui se joue au niveau de l'image en question). La précision qui ouvre le chapitre « Figures de la folie » prend alors tout son sens. Situer les figures stables à l'intérieur de l'expérience de la déraison, c'est montrer comment leur façonnement au niveau de l'image ouvre à la dimension de déraison : l'image, par son ambiguïté, fait de ces figures appuyées sur l'espace imaginaire des lieutenants de la déraison. La « positivité » que ces images donnent à la déraison, c'est la positivité de leur composante imaginaire, qui tout en étant (selon un versant de l'image) positivité est aussi (selon l'autre versant de l'image) tendance à la déraison (donc perturbation, voire annulation, de l'effort rationnel). On a donc bien ici à nouveau le mouvement raison / image / déraison que le chapitre « La transcendance du délire » rendait déjà manifeste au niveau de l'archive des théories explicatives de la folie. Reste à montrer comment il se décline avec les différentes figures de la folie que sont la démence, la mélancolie et la manie, et l'hystérie et l'hypocondrie.

Avec la figure de la démence, le mouvement de la raison qui s'abîme dans l'image et rejoindrait par là la déraison s'offre dans une version épurée, simplifiée, voire minimale, puisqu'il n'y a pas de niveau de l'image qui prenne quelque consistance. Foucault indique, en effet, que dans le concept de démence, « nature et déraison restent à la surface de leur généralité abstraite, ne parvenant pas à se composer dans des profondeurs imaginaires […] »[751]. Cela signifie d'abord qu'avec le concept de démence, l'effort de la raison pour dégager les déterminations de cette figure de la folie ne parvient qu'à rendre manifeste la vanité de son effort : au niveau même où la raison médicale s'efforce de dire ce qu'est la démence, les déterminations contradictoires se juxtaposent aisément, comme si finalement la raison ne disait rien d'autre que l'insistance d'une figure qui contredit son discours rationnel. La raison ne peut pas prendre appui sur la moindre image pour disposer d'un minimum de stabilité dans son propos sur la démence : car la moindre image disponible pour penser la démence s'accompagne d'une image impliquant une pensée contradictoire avec la première. Voilà pourquoi Foucault dit du concept de démence qu'il est « *le moins offert aux mythes*, aux valorisations morales, aux rêves de l'imagination »[752]. Or, si l'on se souvient que Barthes voyait dans le degré zéro du langage celui qui était le moins susceptible d'une reprise mythologique[753], on comprend que Foucault indique par là que le concept de démence est rien

751 *Ibid.*, p. 280.
752 *Ibid.*
753 *Cf supra*, p. 307.

de moins que *le degré zéro de la figure de la déraison* : c'est une figure dont l'insistance semble se résumer à la perturbation du langage classificateur de la raison – voire, la démence n'est rien d'autre que l'absence de stabilité fondamentale de l'effort rationnel classificateur. Dès lors, l'absence de « profondeurs imaginaires » dans la relation de la raison à la figure de la démence est moins à comprendre comme une limitation de la relation à un niveau de faible pertinence que comme le maintien de la relation au degré zéro, celui où s'indique sans surcharge la structure de cette relation. Or, le degré zéro de la relation de la raison à la démence est comme la découverte, par la raison en elle-même, du vide sur lequel repose son effort de cohérence. C'est pourquoi Foucault indique que le concept de démence, dans la mesure même où il échappe à toutes les fixations imaginaires, « est le plus secrètement incohérent »[754]. En effet, ce n'est pas parce que le concept de démence échappe au jeu de la profondeur imaginaire qu'il perd la possibilité d'un écart absolu avec la raison, au contraire. Autrement dit, ce n'est pas dans une éventuelle profondeur, là où la déraison pensée sous les oripeaux d'une image risque d'être fixée et figée, et de n'avoir plus la force de subversion qui la définit, mais c'est bien plutôt au niveau le plus superficiel que se joue l'incohérence la plus secrète : là où le secret se redouble de la banalité du simplement absurde (puisque la raison se contredit simplement en qualifiant diversement la démence), et où le superficiel derrière ou sous lequel on croit devoir chercher s'avère, en sa platitude, le meilleur espace de dissimulation (puisque la raison ne semble pas s'inquiéter de ces incohérences superficielles).

En résumé, si le concept de démence donne bien lieu au mouvement raison / image / déraison, c'est en annulant quasiment le niveau de l'image : c'est ainsi qu'il vaut comme un quasi-néant retrouvé dans l'effort rationnel pour manifester la positivité d'une figure.

Les figures de la mélancolie et de la manie sont abordées par Foucault suivant un mouvement commun. Ce mouvement diffère de celui relatif à la démence, puisqu'il s'agit pour celles-là de mettre au jour le niveau de l'imaginaire par lequel elles acquièrent une positivité. En effet, l'effort rationnel pour appréhender la mélancolie et la manie vise à établir, pour chacune d'elles, « l'unité morbide [qui] n'est pas *définie* à partir des signes observés ni des causes supposées ; mais [qui], à mi-chemin, et au-dessus des uns et des autres, […] est *perçue* comme une certaine cohérence qualitative […][755] ». Le niveau de l'imaginaire est celui où les qualités peuvent valoir indépendamment de ce qu'elles qualifient. Par exemple, les sombres idées du mélancolique et les liquides humoraux sombres qui parcourent son corps ne valent plus en tant qu'idées (signes dans un comportement) ou qu'humeurs (causes

754 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 280.
755 *Ibid.*, p. 283.

corporelles possibles de certaines dispositions de pensée), mais en tant que sombres : la qualité du sombre fonctionne dans le discours comme un élément perceptible qui assure la cohérence du propos sur le mélancolique. Mais – Foucault y insiste – ce niveau de l'imaginaire, en tant qu'il est ce grâce à quoi la raison parvient à dire quelque chose de stable d'une certaine folie, vaut comme espace par-delà les qualités qui le composent. Il est définit par la cohérence qu'il instaure entre des qualités, davantage que par ces qualités elles-mêmes. C'est pourquoi Foucault indique « lorsque les mythes explicatifs se seront effacés […], il ne restera plus que le schéma de cohérence de qualités qui ne seront même plus nommées […][756] ». Par là, Foucault souligne qu'il y a une efficace du mythe, un travail de l'image : le recouvrement de la déraison par le mythe engage aussi sur une voie d'oubli de la déraison, au profit d'une cohérence rationnellement reconnue, même si la genèse mythologique de cette cohérence est tue.

Même s'il ne développe pas davantage l'idée d'un détournement de la déraison par le mythe concernant la mélancolie et la manie, Foucault en dit assez pour qu'on saisisse la forme du mouvement de l'archive quant à ces deux figures : ces mêmes mythes, qui d'abord offrent à la déraison la possibilité d'avoir un visage positif (sous les espèces de la mélancolie et de la manie), ouvrent la possibilité historique d'un oubli de la déraison à cause du niveau de cohérence des figures qui se constitue imaginairement et demeure ensuite comme structure de la perception de la folie.

La mise au jour du mouvement de l'archive classique relativement à l'hystérie et à l'hypocondrie souligne un rôle historique de l'image encore plus dommageable à la manifestation de la déraison. En effet, Foucault suit les longues élaborations imaginaires à l'issue desquelles seulement l'hystérie et l'hypocondrie se mettent à valoir comme folie. Ce domaine imaginaire est celui que traduit une éthique de la sensibilité nerveuse, où la folie devient l'aveuglement de l'esprit « à l'excès même de sa sensibilité »[757] – l'hystérique ou l'hypocondriaque est celui qui, excessivement irritable, n'a pas su prévenir des irritations excessives, celles-là mêmes qui l'ont conduit à ne plus même sentir l'irritation de ses nerfs. Mais – et c'est là que le mouvement raison / image / déraison prend un sens spécifique –, si l'hystérie et l'hypocondrie entrent dans le domaine de la déraison seulement à l'issue de cette longue élaboration imaginaire, *dans le même temps*, ce domaine imaginaire de l'éthique de la sensibilité nerveuse « donne à la folie tout un contenu de culpabilité, de sanction morale, de juste châtiment qui n'était point propre à l'expérience classique. […] Et par là se trouve

756 *Ibid.*, p. 291.
757 *Ibid.*, p. 315.

compromis ce qu'il y avait d'essentiel dans l'expérience de la déraison »[758]. L'ambiguïté des images et des mythes est ainsi explicitée par Foucault : si de telles images permettent d'inscrire de nouveaux visages dans le domaine de la déraison, c'est en « alourd[issant] la déraison de toutes ces nouvelles valeurs »[759], et par là, en risquant de ne plus pouvoir tendre vers elle.

Si, pour la mélancolie et la manie, le mouvement raison / image / déraison laissait entrevoir, à côté de l'ouverture à la déraison qu'il permettait, la possibilité d'un recouvrement de la déraison par un espace de l'image où jouerait une cohérence perceptive impossible à entamer, ce même mouvement, dans le cas de l'hystérie et de l'hypocondrie, ne laisse pas d'écart entre l'ouverture à la déraison et le recouvrement de cette expérience déraisonnable : dans son ambiguïté, le niveau imaginaire est simultanément les deux.

En résumé, si l'on retrouve bien le mouvement raison / image / déraison que l'on avait déjà dans la lecture par Foucault des théories explicatives de la folie, il est ici diversement suivi, selon que l'image en question prenne ou non la densité d'un mythe réglant la perception. Avec le concept de démence, on a le degré zéro d'un tel mouvement : il est reconduction de l'effort pour faire apparaître la positivité de la folie à son incohérence fondamentale (et fondamentalement superficielle). Avec la mélancolie et la manie, l'image rend possible une ambiguïté où se maintient le versant de la déraison malgré le recouvrement mythique. Avec l'hystérie et l'hypocondrie, la longue élaboration du domaine imaginaire conduisant à parler de ces deux figures comme de figure de folie – cette longue élaboration aboutit aussi à une charge imaginaire qui compromet l'expérience de la déraison. Au niveau de l'exposé de Foucault, l'enchaînement des trois figures ou ensemble de figures suit à son tour un mouvement : celui qui, depuis le degré zéro, s'en éloigne progressivement en densifiant les charges mythologiques. Je reviendrai dans la prochaine section sur la façon dont l'écriture de Foucault elle-même rend le mouvement par lequel le mythe éloigne le langage du degré zéro.

d) Raison / image / déraison (3) : le mouvement syncopé des thérapeutiques classiques

Avec le chapitre « Médecins et malades » (2.4), Foucault achève l'examen de la conscience analytique classique de la folie, en s'efforçant de mettre au jour le langage spécifique qui s'invente dans la communication entre le médecin et le fou considéré comme malade (souffrant de « maladie de nerf » ou « maladie nerveuse »), lorsqu'il s'agit de soigner celui-ci, c'est-à-dire de l'inscrire dans la dynamique d'une cure. Après avoir parcouru les précédentes expositions de la conscience analytique, on ne sera pas étonné que Foucault retienne

758 *Ibid.*
759 *Ibid.*

l'immixtion d'images dans ce langage de la cure. D'ailleurs, si l'idée même d'une cure exige l'existence d'« un langage commun » et d'« une communication » entre la médecine thérapeutique et la folie, il s'agit d'« une communication au moins imaginaire »[760] : c'est d'abord dans les images que se fait la communication entre raison et folie. Et il est probable que la communication ne dépasse pas véritablement cette dimension d'image : elle sera au moins, mais sans doute aussi *au plus* imaginaire. Mais ce n'est qu'une raison de plus pour s'intéresser à ce qui se dit dans ces images que la raison mobilise dans son dialogue avec la folie.

Pour parvenir à s'orienter dans l'imaginaire parfois baroque des thérapeutiques des XVIIe et XVIIIe siècles, Foucault commence par indiquer la permanence d'anciens schémas symboliques. Qu'il s'agisse du « mythe de la panacée »[761] (ici à propos de l'opium) ou de la riche mythologie de « ces médicaments humains et minéraux »[762] spécifiques à telle ou telle folie (par exemple : poudre d'émeraude ou poudre de crâne à ingérer), Foucault suggère qu'il ne s'agit pas là du propre de l'âge classique, mais, en quelque sorte, d'une rémanence dans la conscience médicale, qui s'oppose alors à sa tendance spécifiquement classique (celle d'un rationalisme conquérant). Si « toutes ces cohésions symboliques autour d'images, de rites, d'antiques impératifs moraux, continuent à organiser en partie les médications qui ont cours à l'âge classique »[763], on comprend que ce ne sont pas là les images qui contribuent au mouvement que Foucault s'efforce de mettre au jour. C'est ailleurs que dans ces médications baroques qu'il faut chercher les images contribuant au mouvement essentiel des thérapeutiques classiques de la folie.

Les images essentielles de l'âge classique, Foucault les trouve dans le langage des cures classiques de la folie. Mais le langage des cures ne laisse constater ni un mouvement unique comme dans le cas des théories explicatives de la folie (où les images interviennent comme vecteur : de la raison qui les suppose à la déraison où elles conduisent), ni un mouvement diversifié comme avec les figures nosologiques de la folie (où la diverse densité des images donne lieu à des mouvements qui reconduisent inégalement à la déraison). Ou plutôt, le langage des cures retient quelque chose de ces deux mouvements :

> il a toujours existé, au cours de l'âge classique, une juxtaposition de deux univers techniques dans les thérapeutiques de la folie. L'un, qui repose sur une mécanique implicite des qualités, et qui s'adresse à la folie en tant qu'elle est essentiellement *passion*, c'est-à-dire en tant qu'elle est un certain mixte (mouvement-qualité) appartenant au corps et à l'âme à la fois ; l'autre qui repose sur un mouvement discursif de la raison raisonnant avec elle-même, et qui s'adresse à la folie en tant qu'elle est erreur,

760 *Ibid.*, p. 326.
761 *Ibid.*, p. 316.
762 *Ibid.*, p. 320.
763 *Ibid.*, p. 325.

> double inanité du langage et de l'image, en tant qu'elle est *délire*. Le cycle structural de la passion et du délire qui constitue l'expérience classique de la folie, réapparaît ici, dans le monde des techniques – mais sous une forme syncopée. Son unité ne s'y profile que d'une manière lointaine[764].

À première vue, le propos de Foucault est simple. L'âge classique présente deux ensembles de techniques thérapeutiques distincts : d'une part, les thérapeutiques qui consistent en une « technique des métaphores »[765], c'est-à-dire qui suggèrent l'existence d'un niveau autonome des qualités, assurant dans une sorte d'indistinction un transfert permanent entre l'ordre anatomique ou physiologique et l'ordre mental ; d'autre part, les thérapeutiques qui consistent en une « technique du langage »[766], technique où il est question d'affirmation, d'erreur et de vérité. Comme on retrouve les deux pôles de ce que le chapitre « La transcendance du délire » présentait comme constituant un unique mouvement, on peut être tenté de dire, avec Foucault, qu'on retrouve ici l'unité que présentait le mouvement des théories classiques, mais se profilant seulement « d'une manière lointaine ».

Mais la « forme syncopée » que prend ici le « cycle structural de la passion et du délire » induit un mouvement plus complexe que celui de la seule manifestation d'une unité lointaine. En effet, l'analytique de l'imagination, et spécialement le rôle qu'y prenait l'image (ou le fantasme), constituait le centre du mouvement des théories explicatives de la folie : le cycle de la passion à l'image et le cycle de l'image au délire s'enchaînaient l'un à l'autre du fait de l'ambiguïté maintenue de l'image. À partir du moment où l'ambiguïté de l'image ne joue plus ce rôle d'enchaînement des cycles – et c'est cela que manifeste la distinction des deux univers techniques –, cette ambiguïté s'exprime autrement. Or c'était bien ce qui s'était produit au niveau des figures nosologiques de la folie : chaque figure (souterraine) était animée d'un mouvement correspondant à la densification de l'image qui y intervenait. C'était ce qui dessinait cette diversification des mouvements conduisant, par l'image, la raison à la déraison. Mais les figures nosologiques étaient pour leur part juxtaposées les unes aux autres, sans qu'on se soucie de leur articulation (même si leur mise en série dans l'écriture de Foucault manifeste un mouvement supplémentaire : celui d'une sortie de la structure classique). Avec la forme syncopée du cycle structural que propose ici Foucault, on a une composition des deux mouvements précédents. La juxtaposition des deux univers thérapeutiques est d'abord la manifestation d'une unité lointaine : il y a comme un mouvement unique du dialogue de la raison et de la folie, même si ce dialogue forme, à deux moments différents de son unique mouvement, deux précipités, dont les cohérences respectives tendent à dissimuler le mouvement unique où ils sont engendrés. Mais cette juxtaposition suppose une distinction, ou

764 *Ibid.*, p. 348.
765 *Ibid.*
766 *Ibid.*

plutôt une diversification du mouvement de l'image qui y intervient : comme pour les figures nosologiques de la folie classique, il convient donc d'examiner, pour chacun des deux univers, comment la dimension imaginaire ouvre la raison à la déraison de la folie.

Qu'est-ce qui s'indique dans les images des cures de la folie considérée comme passion ? Foucault examine ces images et les organise en quatre thèmes, qu'il regroupe deux à deux. Il y a, d'une part, les techniques dont le sens est de viser à « arracher [le sujet] à sa pure subjectivité pour l'initier au monde »[767] : cela consiste soit à consolider les mouvements naturels (ceux des esprits animaux, ou ceux des solides et des fluides du corps) qui devraient avoir lieu en lui, soit à forcer le corps à entrer en résonance avec les mouvements réguliers de la nature (par l'équitation ou le voyage maritime, par exemple). On voit ici la dimension métaphorique de la technique : en faisant retrouver au corps passionné les mouvements naturels, on le restitue à la vérité du monde (« la solide vérité de l'être »[768]). D'autre part, il y a les techniques dont le sens est de « rendre le sujet à sa pureté initiale »[769] : puisqu'il est celui qui s'est emprisonné dans le non-être qu'est le mal, il faut le libérer de cette impureté qui l'aliène (« anéantir le non-être qui l'aliène à lui-même »[770]). Cela peut se faire par des méthodes de purification (par des purges) ou par l'immersion (dans des bassins ou par des douches). Ici aussi, la dimension métaphorique est constitutive de ces techniques.

De façon globale, c'est « jusque dans ses symboles physiques les plus chargés d'intensité imaginaire »[771] que Foucault retrouve la structure de l'erreur éthique, avec la situation ambiguë qu'elle suppose au sujet, celle du lieu (pourtant impossible) de sa détermination pour la raison ou pour la déraison. Ainsi, le dialogue avec une folie considérée comme déraison s'opère bien dans ces techniques thérapeutiques de la folie comme passion, même si la raison (solidaire de la vérité du monde, donc de la nécessaire ouverture authentique du sujet à ce monde – et non de l'impossible ouverture déraisonnable) ne va pas jusqu'à placer directement son dialogue au niveau de la décision pour la vérité ou pour l'erreur éthique. C'est dans l'être métaphorique des images qu'il mobilise – en tant que cette dimension métaphorique est l'équivalent (quelque peu figé) du passage d'un versant à un autre de la structure de l'ambiguïté – que le dialogue de la raison avec la folie tend vers la déraison.

En une position plus avancée de cet unique mouvement de la raison vers la déraison – si l'on restaure le cycle structural total *unique* –, position plus avancée que la forme syncopée

767 *Ibid.*, p. 341.
768 *Ibid.*
769 *Ibid.*
770 *Ibid.*
771 *Ibid.*

fait passer pour un mouvement offrant une variation – l'examen historique portant alors sur des mouvements similaires *diversifiés* –, le mouvement animant les techniques de langage (qui considèrent la folie en tant qu'elle est délire) passent aussi par des images. Quelle est la valeur de ces images au sein du mouvement des thérapeutiques de la folie comme délire ? Foucault retient trois techniques, précisant à chaque fois le rôle qu'y jouent les images. Considérons-les successivement.

La première figure de la rencontre thérapeutique de la raison avec la folie délirante est celle d'un projet de réveil : il faut réveiller le fou de son délire, en faisant irruption dans ce sommeil paradoxal qu'est sa folie. Foucault précise alors :

> Cette structure de l'irruption de la veille est une des formes les plus constantes parmi les thérapeutiques de la folie. Elle prend parfois les aspects les plus simples, à la fois les plus chargés d'images, et les plus crédités de pouvoirs immédiats. [Exemple du coup de fusil.] Sans aller jusqu'à cette réalisation imaginaire des méthodes de réveil, [exemple des émotions soudaines][772].

Le mouvement de l'exposition des avatars de la technique du réveil est alors manifeste. Foucault construit une série où le réveil est d'abord compris de façon imaginaire : réveiller le délirant du quasi-sommeil de la folie, c'est comme réveiller un dormeur en produisant un bruit puissant à côté de lui. L'idée de réveil est ainsi encore prise dans l'image du sommeil animal (et non du rêve fascinant la raison, l'éloignant par là de la vérité). Poursuivant la série de ces techniques de réveil, Foucault retient des avatars où il s'agit moins de réveiller le fou tout comme on réveillerait un dormeur, que de tenter une irruption sur le terrain plus spécifique de sa folie : à savoir, dans la sphère de ses passions, voire directement au niveau de la sagesse pratique (c'est-à-dire à l'endroit où elle est attendue). En espérant produire un réveil de la raison au niveau des passions, on peut encore avoir l'image d'un ébranlement de tout l'individu (en suscitant sa crainte par exemple), ébranlement qui s'apparenterait aux secousses par lesquelles on sort quelqu'un du sommeil animal. Mais avec les derniers avatars que Foucault retient – les techniques visant à produire un éveil en imposant la sagesse de l'extérieur –, une telle image ne tient plus : on est dans un dialogue direct de la raison et de la déraison, dialogue polémique où la sagesse viendrait réduire le délire en réveillant le fou (c'est le « réveil autoritaire de la folie »[773]). À suivre l'exposition de cette série, on voit bien que Foucault indique le mouvement d'un effacement de l'image au profit d'un dialogue direct de la raison et de la folie délirante.

La deuxième technique retenue par Foucault est celle de la réalisation théâtrale. Il ne s'agit plus alors de proposer une série de techniques (la série des techniques de réveil) et d'évaluer

772 *Ibid.*, p. 349.
773 *Ibid.*, p. 350.

le rôle de l'image pour chaque élément de la série, mais d'examiner une forme unique qui s'appuie sur un mouvement propre de l'espace de l'image :

> Ici l'opération thérapeutique se joue tout entière dans l'espace de l'imagination […]. La santé doit investir la maladie et la vaincre dans le néant même où la maladie est enfermée[774].

Foucault suit le mouvement de cet étrange dialogue de la raison et de la folie délirante. Il consiste d'abord, de la part de la raison médicale, à réaliser le délire dans une forme perceptible – par exemple : si le fou se croit mort, les soignants se déguisent en morts afin de se situer dans l'espace de son délire. Mais il faut aussi continuer son discours délirant : comme celui-ci avait une logique, cette logique doit être poursuivie, c'est-à-dire développée dans ses conséquences – toujours même exemple : puisque c'est parce qu'il se croit mort que le fou refuse de se nourrir, il faut développer ce thème de ce que font vraiment les morts, et donc lui faire observer les diverses activité des morts (dont la question de leurs repas). C'est alors que peut s'introduire, dans la réalisation théâtrale du délire, une ruse (plus ou moins artificielle) qui vient réduire le délire – dans l'exemple que je retiens : les soignants déguisés en morts font un festin et jouent l'étonnement quant au fait que le malade « mort » ne se joigne pas à leur repas, lui certifiant qu'il est de leur coutume de manger ainsi. La ruse n'est alors pas forcément artificielle : ce qui le soigne, ce n'est pas une apparition fantomatique qui viendrait lui révéler directement qu'il n'est pas mort (un fantôme, au sein du délire, qui viendrait l'exclure du délire), mais c'est le fait qu'il se remette à manger (peu importe alors que cela soit en tant qu'il se croit toujours mort qu'il se mette à manger), car c'est uniquement cela qui fait disparaître son trouble organique (son organisme se restaure) et qui fait disparaître son délire « qui en était indissociablement la cause et l'effet »[775]. La nouvelle conséquence du délire (introduite par le médecin) « les morts (dont moi) mangent » vient ainsi détruire la prémisse du délire « je suis mort ». Mais même s'il ne s'agit que d'une apparition fugitive du délire avant sa disparition – mais le délire, une fois réduites ses images, est-il autre chose que l'énonciation de sa disparition ? –, on voit bien que le mouvement de la réalisation théâtrale suit le mouvement de l'image dans son effondrement vers le néant, ceci reposant sur le calcul suivant lequel, dans son anéantissement, l'image pourrait bien emporter le délire lui-même.

La troisième technique que Foucault retient est celle du retour à l'immédiat, c'est-à-dire de la réduction du délire par immersion dans une nature sans passion sauvage ni mystères fantastiques, telle que « le monde immédiat du laboureur »[776]. Il la présente comme n'étant

774 *Ibid.*
775 *Ibid.*, p. 353.
776 *Ibid.*, p. 356.

pas contemporaine de la technique de la réalisation théâtrale, mais comme prenant sa succession au moment où « les jeux de l'illusion théâtrale perdent leur sens »[777]. Avec cette technique s'esquisse une sortie de la structure de l'expérience classique de la folie, ce qui est particulièrement manifeste par la place accordée – ou plutôt désormais refusée – à l'image. En effet, le retour à l'immédiat est un « retour qui écarte de la vie de l'homme et de ses plaisirs tout ce qui est artificiel, irréel, imaginaire »[778]. Il s'agit de revenir au plaisir simple du laboureur :

> un plaisir qui d'un côté rend vain le désir sans même avoir à la réprimer, puisqu'il lui offre par avance une plénitude de satisfaction, et de l'autre rend dérisoire l'imagination, puisqu'il apporte spontanément la présence heureuse de la réalité[779].

On pourrait objecter à Foucault qu'il s'agit encore là d'une image : celle d'une nature moralisée. Mais Foucault diagnostique davantage finement les techniques. En effet, si le thème du réveil était qualifié par lui d'image, c'est qu'il fonctionnait dans le dialogue précaire de la raison et de la folie comme un vecteur suivant lequel on s'approchait du néant du délire. Pour la réalisation théâtrale, l'illusion théâtrale elle-même n'était rien d'autre que la réalisation d'une image, permettant de faire venir au plus près du réel le délire lui-même (le discours délirant affleurait alors le réel, jusqu'à s'y supprimer). En revanche, avec le retour à la nature moralisée, le dialogue ne suit pas le mouvement d'évanouissement de l'image par lequel elle fait entendre le délire, mais bien plutôt un mouvement de saisie, d'attache, de fixation à un être substantiel, la nature posée comme réalité positive substantielle. Et quand Foucault diagnostique une volonté de « rendre dérisoire l'imagination », il s'agit de l'imagination telle qu'elle aurait pu s'inviter dans le dialogue même de la raison et de la folie, c'est-à-dire aussi bien l'imagination en tant que forme manifeste du délire (ce que la raison pose de l'être de la folie) que l'imaginaire que pourrait invoquer la raison dans son effort technique pour soigner la folie (la pensée de la raison elle-même quand elle est au plus près de la folie dans son effort pour la guérir). C'est donc à juste titre que Foucault signale ici une réduction de l'imaginaire, et l'existence de techniques qui, non seulement ne suivent plus le mouvement raison / image / déraison que suivaient les techniques thérapeutiques classiques, mais expriment directement la sortie de la structure qui réglait ce mouvement. En effet, Foucault annonce une métamorphose de l'expérience de la folie, consistant en « la réduction de l'expérience classique de la déraison à une perception strictement morale de la folie »[780] – « morale » qui est à entendre, dans cet énoncé, au sens de la moralité et non au sens du

777 *Ibid.*, p. 355.
778 *Ibid.*, p. 356.
779 *Ibid.*
780 *Ibid.*, p. 359.

psychisme –. Réduction à partir de laquelle, « la folie ne pourra plus jamais parler le langage de la déraison »[781].

Avant de considérer à notre tour la façon dont l'écriture de l'histoire foucaldienne aborde cette métamorphose par laquelle on sort de la structure classique de l'expérience de la folie, il est nécessaire de reprendre, de façon ramassée, les deux mouvements du langage classique du dialogue de la raison et de la folie – le mouvement exposé dans la partie 1 du livre, de la néantisation à la manifestation ambiguë et le mouvement exposé dans sa partie 2, d'une apparence de quasi-raison au néant, *via* l'image. Car c'est par la juxtaposition de ces deux mouvements que l'écriture foucaldienne de l'histoire permet, « [à] qui tend l'oreille »[782], d'entendre la voix d'une folie qui parle le langage de la déraison.

Bilan : les mouvements inverses et le degré zéro de l'ambiguïté

En suivant la partie 1 de l'*Histoire de la folie*, on a pu constater que l'écriture de Foucault opérait un mouvement correspondant à la moitié du parcours de la structure de l'ambiguïté, ou plutôt à ce parcours dans un seul sens : depuis le versant de l'anéantissement (renfermement du peuple de la déraison, exclusion de l'hypothèse de l'identification du penseur méditant au fou) jusqu'à celui de la manifestation paradoxale (spectacle de l'animalité du fou, menace permanente du Malin Génie). Qu'en est-il finalement de la partie 2, si l'on fait la synthèse des mouvements qui y sont suivis ? Une fois qu'on dépasse une première opposition apparente entre les exigences respectives des consciences énonciative et analytique, on constate que Foucault leur fait suivre un mouvement commun, qui débute dans le domaine des manifestations ambiguës (phénomènes qui s'expliquent selon une quasi-raison) et finit dans l'indication d'un néant. Cela s'opère principalement en mettant en évidence la fonction ambivalente des images dans l'archive classique. Foucault détaille les avatars de cette fonction dans les domaines de la théorie médicale explicative, des efforts nosologiques, et de la thérapeutique : à chaque fois, les images y occupent une fonction similaire, celle qui gouverne ce mouvement de la positivité vers le néant. Les trois chapitres qui détaillent cette fonction de l'image distinguent précisément trois réalisations de ce mouvement : mouvement unifié (pour les théories explicatives), mouvement diversifié (selon les figures nosologiques), mouvement syncopé (dès lors que les pratiques thérapeutiques semblent réinstaurer deux approches distinctes de la folie). Mais on a pu vérifier qu'il s'agissait bien d'un même mouvement : d'une manifestation ambiguë à l'anéantissement de la raison. La lecture en écho

781 *Ibid.*, p. 358-359.

782 FOUCAULT Michel, « Le silence des fous (1963) », *in La grande étrangère: à propos de littérature*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Audiographie », n° 7, 2013, p. 38.

me conduit alors à dire que la partie 2 de l'*Histoire de la folie* correspond, dans son intention générale et dans son détail, au parcours de la structure de l'ambiguïté dans le sens inverse de celui de la partie 1. J'insiste notamment sur l'idée selon laquelle c'est aussi *pour le mouvement de détail de l'écriture*, c'est-à-dire relativement à chacun des passages du texte, qu'on peut faire cette lecture : il ne s'agit pas d'une mise en forme générale après coup, ni d'un forçage interprétatif délaissant les analyses précises, mais bien plutôt de ce qui anime tout à la fois la sélection des éléments historiques, leur analyse détaillée et leur agencement dans le texte global. Idée capitale pour la pertinence de ma proposition de lecture. Idée qui justifie, je pense, d'avoir consacré cette longue section à un examen serré du texte.

Plus généralement, qu'est-ce alors que l'exposition foucaldienne globale de l'expérience classique de la folie comme déraison ? C'est le strict parcours, à l'échelle des quelques trois cents pages qui constituent cette exposition, de la structure blanchotienne de l'ambiguïté. Un parcours qu'on pourrait résumer comme étant la juxtaposition des deux mouvements inverses du parcours de la structure blanchotienne de l'ambiguïté : de l'anéantissement (renfermement de la déraison, exclusion de l'hypothèse de la folie) à la manifestation ambiguë (spectacle du furieux, menace du Malin Génie), puis de cette manifestation ambiguë (raison quotidienne ou scientifico-médicale qui isole des phénomènes de folie, images de l'ordre d'une quasi-raison) à l'indication d'un néant (images comme péril de la raison, comme mouvement vers le néant). Ou de façon encore plus lapidaire : du néant à l'image et de l'image au néant. Comme si dans ce parcours, quelque chose du néant avait paradoxalement pu être rendu manifeste et être traversé. Jeu à la limite, clapotement instable du néant par lequel il invite tout en négligeant, oscillation fugitive dont la violence de révélation n'a pour égale que l'urgence à se dissiper.

Que reste-t-il d'un tel parcours ? Sans doute rien qui puisse faire l'objet d'une affirmation condensée, ce qui ne conviendrait qu'à une somme de résultats (et non à des mouvements paradoxaux). Mais, sans qu'on puisse concentrer dans un même énoncé les mouvements en question (sans quoi ils ne seraient plus des mouvements ou passeraient pour une alternance ludique ou vaine, et, dans tous les cas, sans pertinence), on peut lire dans ces pages une grande affirmation : celle d'un langage défini par les tendances animant son espace. N'est-ce pas cela qu'il faut entendre quand Foucault dit que l'âge classique a laissé la folie tenir son langage propre (celui de la déraison) ? Je soutiens que c'est bien à cette idée que conduit l'écriture même de l'*Histoire de la folie* : le langage propre de la folie comme déraison est le langage qui suit les mouvements de parcours de la structure de l'ambiguïté, sans être arrêté de façon unilatérale en l'un de ses versants – ce qui correspond exemplairement, dans le texte, au langage classique, exposé en son centre.

Mais, pour justifier cette exemplarité du langage classique de la folie, il faut montrer que les autres langages de la folie s'écartent d'un parcours rigoureux de la structure de l'ambiguïté. Cela ne veut pas dire qu'on ne pourra pas suivre en eux les tendances d'une telle structure. Mais ces tendances seront entravées par une sorte de surcharge imaginaire. Et ce n'est qu'en ayant traversé l'expérience du langage classique qu'on sera sensible, pour ces autres langages, à leurs tendances surchargées et entravées. C'est cette lecture comparative des langages que Foucault formule quasi explicitement dans les termes de l'opposition du *degré zéro* du langage et des *surcharges mythiques* de ce langage, surcharges qui éloignent du degré zéro. Je propose de le montrer (dans la prochaine section) en reprenant à mon tour l'examen de ces langages mythiques éloignés du degré zéro.

4.4. Loin du degré zéro : mythe médiéval-renaissant et mythe moderne

Si l'expérience classique de la folie comme déraison est bien celle d'un degré zéro du langage de la folie, les expériences, qui chronologiquement la précédent ou la suivent, doivent pouvoir se comprendre comme des formes d'éloignement par rapport à ce degré zéro du langage de la folie, donc comme des surcharges imaginaires ou mythologiques de ce langage. L'écriture historienne de Foucault continuant cependant à suivre globalement un déroulement chronologique, on pourra lire celle-ci comme exposant, en amont du degré zéro, une première surcharge mythologique du langage de la folie, puis son délitement, et en aval du degré zéro, la composition de nouveaux éléments mythologiques, puis leur agrégation en un nouveau mythe. Le chapitre « Stultifera navis » (1.1) expose à lui seul le mythe amont et son délitement ; alors que la composition de nouveaux éléments mythologiques et leur synthèse en un mythe aval nécessitent toute la troisième partie de l'*Histoire de la folie*. Ce sont ces moments amont et aval (le mythe médiéval-renaissant et son délitement ; les composantes du mythe moderne et ce mythe en lui-même) que je souhaite reprendre ici afin de montrer comment s'organise l'écriture structurale de l'histoire pour les moments éloignés du degré zéro du langage et pour les mouvements qui conduisent de l'un au degré zéro et de ce degré zéro à l'autre.

En amont : le grand mythe de la déraison du monde (*HF*, chap. 1.1)

Dans un entretien de 1961 avec le psychiatre Henri Baruk, Foucault résume le premier chapitre de son *Histoire de la folie* de la façon suivante :

> À partir de la fin du Moyen Âge, et au début de la Renaissance, la folie qui était une expérience relativement peu importante, tout au long de l'époque chrétienne, brusquement prend une importance considérable et inattendue. Il m'a semblé en quelque sorte que l'expérience de la mort qui, dans les dernières années du gothique, a été si importante, disparaît pour être remplacée par une expérience de la

> folie du monde, de la déraison des hommes et des choses. Et à la menace de la mort qui pèse sur les individus, se substitue la menace d'une sorte de grand délire qui risquerait de menacer le monde. Et il me semble que toute la Renaissance a été plus ou moins dominée, ou en tout cas *comme menacée, par ce grand mythe, ce grand thème, de la folie et de la déraison qui menace les hommes et les choses*[783].

Comment Foucault présente-t-il dans son livre ce grand mythe de la déraison du monde ? Dans un premier temps, il s'efforce d'en montrer l'unité, fût-elle ambiguë[784]. L'unité du mythe ne repose pas sur sa nature de récit, mais sur l'unité d'un thème à la fois littéraire et iconographique capable de concentrer en lui un ensemble de significations symboliques et rituelles : le thème de la Nef des fous. Qu'il s'agisse là d'un mythe, donc d'une manifestation du langage éloigné de son degré zéro, Foucault le dit assez lorsqu'il indique « la curieuse surcharge qui affecte la navigation des fous »[785]. Or, de même que le langage de la folie en son degré zéro – il s'agit toujours du langage commun à la raison et à la folie, le seul qui soit – parvient à rendre manifeste le lieu impossible de sa limite, la situation où se décide sa teneur de langage, le point de son ambiguïté essentielle, de même *le langage mythique de la folie indique cette limite ambiguë, mais dans une surcharge imaginaire qui la dissimule davantage* – ou plutôt qui trouble la dissimulation essentielle du vide du langage par des images difficilement réductibles. Bref, dans l'unité d'un mythe de la folie du monde, mais dans des images qui en troublent l'appréhension, est présent le rapport du langage à son essentielle déraison, donc sa limite ambiguë.

Foucault précise : « Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage »[786]. Elle est donc, d'une part, « partage rigoureux ». Ce qui, remarquons-le d'emblée, devrait prévenir toute lecture purement chronologique du caractère originaire du partage classique – donc toute lecture qui se méprend quant à la signification du degré zéro de l'histoire. Selon Foucault, il y a bien déjà un partage rigoureux entre la raison et la folie au début du XVIe siècle. La Nef des fous symbolise pour une part ce partage : elle a le sens d'une « exclusion », d'un « partage rituel », d'un « exil rituel » parmi d'autres[787]. Avec ce thème mythique, le fou est l'exclu, c'est celui qu'on chasse imaginairement en le faisant monter à bord de cette barque imaginaire. Il ne faut d'ailleurs pas se méprendre sur l'indication par Foucault selon laquelle cette coutume de l'embarquement des fous aurait eu « une existence réelle »[788]. En effet, à bien lire le texte de Foucault – et sans se méprendre sur

783 Cité dans ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique*, *op. cit.*, p. 132. Je souligne.
784 « La folie et le fou deviennent personnages majeurs, *dans leur ambiguïté* : menace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et mince ridicule des hommes », FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 24.
785 *Ibid.*, p. 21-22.
786 *Ibid.*, p. 22.
787 *Ibid.*, p. 21.
788 *Ibid.*, p. 19.

ses figures de style –, on comprend qu'il ne s'agit (évidemment) pas de dire qu'il y a eu des barques entières chargées uniquement de fous partant à la dérive sur les fleuves ou sur les mers : bien plutôt, il s'agit d'associer au mythe de la Nef des fous la pratique réelle consistant à chasser certains fous des villes, notamment en confiant à des voyageurs – et parmi eux des bateliers – le soin d'égarer ces fous loin des villes en question. Comme si la signification rituelle de cette pratique réelle (mais que rien, dans le texte de Foucault, ne décrit comme massive) nous était révélée par ce mythe. Ainsi, le mythe de la Nef des fous donne, dans sa surcharge imaginaire, un geste de partage. Mais, d'autre part, la Nef des fous symbolise aussi le passage : le fou n'est pas uniquement celui qui est chassé de la communauté, il est aussi le passager par excellence, « et la terre sur laquelle il abordera, on ne la connaît pas, tout comme on ne sait pas, quand il prend pied, de quelle terre il vient »[789]. Si en le chassant on trace une ligne, le fou est aussi celui qui, quand il est là, occupe cette ligne, sans qu'on puisse voir pour autant ce qu'il apporte de ce lieu impensable d'où il vient et où il va. Bref, passager qui ne revient jamais parce qu'exclu, ou exclu qui ne disparaît jamais vraiment du seuil du passage, le fou en sa barque mythique est bien une image surchargée de la limite du langage.

En cela, le fou en sa barque n'est pas chronologiquement premier. Foucault rappelle que « l'effroi devant la limite absolue de la mort »[790] semble avoir dominé une partie de la fin du Moyen Âge. Mais cette appréhension mythique de la limite (où « la fin de l'homme, la fin des temps ont la figure des pestes et des guerres »[791]) donnait comme image du néant de l'existence un désastre terminal, dans un futur qui, fût-il proche, n'en était pas moins un futur. Avec la Nef des fous, l'inquiétude quant à la limite de l'existence « pivote sur elle-même »[792]. Façon de dire qu'elle n'est plus projetée dans un futur plus ou moins proche, mais pensée dans l'immanence de l'existence : c'est dès à présent que la folie est partout, que nous sommes tous fous, que le monde est sans loi, sinon celle d'une mer imprévisible qui ballote notre nacelle. La Nef des fous parle ainsi à la fois d'un monde qui n'a rien du nôtre et de notre condamnation à occuper dès ici le seuil de cet autre monde inquiétant.

Tel est ce grand mythe de la déraison du monde et des hommes que représente la Nef des fous : à la fois « menace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et mince ridicule des hommes »[793]. On peine pourtant à suivre Foucault dans son effort pour restituer, dans un premier temps, l'unité de ce mythe. On pressent que lorsqu'il juxtapose « menace et

789 *Ibid.*, p. 22.
790 *Ibid.*, p. 26.
791 *Ibid.*
792 *Ibid.*
793 *Ibid.*, p. 24.

dérision » c'est déjà depuis l'idée de leur séparation prochaine. Le mythe qu'il propose, dans un premier temps, comme une unité contient déjà – dans l'écriture foucaldienne elle-même – les directions des tendances divergentes qui vont conduire à son délitement. Et dès qu'il s'agit de préciser davantage cette « vertigineuse déraison du monde » et ce « mince ridicule des hommes », l'unité d'abord présentée est rapidement pensée dans sa fêlure.

Le délitement du mythe renaissant

À peine Foucault a-t-il présenté le mythe de la déraison du monde et des hommes dans son unité qu'il indique une scission entre deux directions que le mythe condensait, celle du vertige de la déraison du monde et celle de la ridicule folie des hommes. C'est alors comme s'il y avait deux Nefs des fous, dérivant dans des directions opposées :

> D'un côté, il y aura une Nef des fous, chargée de visages forcenés, qui peu à peu s'enfonce dans la nuit du monde, parmi des paysages qui parlent de l'étrange alchimie des savoirs, des sourdes menaces de la bestialité, et de la fin des temps. De l'autre côté, il y aura une Nef des fous qui forme pour les sages l'Odyssée exemplaire et didactique des défauts humains[794].

Foucault constate cette divergence au sein de l'archive renaissante (« la belle unité commence à se dénouer »[795]) avec la différence de développement du thème de la grande déraison, différence qu'il y a entre certains tableaux et certains textes – ce qu'on peut nommer métaphoriquement une scission entre les images et le langage[796], étant entendu qu'il ne s'agit là que d'une nomination métaphorique : les « images » en question sont certes des tableaux, mais avec leur cortège de poèmes, et le « langage » renvoie surtout ici aux grands textes humanistes avec leur tendance à la satire morale (ce qui n'exclut pas des imagiers satiriques).

La première Nef des fous est alors celle dans laquelle l'exclusion dans l'altérité n'empêche pas la manifestation du passage imposé : c'est celle qui ferait voir le seuil de l'autre monde. Mais elle ne le fait voir qu'en faisant pressentir sa présence, voire en conduisant à ce seuil, dans un mouvement de fascination davantage que de présentation. C'est pourquoi Foucault insiste tant sur l'évolution du symbolisme gothique qui devient, à la Renaissance, illisible par foisonnement plutôt que par réduction. Face à de telles images « surcharg[ées] de sens

794 *Ibid.*, p. 38.

795 *Ibid.*, p. 28.

796 Cette idée de Foucault ne prend tout son sens qu'en tant que prolongement et modification des thèses d'Émile Mâle quant à l'art médiéval. Car pour Mâle, l'image médiévale a la vocation de dire (et même d'enseigner) ce que la rareté des textes et le faible taux de lecteurs ne pourraient pas suffire à transmettre. L'image doit donc parler (et non fasciner) et être facilement lisible (sans dissimulation de son sens). Voir notamment : MÂLE Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898, vol. 1/, 534 p. ; Mâle Émile, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, Paris, A. Colin, 1908, 559 p. ; et Mâle Émile, L'art religieux du XIIe siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge, Paris, A. Colin, 1922.

supplémentaires », excès de sens où « le rêve, l'insensé, le déraisonnable peuvent se glisser »[797], Foucault retient deux directions : celle de la manifestation d'une animalité aux formes étranges « qui dévoile la sombre rage, la folie infertile qui est au cœur des hommes »[798] ; celle de la figuration d'un savoir secret, ésotérique et chiffré qui ne s'ouvre qu'à la « niaiserie aveugle »[799] du fou. Foucault voit alors en ces images une tendance à manifester la déraison du monde (la limite inquiétante de la culture) sans en apaiser la violence. C'est pourquoi il qualifie l'expérience qui se joue avec ces images d'expérience *tragique*.

Je ne souhaite pas reprendre ici le détail du développement par Foucault du sens de ces images. Je voudrais juste indiquer en quoi ces images disent bien l'ambiguïté essentielle du langage mais de façon mythique. Pour cela, il suffira de souligner leur différence avec ce que le langage classique permet de manifester de l'ambiguïté essentielle du langage. Dans ce moment où l'indication du tragique est surchargée du mythe de la grande déraison du monde, l'animalité qui vient dire la déraison de l'homme donne lieu à tout un bestiaire fantastique d'animaux morcelés et recomposés. Avec le langage classique, le mouvement conduisant à retrouver la manifestation paradoxale de la liberté éthique laisse parler le spectacle du furieux comme degré zéro de l'animalité de l'homme : simple rage (mais essentielle en son ambiguïté) qui n'est pas redoublée de l'image d'animaux morcelés et recomposés. De même, l'expérience tragique que figure l'image laisse deviner un savoir ésotérique du monde qui ne s'obtient que par la folle niaiserie – et qui vient dire l'abolition du monde (c'est « la cruauté de l'achèvement final »[800]). Le langage de la folie classique au degré zéro, lui, ne se redouble pas de la dimension d'étranges secrets réservés (ni d'une apocalypse de la déraison), mais se contente d'un effort pour s'arracher aux complaisances du faux – quitte à se figurer un Malin Génie qui pourrait annuler toute vérité quant au monde. Ainsi, par simple comparaison du tragique des images renaissantes avec ce que le mouvement du langage classique permet de manifester de la déraison, on mesure ce que Foucault entend par mythe et par degré zéro – l'essentiel étant cependant dans le mouvement de l'écriture qui permet de manifester l'un et l'autre.

La deuxième Nef des fous est celle des grands textes humanistes satiriques. Foucault en propose une lecture qui relativise la dimension d'éloge fait à la folie. Dans ces textes, si le fou est apparemment en meilleure position que ceux qui ne se croient pas fous alors que toute

797 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 29.
798 *Ibid.*, p. 31.
799 *Ibid.*, p. 33.
800 *Ibid.*

activité ou toute passion humaine recèle sa part de folie, c'est finalement le sage, du haut de son ironie vis-à-vis de tous les autres, qui triomphe. La folie n'est qu'un moment d'une conscience critique qui ne reconnaît la folie de tous les hommes que pour mieux s'en préserver. Il y a donc, dans ces textes, une dimension de conjuration du tragique de la folie. Ne doit-on pas dire alors que la conscience critique dissimule l'expérience tragique ?

Au moment de dresser le bilan de la structure que dessine la scission des images et du langage, Foucault mentionne un « affrontement de la conscience critique et de l'expérience tragique »[801]. Mais dans quel sens prendre cette idée d'affrontement ? On peut sans doute le voir comme la concurrence de deux langages – ou de deux positions par rapport au langage –, concurrence qui n'implique pas forcément de combat, mais qui pourrait donner lieu à la disparition d'un des adversaires, ou plutôt à son occultation. Et c'est bien le motif de l'occultation que retient Foucault :

> la conscience critique de la folie s'est trouvée sans cesse mieux mise en lumière, cependant qu'entraient progressivement dans l'ombre ses figures tragiques. Celles-ci seront bientôt esquivées. On aurait du mal à en retrouver les traces avant longtemps ; seules, quelques pages de Sade et l'œuvre de Goya portent témoignage que cette disparition n'est pas effondrement ; mais qu'obscurément, cette expérience tragique subsiste dans les nuits de la pensée et des rêves, et qu'il s'est agi au XVIe siècle, non d'une destruction radicale, mais seulement d'une occultation[802].

Le motif de l'occultation est solidaire de celui de la veille : masquée par la conscience critique, « une sourde conscience tragique n'a cessé de veiller »[803]. L'affrontement est donc finalement ici une forme de négation qui réserve et préserve. Mais la résurgence que Foucault indique ne doit pas tromper : ce n'est pas une simple expérience de la déraison qui est ici mise en réserve, mais bien une expérience de la déraison *avec sa charge mythologique*. Et l'indication de sa résurgence porte bien sur une nouvelle manifestation avec une charge mythologique (même si – on va le voir – celle-ci s'est légèrement modifiée). Or, toute la question que pose cette écriture de l'histoire est celle de l'ambiguïté qu'il y a dans une dissimulation (une occultation et une mise au silence) en ce qu'elle est dissimulation d'une structure mais aussi annulation de la charge mythologique qui empêchait de l'appréhender dans son essence : cette dissimulation (comme annulation de la charge mythologique) est-elle une chance pour une appréhension sans mythe de la structure ou est-elle (comme occultation qui tronque irréductiblement l'expérience) l'impossibilité d'appréhender la structure dans son exhaustivité ? La dissimulation est-elle nécessairement négation qui préserve, mais qui devrait être levée pour que la structure se manifeste authentiquement, ou peut-elle être une révélation authentique de l'être même d'une structure ambiguë par-delà ses recouvrements mythiques ?

801 *Ibid.*, p. 39.
802 *Ibid.*
803 *Ibid.*, p. 40.

Ces questions désormais ne doivent plus nous quitter. Il en va du sens et de la valeur de l'écriture foucaldienne de l'histoire de la folie. On aura compris cependant la thèse que je souhaite soutenir, en valorisant – car, finalement, c'est sans doute à cela que revient une lecture des histoires de Foucault – en valorisant, donc, la mise au jour du degré zéro de la structure davantage que ses recouvrements mythologiques. D'où cette lecture du moment médiéval-renaissant : avec le délitement du mythe de la déraison du monde – la scission de son unité, et la dissimulation de la part tragique de ce mythe – s'ouvre sans doute une chance pour la manifestation du langage de la folie au degré zéro. C'est ce mouvement que me semble offrir l'écriture foucaldienne de l'histoire dans son articulation de la Renaissance et de l'âge classique. En est-il de même pour l'articulation entre les âges classique et moderne ?

Par-delà l'intervalle classique : d'un mythe à l'autre (*HF*, chap. 3.1)

Avec la troisième partie de l'*Histoire de la folie*, Foucault décrit un mouvement de recouvrement du degré zéro du langage de la folie. L'ambiguïté que l'âge classique parvient à dire comme degré zéro de la structure du langage de la folie (peut-être malgré lui – mais dans cette histoire, il n'est pas question de bonne ou de mauvaise volonté !) va être progressivement recouverte à mesure que se compose un nouveau mythe. Ce recouvrement du degré zéro donne lieu à une écriture historienne d'abord difficilement lisible. En effet, Foucault commence par indiquer comme une résurgence de l'expérience tragique en son expression mythologique, avant d'indiquer une série d'efforts qui tendent à la conjurer à nouveau, en ramenant la folie à sa seule positivité. D'où, à nouveau, l'idée d'un affrontement. Mais cet affrontement est, pour le coup, inhérent au délire lui-même – comme on a pu le voir à propos du Neveu de Rameau, pour lequel l'urgence de l'être qui s'impose lutte avec la fascination pour le scintillement de ce qui s'efface[804]. Pourquoi cela ? Sans doute parce que le nouveau mythe qui se compose progressivement – et qui rend compte à la fois de la résurgence de l'expérience tragique et de l'effort pour la conjurer – parle d'une altérité humaine en l'homme. Que ce mythe donne lieu ensuite à un ethos romantique de la protestation (celui que la préface de 1961 nomme « le lyrisme de la protestation »[805]) ou à un effort pour conjurer l'expression de cette altérité humaine (par le savoir aliéniste), il s'agit bien de la manifestation d'une même surcharge mythologique nouvelle : celle du mythe de l'aliénation de l'homme.

804 *Cf* chapitre 3., section 3.3, sous-section « Le Neveu de Rameau : comme un bouffon, mais qui ne triomphe plus ».
805 FOUCAULT Michel, « Préface (Folie et Déraison - 1961) », *op. cit.*, p. 187.

Mais – m'objectera le lecteur – on ne peut pas lire l'*Histoire de la folie* en présentant les âges qui entourent l'âge classique comme des moments en miroir. S'il semble bien qu'il soit effectivement question de mythes dans l'un et dans l'autre de ces moments séparés par l'intervalle classique, il y a une différence fondamentale – et qui fait cette histoire – : c'est que le mythe médiéval-renaissant de la Nef des fous comporte, même dans son délitement, une expression tragique de la déraison, alors que le mythe moderne de l'aliénation de l'homme suppose justement un silence quant à toute dimension tragique de l'expérience de la folie. Seules quelques traces de cette dimension tragique sont décelables dans les œuvres de Sade et de Goya, et dans les derniers efforts de Nietzsche, Van Gogh et Artaud. À cette objection, je réponds – en m'appuyant sur le même texte que celui sur lequel on prétendrait fonder cette objection[806] : Quand Foucault indique que c'est l'absence de l'expérience tragique qui donne sa figure à l'expérience occidentale de la folie (classique et moderne, sans distinction), il ajoute qu'il est nécessaire de lire l'avènement de cette expérience en la « réinterprét[ant] dans une dimension verticale », pour faire apparaître que « sous chacune de ses formes, elle masque d'une manière plus complète, plus périlleuse aussi, cette expérience tragique, qu'elle n'est pas cependant parvenue à réduire du tout au tout »[807]. Or son écriture de l'histoire ne consiste pas à raconter l'avènement de l'expérience occidentale de la folie comme le progrès d'une connaissance de la folie selon la ligne unique d'une expansion de la raison, récit dans lequel Foucault se contenterait de faire résonner, ça et là, des éclats d'expression tragique de la déraison qui clamerait son oubli ou crierait vengeance. Bien plutôt, toute son écriture de l'histoire est déjà composée comme cette réinterprétation verticale des expériences. Ainsi, dans sa façon même de raconter l'avènement d'un langage apparemment unilatéral de la raison sur la folie (celui de l'aliénisme moderne), Foucault le montre comme une surcharge mythique du langage de la folie en tant qu'il est bien un langage tourné vers sa limite et inquiété par elle. Pour le dire autrement, ce n'est pas une addition des langages de Pinel et de Nietzsche (ou de Sade) qui donne cette écriture verticale de l'expérience moderne de la folie : la façon même dont Foucault présente le langage de Pinel l'inscrit déjà dans un mythe où se réserve une expérience quasi tragique de la limite. Ainsi, présenter le langage anthropologique et dialectique moderne comme un langage comprenant son propre silence et s'appuyant sur lui, c'est déjà ne plus suivre aveuglément le mouvement de l'unilatéralité rationnelle apparente de ce langage. La façon même d'exposer le mythe de l'aliénation de l'homme,

806 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 40.
807 *Ibid.*

justement en termes de mythe par opposition à un degré zéro du langage de la folie, constitue une réinterprétation verticale de l'aliénisme (avec ses idéaux et ses opérations réelles).

Mais n'anticipons pas. Avant d'examiner l'aliénisme naissant (dans le texte de Foucault, c'est avec Samuel Tuke[808] et Philippe Pinel), il convient de suivre Foucault dans l'exposition de la composition historique du mythe de la folie comme aliénation de l'homme. Que relativement à la folie comme déraison ce soit bien un mythe qui, à nouveau, s'installe, le chapitre « La grande peur » (3.1) l'affirme explicitement. En suivant le mouvement de ce chapitre, on retrouve d'ailleurs des similitudes non négligeables avec le chapitre « Stultifera navis » (1.1). D'où la possibilité de lire les expositions de la Renaissance et de l'âge moderne comme animées de mouvements mythologiques similaires, de part et d'autre du degré zéro qu'est l'intervalle classique.

De même que le chapitre « Stultifera navis » (1.1) mentionne une inquiétude globale quant au néant de l'existence qui prend la forme du mythe d'une grande déraison du monde et des hommes, mythe qui s'exprime notamment dans le thème de la Nef des fous – et cela, avant sa fêlure entre une expérience davantage tragique à travers les images, et une expérience critique dans les discours philosophiques à tendance satirique –, de même la troisième partie de l'*Histoire de la folie* s'ouvre avec la mention d'une peur, d'une angoisse ou d'une panique quant à la folie comme déraison, peur « qui se formule en termes médicaux, mais qui est animée au fond par tout un mythe moral »[809]. Foucault insiste lui-même sur la similitude avec le moment médiéval-renaissant : « la grande image de l'horreur médiévale s'impose à nouveau, faisant naître, dans les métaphores de l'épouvante, une seconde panique »[810]. Mais la forme même de la peur (donc le mythe qui la sous-tend) n'est pas identique. Si le moment médiéval-renaissant indiqué par Foucault craint les pouvoirs d'une déraison omniprésente, la fin du XVIIIe siècle a peur d'une *contagion* de déraison *entre les humains*. C'est l'image de la transmission de la maladie qui anime cette peur[811]. Mais les tendances qui animent ce « mythe moral » ne sont pas que des peurs d'allure médicale. Foucault sait entendre, dans ces textes qui décrivent les dangers de contagion que représentent les lieux d'internement, une certaine fascination : « la morale rêve de les conjurer ; mais il y a quelque chose en l'homme qui se prend à rêver de les vivre, d'en approcher du moins et d'en délivrer les fantasmes »[812].

808 Sur la généalogie des Tuke (William, Henry et Samuel), cf QUÉTEL Claude, *Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. 236-238.
809 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 375.
810 *Ibid.*
811 « La déraison est à nouveau présente ; mais marquée maintenant d'un indice imaginaire de maladie qui lui prête ses pouvoirs de terreur », *Ibid.*, p. 377.
812 *Ibid.*, p. 380.

Foucault souligne là l'ambiguïté de l'indication d'un mal quand celle-ci emprunte un langage mythologiquement chargé : dans ces mêmes images qui sont censées condamner moralement, on peut aisément lire la fascination de celui qui condamne. Ce qui pourrait passer pour une analyse psychologique (ou de psychanalyse appliquée ?) s'appuie pourtant uniquement sur l'ambiguïté même des images : ceux qui les mobilisent pour condamner risquent à chaque instant d'en ressentir les pouvoirs d'attraction et d'y céder. Ainsi, Foucault retient de l'archive de cette fin de XVIIIe siècle quelques manifestations explicites de fantasmes, sous couvert d'un langage de condamnation :

> On se plaît à peupler ces nuits d'inaccessibles plaisirs ; ces figures corrompues et rongées deviennent des visages de volupté ; sur ces paysages obscurs des formes naissent – douleurs et délices – qui répètent Jérôme Bosch et ses jardins délirants.

Si ce versant de la fascination semble faire retour aux formes de la déraison médiévale-renaissante – comme l'indique ici la mention de Bosch –, il faut pourtant indiquer sa différence, comme on l'a fait pour le versant de la peur (dont la différence réside dans le fait que la peur soit une peur de contagion entre humains). Or, c'est aussi en une sorte de restriction à l'homme, à sa nature et à ses passions, que la déraison fait retour. Les images par lesquelles elle se manifeste ne sont plus puisées dans un « arrière-monde » comme au Moyen Âge et à la Renaissance, mais dans le « cœur » des hommes :

> au lieu de manifester au regard l'abrupte présence de l'insensé, [ces images] laissent sourdre l'étrange contradiction des appétits humains : la complicité du désir et du meurtre, de la cruauté et de la soif de souffrir, de la souveraineté et de l'esclavage, de l'insulte et de l'humiliation[813].

Images animant une part de l'archive de cette deuxième moitié du XVIIIe siècle, part dont Goya et Sade pourront constituer non pas des exceptions mais des représentants ou des témoins. Et pour Sade, jusqu'à prêter son nom au siècle suivant pour nommer cette déraison. En effet, la déraison qui fait retour dans ces images est de l'ordre de cette complicité contradictoire qu'on nommera le sadisme : le désir de s'unir à l'autre est lié intimement à une tendance à le détruire, dans une oscillation des places du bourreau et de la victime dont la raison ne peut rendre compte. Avec le sadisme, il s'agit bien d'une perte de la raison au milieu des appétits humains : non pas au sens traditionnel d'une lutte de la raison contre les désirs (sur fond de pratiques ascétiques, en vue d'une maîtrise : une raison qui commanderait de résister aux tendances sadiques), mais au sens où les images constitutives de cette nouvelle inquiétude entraînent dans un mouvement paradoxal (complicité désir / meurtre – qui donne lieu à l'oscillation entre les deux) qui laisse la raison sans voix (il ne s'agit pas de maîtrise des passions, mais d'affolement d'une raison qui n'y comprend plus rien). Avec ces nouvelles

813 *Ibid.*, p. 381.

tendances, l'homme se perd, non dans la déraison du monde, mais dans l'abîme de son propre cœur : c'est la négativité qu'il a en lui qui vient affoler la raison.

Le geste d'écriture de Foucault en ce début d'exposition du mythe moderne (mythe dont le dessin se décide à partir de ce milieu du XVIIIe siècle) est alors le même que pour le mythe médiéval-renaissant : il propose d'abord un thème unifié puis souligne la ligne qui le partage, laissant finalement penser que l'unité n'a jamais existé comme telle. En effet, la présentation de la Nef des fous, même au moment où Foucault prétend y entendre un thème unique, laisse déjà présager sa scission en deux Nefs. De même, cette nouvelle inquiétude quant à la déraison de l'homme advient dans le prolongement de l'âge classique exposé dans les parties 1 et 2 du livre – âge classique où, comme le rappelle Foucault dans ce chapitre « La grande peur » : « la conscience de la folie et la conscience de la déraison ne s'étaient guère dégagées l'une de l'autre »[814] –, ce qui laisse d'abord penser au lecteur que, dans cette nouvelle peur, la déraison comprend la folie (comme au plus intense de l'expérience classique). Pourtant, Foucault précise :

> Mais dans l'inquiétude de la seconde moitié du XVIIIe siècle, la peur de la folie croît en même temps que la frayeur devant la déraison : et par là même les deux formes de hantise, s'appuyant l'une sur l'autre, ne cessent de se renforcer. Et au moment même où on assiste à la libération des puissances imaginaires qui accompagnent la déraison, on entend se multiplier les plaintes au sujet des ravages de la folie[815].

Tout en mentionnant une même inquiétude, Foucault trace déjà la ligne de partage entre une peur de la déraison et une peur de la folie. Et toute la suite du chapitre « La grande peur » a pour fonction d'exposer la nouvelle peur de la folie, « dans la disparité entre conscience de déraison et conscience de folie »[816]. Foucault indique globalement que cette disparité se joue dans les caractères temporels respectifs de la déraison et de la folie : si la déraison est indiquée dans le mouvement d'un « langage qui abolit l'histoire », la folie est en revanche « toute proche de l'histoire »[817]. Mais cette disparité, exprimée d'une façon si proche du langage blanchotien de l'ambiguïté de la violence dialectique, ne prend tout son sens que si on s'arrête sur ce dont « histoire » est ici le nom. Or « histoire » désigne le « milieu » qu'habite l'homme, pour autant qu'il est constitué par l'action de « la négativité de l'homme »[818] sur la nature. Bref, l'histoire, c'est ici la distance d'avec la nature que l'homme introduit et façonne par son pouvoir négateur. C'est sur la pensée de cette négativité de l'homme comme milieu qu'il faut s'arrêter quelque peu : c'est là que naît « un très rudimentaire concept

814 *Ibid.*, p. 382.
815 *Ibid.*
816 *Ibid.*, p. 383.
817 *Ibid.*, p. 397.
818 *Ibid.*

d'aliénation »[819], celui-là même qui, suite au double processus de dégagement de l'objet folie et du sujet de savoir – exposé dans les deux chapitres suivants –, donne lieu au mythe de l'aliénation de l'homme tel qu'on le trouve chez Tuke et Pinel (lus à travers Hegel) – exposé dans le chapitre « Naissance de l'asile ».

Foucault dégage la spécificité du versant de la peur de la folie, par rapport à la peur de la déraison, à partir d'un très rudimentaire concept de « milieu » – ou, pour reprendre la formulation de Buffon que cite Foucault, les « forces pénétrantes »[820]. Mais contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre – et c'est pourquoi Foucault ne cesse de dire que ce concept naissant est pour nous paradoxal –, il ne s'agit pas d'indiquer les forces positives de l'environnement en ce qu'elles détermineraient la folie de l'individu. Ce qui dans l'environnement de l'individu est susceptible de causer la folie, selon l'archive de cette fin du XVIIIe siècle, n'est pas de l'ordre d'une positivité mais d'un écart, d'un arrachement, d'une négativité qui travaille l'inscription de l'homme dans la nature. Le milieu n'a pas la densité d'un ensemble de facteurs positifs : c'est le lieu d'une distance d'avec la nature. Foucault retient ainsi, de l'archive de la fin de l'âge classique : 1/ les critiques adressées au libéralisme anglais (pour la politique, l'économie et les mœurs), en tant qu'il favoriserait une perte des repères naturels de l'individu social, et augmenterait les risques de folie ; 2/ une critique de l'idéalisation de la religion, qui n'exercerait plus son rôle d'organisation ritualisée du temps social, laissant ainsi l'individu évoluer dans une temporalité vidée, « où finalement la folie peut se déployer librement »[821] ; 3/ une critique de l'élan de la civilisation, tant pour le progrès des sciences (qui invite à une vie de recherche coupée de la simplicité de la nature) que pour les raffinements des mœurs (qui dérèglent la sensibilité, par les romans, les spectacles et la vie nocturne qui y est associée). La possibilité de la folie, ou plutôt les facteurs déterminants de la folie, ne sont pas ici des forces positives, reconnues dans leur positivité. Ce ne sont que des formes d'un arrachement à la nature. D'où l'idée de Foucault selon laquelle, en cette deuxième moitié du XVIIIe siècle, le milieu « ce n'est pas la positivité de la nature telle qu'elle est offerte au vivant ; c'est cette négativité au contraire par laquelle la nature dans sa plénitude est retirée au vivant », la folie devenant alors « la nature perdue […], l'immédiateté perdue dans l'infini des médiations »[822]. On voit bien ici que Foucault compose progressivement le thème de l'aliénation de l'homme, en dessinant particulièrement le moment de la perte de nature qu'est l'action de la négativité humaine. Les médiations

819 *Ibid.*
820 *Ibid.*, p. 385.
821 *Ibid.*, p. 389.
822 *Ibid.*, p. 392-393.

qu'inventent l'homme – mais où il ne reconnaît pas même sa force, et c'est en cela que l'action de cette négativité le perd – sont d'abord des arrachements à la nature avant d'être de nouvelles positivités. En tout cas, elles sont évaluées ainsi par la conscience de la fin du XVIIIe siècle.

Par là, on voit pourquoi Foucault peut dire que c'est leurs dimensions temporelles respectives qui commencent à séparer folie et déraison. En effet, si la déraison est porteuse d'une abolition de l'histoire, la folie, favorisée ou causée par le développement des diverses médiations par lesquelles l'homme perd sa nature, devient un phénomène pensé comme datable historiquement. Mais Foucault rappelle la dimension mythique de cette appréhension de la folie à partir du schéma de l'aliénation de l'homme :

> Maintenant la folie a un point de départ temporel – *même si on ne doit l'entendre que dans un sens mythique* : elle suit un vecteur linéaire, qui indique un accroissement indéfini[823].

D'ailleurs Foucault insiste sur la dimension mythique de l'appréhension de la folie comme aliénation de l'homme, quand il met expressément en série ce mythe et le degré zéro du langage de la folie :

> Le milieu joue donc un rôle à peu près symétrique et inverse de celui que jouait autrefois l'animalité. Il y avait jadis, dans la sourde présence de la bête, le point par où la folie, dans sa rage, pouvait faire irruption en l'homme ; le point le plus profond, le point ultime de l'existence naturelle était en même temps le point d'exaltation de la contre-nature – la nature humaine étant à elle-même, et immédiatement, sa propre contre-nature. À la fin du XVIIIe siècle, en revanche, la tranquillité animale appartient tout entière au bonheur de la nature ; et c'est en échappant à la vie immédiate de l'animal, au moment où il se forme un milieu, que l'homme s'ouvre à la possibilité de la contre-nature et s'expose de lui-même au péril de la folie[824].

À lire ce passage, on voit que l'animalité qu'il mentionne n'est pas l'animalité fantastique du mythe médiéval-renaissant, mais bien celle qu'on trouve au cœur de l'âge classique, quand le versant de l'exclusion par le renfermement trouve à rejoindre le versant de la manifestation paradoxale du néant sous l'espèce du spectacle du furieux. Il s'agit alors – ainsi qu'on l'a vu – de l'animalité comme degré zéro de la nature humaine. C'est le point ambigu où la nature est aussi la contre-nature. Or, avec le mythe moderne qui vient surcharger ce langage de la folie, il n'est plus question de laisser valoir ouvertement une telle ambiguïté. L'animalité ne vaut plus que comme « bonheur de la nature », une nature largement mythifiée (moralisée) en ce qu'elle ne présente plus la possibilité de la violence de l'individu. Cette violence n'est plus représentée que dans son effet de négation de la nature, donc de constitution d'un milieu humain. La figure de pensée n'est alors plus la même : il ne s'agit plus de l'indication du

823 *Ibid.*, p. 394. Je souligne.
824 *Ibid.*, p. 393.

point d'ambiguïté, mais du dessin d'une dialectique. La folie appréhendée comme aliénation de l'homme s'inscrit dans l'ouverture du cercle dialectique.

Le rôle du chapitre « La grande peur » dans l'économie générale de l'*Histoire de la folie* est alors assez clair. Premièrement, il montre qu'au sortir de l'âge classique – et c'est justement ce qui fait qu'on sort du langage classique de la folie – il est à nouveau question d'un langage mythologique, comme c'était déjà le cas pour le moment médiéval-renaissant. Ce langage mythologique suit d'ailleurs le même destin que le langage médiéval-renaissant : se présentant d'abord comme un langage unifié (ici avec le thème d'une négativité de l'homme), il s'avère finalement scindé (entre la négativité affolante du cœur et la négativité qui constitue le milieu historique). C'est alors relativement à une folie dégagée de la déraison que la négativité constituante du milieu dessine le thème de l'aliénation de l'homme. Mais – deuxièmement – pour renforcer l'indication de cette dimension mythologique du langage de l'aliénation de l'homme, Foucault l'inscrit expressément dans une comparaison avec l'appréhension de la négativité au degré zéro – ce qu'était l'animalité classique. Il est alors clair que la troisième partie de l'*Histoire de la folie*, qui débute avec ce chapitre « La grande peur », ouvre un mouvement de recouvrement mythologique du langage de la folie au degré zéro par un langage de la folie comme aliénation de l'homme. Et si Foucault précise qu'il ne s'agit ici que d'« un très rudimentaire concept d'aliénation »[825], c'est pour ouvrir le mouvement de sa partie qui aura pour fonction d'exposer la composition historique de ce nouveau langage mythologique.

La composition du mythe moderne : les dégagements respectifs de l'objet et du sujet

Entre l'indication de l'émergence d'un très rudimentaire concept d'aliénation et l'examen du fonctionnement de ce mythe accompli dans l'aliénisme de Tuke et Pinel, Foucault insère deux chapitres traitant respectivement du dégagement de la folie comme objet et du dégagement du sujet non fou comme sujet de savoir. Foucault retrouve par là une lecture heideggérienne de l'essence de la modernité, lecture qu'il faut rappeler avant de montrer comment les deux chapitres de l'*Histoire de la folie* s'en font l'écho.

a) Lecture heideggérienne de l'essence de la modernité : devenir objet et devenir sujet

Dans la conférence « L'époque des ''conceptions du monde'' »[826], Heidegger s'interroge sur la spécificité de la configuration de la science moderne, par rapport à l'*épistémè* grecque et à la *doctrina* médiévale. Il en vient alors à rapporter la configuration de la science moderne

825 *Ibid.*, p. 397.
826 HEIDEGGER Martin, « L'époque des ''conceptions du monde'' », *op. cit.*

à son fond métaphysique. Or Heidegger remarque qu'on ne saurait dire – s'il fallait les opposer – si le fond métaphysique moderne repose davantage sur une tendance conquérante à objectiver toute chose ou sur une tendance à affirmer la prééminence du sujet humain, par distinction d'avec les substances des choses. Bref, les Temps Modernes sont une époque qui manifeste à la fois des tendances à l'objectivisme et au subjectivisme. Mais pour Heidegger, c'est justement dans ce « jeu nécessaire et réciproque entre subjectivisme et objectivisme »[827] que réside l'essence de la métaphysique moderne. Car ce fond métaphysique est dans l'advenue d'une nouvelle forme pour la vérité : la vérité est la « certitude de la représentation »[828]. Le sujet est celui qui est susceptible d'une telle certitude : il n'y aura dès lors vérité que pour un sujet se représentant le monde. Et le monde ne pourra être véritable qu'en tant qu'objet représenté (objectivité de la représentation). Heidegger peut alors indiquer le processus historique qui définit l'âge moderne et dessine le vecteur de son dynamisme historique :

> L'entrelacement, décisif pour l'essence des Temps Modernes, de ces deux processus : que le monde devienne image conçue, et l'homme sujet, jette du même coup une lumière sur le processus – presque absurde à première vue – mais non moins fondamental de l'Histoire moderne. En effet, plus complètement le monde semble disponible comme monde conquis, plus objectivement l'objet apparaît, plus subjectivement, c'est-à-dire plus péremptoirement, se dresse le sujet, et plus irrésistiblement la considération du monde, la théorie du monde se change-t-elle en une théorie de l'homme – l'anthropologie[829].

L'aliéna suivant renvoie alors à une note qui précise le sens du terme « anthropologie » ici :

> L'anthropologie est une interprétation de l'homme qui, au fond, sait déjà ce qu'est l'homme et ne peut par conséquent jamais se demander qui est l'homme. Par une telle façon de poser la question, elle devrait, en effet, se reconnaître elle-même comme ébranlée et dépassée. Or, comment pourrait-on attendre une telle chose de l'anthropologie, alors que celle-ci n'a expressément pour tâche que la consolidation après coup de la certitude de soi du *subjectum* ?[830]

Non seulement Heidegger ne se contente pas d'indiquer un *état* de la métaphysique et de la science mais un *processus* où une structure s'accentue, mais en plus il ne se limite pas à un processus mais met au jour *deux processus entrelacés*. La période historique qu'est l'âge moderne n'est saisie dans son essence que si l'on pense ces deux processus entrelacés. La tendance la plus visible de cet âge est sans doute la tendance à l'objectivation : celle-ci n'est pas seulement théorique, elle est largement visible dans le rapport à une nature qu'on cherche à maîtriser et qu'on maîtrise toujours davantage par la technique. Le monde devient « image conçue », c'est-à-dire représentation d'un objet pensé dans sa subsistance. Mais ce processus d'accroissement de la maîtrise technique du monde – donc son devenir objet – n'est saisi dans

827 *Ibid.*, p. 115.
828 *Ibid.*, p. 114.
829 *Ibid.*, p. 121.
830 *Ibid.*, p. 145.

sa pleine essence qu'avec le versant de la subjectivité qui s'y déploie. Or, le *subjectum* qui vient à se dégager des diverses substances antérieures afin de gagner une place insigne – sans doute davantage visible sur le plan théorique, mais réglant finalement aussi les comportements politiques, sociaux et techniques, de l'individu moderne – ce sujet est justement celui par qui l'objectivité se parachève : pour que l'objectivité soit l'être subsistant des choses, il faut un sujet défini comme celui qui se représente les choses et est susceptible d'une appréhension *certaine* de ses représentations. Mais dire qu'une chose est vraie quand la représentation qu'on en a est certaine – donc dire qu'il n'y a pas d'autre lieu de la vérité que le champ qu'est la certitude du sujet –, c'est « se dresser péremptoirement ». Par là, Heidegger cherche moins à condamner l'éventuel orgueil du sujet moderne qu'à souligner l'affirmation de valeur qui s'immisce dans la question de la vérité. Le sujet du savoir est celui pour qui son savoir du monde *vaut* davantage que le monde, puisqu'il est le monde dans l'espace de sa possible vérité. Cette érection péremptoire du sujet est équivalente à la valorisation de l'appréhension scientifique du monde. Dire alors que la théorie du monde devient une théorie de l'homme signifie que la nouvelle configuration de l'être des étants est désormais organisée selon le pôle du sujet représentant susceptible de certitude quant à sa représentation et le pôle des choses représentées comme objets subsistants. Que l'homme comme sujet soit central dans cette configuration suffit à la nommer configuration « anthropologique », sans qu'il faille voir là une mise en question de l'être de l'homme : l'anthropologie, comme savoir formulé explicitement *dans* la configuration anthropologique (et non à son seuil ni à sa limite), questionne le rapport de l'homme au monde par la représentation, sans modifier réellement la position de sujet qu'occupe l'homme, ce sans quoi l'anthropologie saperait son propre fondement. Pour Heidegger, l'anthropologie fonctionne même comme consolidation de la position de l'homme comme sujet de certitude par qui se définit la vérité moderne : en questionnant son rapport représentant au monde, l'anthropologie solidifie l'homme à la place de sujet soutenant l'être des étants.

De ce passage de la conférence « L'époque des ‘‘conceptions du monde’’ », dans l'intention d'indiquer un écho dans l'appréhension de la modernité dans l'*Histoire de la folie*, il faut retenir deux points.

D'abord, l'idée des deux processus entrelacés d'objectivation et de subjectivation. Il importe qu'il soit nécessaire d'indiquer deux processus apparemment incompatibles pour saisir l'essence de la modernité. Et il faut surtout retenir l'indication selon laquelle l'appréhension objectivante des choses, bien qu'elle soit la plus visible, n'est pas essentielle à elle seule. On verra ainsi que, chez Foucault, le processus de dégagement de la folie comme

objet ouvre d'abord l'espace d'un langage inouï – tant qu'il n'est pas entrelacé au processus de dégagement du sujet non fou.

Ensuite, il faut bien indiquer que le diagnostic historique de Heidegger voit dans l'effort cartésien le moment où se décide ce double processus[831]. Or si mon hypothèse de lecture soulignant la fonction de degré zéro du langage de la folie endossée par l'âge classique – et notamment par le texte cartésien – est valable, l'effort cartésien est pour Foucault la manifestation d'un point impossible où le langage n'est pas encore engagé dans cette voie du double processus de subjectivation et d'objectivation. C'est pourquoi, ce que Heidegger indique ici à propos de – et à partir de – Descartes, ne trouve d'écho chez Foucault qu'à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, là où il fait commencer ces processus modernes qui font sortir de l'âge classique proprement dit.

*b) Le processus de dégagement de la folie : vers une folie objet ou une parole inouïe ? (*HF*, chap. 3.2)*

Le chapitre « Le nouveau partage » expose le premier processus, celui d'un dégagement de l'objet folie. Si je retiens le terme de dégagement, c'est qu'il interviendra symétriquement, dans l'écriture même de Foucault, pour formuler le processus d'avènement du sujet de savoir. Notons pour l'instant que c'est bien ce mouvement de dégagement que Foucault indique dans ce chapitre, ainsi qu'il le formule au moment du bilan :

> Bref, tout ce qui enveloppait jadis la folie se délabre : le cercle de la misère celui de la déraison se défont l'un et l'autre. […] Libérée, la folie l'est déjà, en ce sens qu'elle est *dégagée* des vieilles formes d'expérience dans lesquelles elle était prise. […] Il n'y a pas eu acquisition nouvelle de notions ; mais « découverte », si l'on veut, […] dans la mesure où c'est tout un labeur de *« dégagement »*, qui, bien peu d'années avant la réforme de Tuke et de Pinel, la laisse apparaître isolée enfin dans la grande figure flagrante et ruinée de la déraison[832].

Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens de ce dégagement pour autant qu'il est encore séparé du processus de dégagement du sujet de savoir. Car on pourrait penser qu'on a affaire, avec ce premier processus de dégagement de la folie – folie qui cesse d'être prise dans un réseau de recouvrements par la pauvreté et les déraisons mineures (celles des correctionnaires) – à un mouvement d'objectivation scientifique de la folie. Or, tout se passe comme si Foucault traitait volontairement séparément les deux processus que Heidegger présente comme entrelacés, dans le but de souligner – en accord avec Heidegger – que le processus de formation du sujet moderne est la part la plus signifiante du processus global (l'objectivation des choses n'étant que son corollaire). Car on peut établir que ce chapitre « Le nouveau partage » expose moins l'objectivation scientifique de la folie que *son dégagement*

831 « Avec l'interprétation de l'homme comme *subjectum*, Descartes crée la condition métaphysique de toute anthropologie future ». *Ibid.*, p. 130.

832 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 439. Je souligne.

ambigu, en ce que ce dégagement, qui l'ouvre à la possibilité d'une objectivation scientifique, ouvre en même temps l'espace d'*entente* d'une parole propre de la folie. C'est ce que je propose de montrer à présent.

Foucault commence par un constat : on a bien un travail de classification médicale théorique des folies (dans les traités médicaux), et on a bien aussi un enrichissement progressif de la perception asilaire (lisible dans les notules où sont consignés les motifs d'internement ou l'état des internés), *mais l'un et l'autre ne semblent pas être liés, tant les catégories médicales de l'un diffèrent des indications des notules de l'autre*. Que cette situation indique *la dimension d'ambiguïté du dégagement de la folie*, c'est bien ce que Foucault suggère, notamment en mobilisant à nouveau la structure de l'ambiguïté telle qu'on la trouve chez Blanchot à propos du langage dialectique. En effet, Foucault présente la situation ainsi :

> Cette simultanéité prouve de part et d'autre la pénétration de la raison dans ce domaine de la folie qu'elle avait pourtant conjuré par l'internement. Mais d'un côté, avec la médecine, nous avons le travail de la connaissance qui traite les formes de la folie comme autant d'espèces naturelles ; de l'autre, un effort de reconnaissance par lequel on laisse en quelque sorte la folie porter d'elle-même la parole, et faire entendre des voix, qui, pour la première fois dans l'histoire de l'Occident chrétien, ne seront ni celles de la prophétie, ni celles de la transe ou de la possession, ni celle de la bouffonnerie ; des voix où la folie ne parle ni pour autre chose, ni pour quelqu'un d'autre, mais pour elle-même. Dans le silence de l'internement, la folie a étrangement conquis un langage qui est le sien[833].

Pour rendre évidente la mobilisation de la structure blanchotienne de l'ambiguïté dans la description de cette situation, on peut forcer le parallèle. Au geste du meurtre de la chose par le langage correspond la conjuration de la folie par l'internement. Mais ce geste du meurtre, qui aurait pu trouver à se stabiliser dans la substance de l'idée, était prolongé, suivant son exigence propre, dans deux directions divergentes. C'est bien ce que fait ici la raison : bien qu'elle ait fait disparaître la folie en l'internant, elle continue d'aller vers elle selon deux mouvements. L'un est équivalent au versant du meurtre continué de la chose : c'est le « travail de la connaissance » qui se poursuit malgré l'exclusion. Ainsi, dans ce mouvement de la connaissance, la négativité qui fait naître la compréhension ne s'arrête pas à la conjuration. Il faut toujours concevoir davantage, c'est-à-dire nier davantage. Si d'ailleurs les catégories qui émergent d'un tel travail sont instables, facilement abandonnées et remplacées par d'autres, cela ne doit pas nous étonner : le mouvement même de la négativité de la raison est de nier ses propres résultats partiels. L'autre mouvement de la raison est équivalent au versant de la recherche du cadavre (malgré l'inévitable résurrection que suscite cette recherche) : c'est l'« effort de reconnaissance », qui est, au contraire, une tentative de réfréner cette négativité qui a le défaut de parler à la place de l'autre alors qu'on voudrait le laisser parler depuis sa

833 *Ibid.*, p. 413-414.

place. Blanchot indiquait le caractère paradoxal de cette tentative, et sa vanité : la négativité, même réduite à sa plus grande passivité, restait négativité, restait vouloir-dire. Ici, la tendance vers une « reconnaissance » qui serait dépourvue d'intention de connaissance se heurte à son propre paradoxe : on ne peut s'empêcher de vouloir comprendre les vies des fous ou de vouloir organiser l'internement selon ce qu'on perçoit d'eux. Il est vain d'espérer reconnaître la folie dans la spontanéité de son langage propre. Mais la vanité de cet espoir n'annule pas le fait de cet espoir : le paradoxe est essentiel à ce versant du langage sur / de la folie. Les archives de l'internement donnent une bonne image de ce versant : les mots incertains et précaires des gardiens, qui obéissent à l'injonction d'écriture adressée par leur hiérarchie, mais qui ne constituent pas en eux-mêmes des sujets de certitude, ni même des relais de cette certitude qui historiquement, selon Foucault, ne viendra qu'ensuite – les mots de ces gardiens sont si proches, dans leur être, du murmure des fous, qu'ils sont pour nous une image de l'approche la plus juste qu'on en pourrait faire.

Mais ne laissons pas l'image d'une juste approche fausser le propos de Foucault. Car, avec l'idée d'approche, on a tendance à associer celle de proximité, de complicité, voire de partage intime. Ou alors – autre association – celle d'attention mobilisée, de perception aiguë, d'intelligence aux aguets. Or, aucune de ces deux modalités de l'approche ne correspond à ce que Foucault désigne par l'*entente* des voix de la folie dans le silence de l'internement en ce milieu du XVIIIe siècle. Ainsi :

> si le XVIIIe siècle a fait place, peu à peu, à la folie, s'il en a différencié certains visages, ce n'est pas en s'en approchant, mais au contraire en s'en éloignant : il a fallu instaurer une nouvelle dimension, délimiter un nouvel espace, et comme une autre solitude, pour que, au milieu de ce second silence, la folie enfin puisse parler. Si elle prend place, c'est à mesure qu'on l'éloigne ; ses visages, ses différences, elle ne les doit pas à une attention qui se rapproche, mais à une indifférence qui la détache[834].

La mise au silence que réalisait l'internement du XVIIe siècle était encore trop pleine de fascination – la déraison fascinait tout autant qu'elle gênait ou faisait horreur – pour que le silence permette d'entendre les voix propres de la folie. Mais le silence de l'internement du XVIIIe siècle n'est plus brouillé par les interférences de cette fascination. En effet, avec le nouveau partage, l'ancien monde de la déraison (qui n'a pourtant qu'un siècle), qui comprenait le fou à la fois comme l'un des siens parmi tant d'autres et comme le plus manifeste de ce qu'il était, – ce monde se scinde. Tous ceux qui relevaient des déraisons mineures (c'est-à-dire tout sauf la folie) finissent par être compris, « dans une monotonie indécise », comme des « libertins »[835], là où, d'un autre côté, la folie se dégage de la confusion et multiplie ses visages. Bref : « [La déraison] devient de plus en plus simple pouvoir de

834 *Ibid.*, p. 415-416.
835 *Ibid.*, p. 407-408.

fascination ; la folie s'installe au contraire comme objet de perception »[836]. Ce qui relevait du pouvoir de fascination et qui pouvait finalement brouiller par ses étranges interférences le silence qu'on imposait – tout cela n'est plus désormais que le domaine diffus du libertinage qu'on sépare bien de la folie. La folie perd ainsi, avec l'assimilation au monde de la déraison, son pouvoir de fascination.

Toutefois, quand Foucault dit que la folie « s'installe […] comme objet de perception », il ne faut pas se précipiter et dire qu'elle est l'objet d'un regard scientifique : une telle relation de science moderne suppose que se dégage aussi le sujet scientifique moderne – ce que Foucault développera dans le chapitre suivant, indiquant le moment où se perdra la possibilité de l'ambiguïté que j'indique ici –. La folie est plutôt une simple chose, au sens d'une chose qui ne mérite pas d'intérêt particulier. En étant dégagée de la confusion avec la déraison, elle est surtout dégagée de la fascination qu'elle exerçait sur l'attention : elle devient chose qui suscite l'indifférence. Entre la paradoxale fascination du XVIIe pour une folie assimilée au monde de la déraison et l'impérieux intérêt scientifique du XIXe pour elle, la folie passe – selon Foucault – par la place de chose indifférente.

L'indifférence pour la folie est ce que Foucault désigne par le second silence. Le premier silence, celui de l'exclusion, était encore plein des interférences de la fascination. Le second silence, qui se superpose au premier puisqu'il a lieu dans l'espace de l'exclusion, est celui de l'indifférence. Avec cette idée, à nouveau, la résonance blanchotienne ne peut manquer[837] : n'a-t-on pas là la structure de l'attirance par négligence ? N'est-ce pas là l'une des deux tendances du milieu de l'image : de la fascination à l'indifférence ? Ce n'est plus en fascinant que la folie attire, mais en négligeant ceux qui la regardent et peuvent l'entendre, en ne les rendant qu'indifférents à elle. C'est en tant qu'elle les rend indifférents à son égard qu'elle fait qu'ils la considèrent. Et, conformément au schéma blanchotien, c'est depuis cette indifférence qu'ils peuvent entendre enfin les voix qu'elle trouve pour se dire en propre. Ainsi, dans ce « maximum de distance » où la folie est maintenue par rapport à celui qui la garde, le murmure peut enfin trouver son espace.

Il nous faut à présent écouter ce qui se dit dans ce murmure : c'est là qu'on pourra entendre que, bien que Foucault ait mis en scène leur séparation, il demeure un versant de déraison dans le langage propre de la folie. Suivons donc Foucault dans les archives que sont les notules d'internement, avec les différentes catégories qu'elles mobilisent et les différentes

836 *Ibid.*, p. 408.
837 *Cf* chapitre 1., section « 1.3. Image et structure de l'ambiguïté ».

annotations plus ou moins surprenantes qu'elles contiennent. Outre le pittoresque qu'il mentionne mais ne retient pas, Foucault souligne deux types de notules.

Il y a d'abord celles qui mentionnent la fureur ou l'imbécillité, deux catégories plus précises que la catégorie d'aliénation. Avec la fureur et l'imbécillité, c'est de la mort qu'on parle. Pour la fureur, « il y a toutes les violences exercées sur les autres, toutes les menaces de mort, et cette rage qui va jusqu'à se retourner contre soi-même » ; pour l'imbécillité, il y a aussi « des périls mortels, mais sous une autre forme ; l'imbécile ne peut assurer son existence, ni en répondre ; il est livré passivement à la mort – qui n'est plus violence, mais pure et simple incapacité à subsister par soi-même »[838]. L'usage des catégories de fureur et d'imbécillité pourrait indiquer simplement que, par souci de gestion de la population d'internés, on cherche à prévenir les violences ou les inadaptations flagrantes à la vie. Mais Foucault y lit autre chose. Pour lui, « [si] l'internement distingue avant tout dans la folie les dangers de mort qu'elle comporte [c'est que] c'est la mort qui opère le partage, non la raison ni la nature ; [et] tout le reste n'est encore que le grand fourmillement individuel des fautes et des défauts »[839]. Bien sûr, les furieux et les imbéciles ne sont pas morts et ne sont pas non plus des figures ou des symboles de la mort. Mais ils parlent d'elle, par leurs discours ou par leurs conduites. Qu'ils soient conduits par une force meurtrière ou par une tendance suicidaire, c'est d'une mort impure qu'ils parlent : une mort dont on répète le nom sans que l'absolu d'une destruction ne vienne l'épuiser, une mort que l'on ressasse sans l'user ni la rendre familière. On aura reconnu l'*autre* mort blanchotienne.

L'intérêt de l'analyse de Foucault réside dans le deuxième type de notules qu'il retient. C'est en elles qu'il entend à son tour une folie qui « commence à parler un langage qui n'est plus référé à la mort et à la vie, mais à elle-même et à ce qu'elle peut comporter de sens et de non-sens »[840]. Dans de telles notules, il ne s'agit plus de mentionner les « erreurs proférées » en en suggérant « l'absurdité »[841], mais de distinguer les façons de dire le non-sens (ou de se comporter selon lui). Il n'est plus simplement question d'opposer le sens et le non-sens, mais bien des façons d'être positionné à la limite du sens. Foucault indique qu'on peut lire cela dans l'usage, qui se fixe progressivement jusqu'à devenir systématique, des catégories d'aliéné et d'insensé. En effet, ces deux catégories relèvent toutes les deux d'une conduite et de paroles de non-sens, mais chacune à leur façon. Ainsi, *l'aliéné*

838 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 410.
839 *Ibid.*, p. 411.
840 *Ibid.*
841 *Ibid.*, p. 410.

> a entièrement perdu la vérité : il est livré à l'illusion de tous les sens, à la nuit du monde ; chacune de ses vérités est erreur, chacune de ses évidences est fantôme ; il est en proie aux forces les plus aveugles de la folie […] [il] a franchi toutes les limites de l'accessibilité ; tout, dans son monde, est devenu étranger aux autres et à lui-même[842].

Alors que dans la folie de *l'insensé*,

> on peut se reconnaître, la folie est toujours assignable. Tantôt elle trouve place dans la perception, ou du moins dans ce qu'il peut y avoir de jugement et de croyance dans une perception […] tantôt elle se situe dans l'appréhension intellectuelle de la vérité, dans la manière dont on la reconnaît, dont on la déduit ou dont on y adhère […] [:] l'insensé n'est pas entièrement étranger au monde de la raison : il représente plutôt la raison pervertie, perpétuellement dérivée à chaque mouvement de l'esprit[843].

Ne cherchons pas à reconnaître là un schizophrène, ici un paranoïaque. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il s'agit de savoir ce qui est entendu, dans la parole du fou, des positions subjectives par rapport au langage ou des places dans l'espace troué du langage. Si les catégories de l'aliéné et de l'insensé commencent à s'utiliser avec constance, c'est parce que deux manières de dire le non-sens sont perçues. Chez l'aliéné, on a entendu qu'il était livré à un monde où il ne reconnaît rien et où personne d'autre ne reconnaît rien : il dit l'errance hors de l'espace du sens. De l'insensé, on entend qu'il est dans un monde qu'il organise en apparence selon des règles rationnelles et raisonnables, mais on entend bien que cette rationalité n'est qu'apparence, puisque les modèles de la raison (croire fermement en ce qu'on perçoit distinctement ; déduire une vérité de deux autres qui l'impliquent) ne sont utilisés que de façon pervertie (croire fermement en des illusions ; déduire ce qui n'est pas impliqué). Si, comme le prétend Foucault, ces deux catégories de l'aliéné et de l'insensé ont été utilisées avec distinction, alors on doit reconnaître avec lui que les paroles de non-sens, et manifestant leur propre position par rapport à l'espace du sens, ont été entendues. Distinguer le délire de celui qui proclame l'étrangeté totale de ce qu'il vit et le délire de celui qui pervertit les règles de la raison, c'est entendre ce que la folie dit du non-sens, de son étrangeté ou de sa proximité avec la raison. C'est donc entendre ce langage à la limite qui dit la limite du langage. Ce pourquoi Foucault a pleinement raison de voir à l'œuvre l'« effort de reconnaissance par lequel on laisse en quelque sorte la folie porter d'elle-même la parole ».

Ne doit-on pas alors dire que, dans ce silence de l'internement, *la folie fait entendre sa déraison propre* ? On imagine déjà l'objection du lecteur sous forme de question rhétorique : n'était-il pas justement question du mouvement de partage (le nouveau partage !) de la folie et de la déraison ? N'était-ce pas justement ce qu'on nommait le dégagement de la folie ? Mais s'il faut évidemment tenir compte de l'affirmation de Foucault d'une séparation de la folie et de la déraison, encore faut-il se demander *de quelle déraison* la folie du milieu du XVIIIe

842 *Ibid.*, p. 411.
843 *Ibid.*, p. 412.

siècle s'est séparée. En effet, la déraison qui s'est simplifiée en libertinage et qui aurait conservé pour elle seule le pouvoir de fascination emporte-t-elle avec elle *l'essence de la déraison* ? Peut-on vraiment dire que la folie qui demeure seule, dans le silence et l'indifférence, ne relève plus de la déraison ? *La place même* de cette folie n'est-elle pas celle qui définit la déraison, et cela bien davantage que ne la définit le pouvoir de fascination – qui s'est trouvé correspondre à la déraison de façon seulement contingente au XVIIe siècle ? Quand Foucault dit de la folie qu'elle s'est trouvée « décalée de telle sorte qu'elle est maintenant en porte à faux entre le *milieu* de la déraison homogène, et ce *lieu* nouveau où elle est rendue équivalente à elle-même », il s'empresse d'ajouter que ce « lieu » est « une région assez obscure où la folie est primitivement éprouvée […] et où se trame ce qu'il peut y avoir d'historique dans sa mouvante vérité » : n'est-ce pas ce lieu qui constitue par excellence la place de la déraison, mais une place de la déraison qui comprend dans sa définition qu'on ne peut y tendre que sans fascination ? Et quand, à la fin de ce chapitre, Foucault résume « tout un labeur de ''dégagement'', qui […] laisse apparaître [la folie] isolée enfin dans la grande figure flagrante et ruinée de la déraison »[844], dit-il vraiment que la déraison s'est dissipée, laissant la folie seule sur scène, ou n'indique-t-il pas bien plutôt la nature de cette scène où la folie peut enfin parler son langage, cette scène étant justement la déraison « ruinée », réduite à un point qui n'attire plus, sinon par l'indifférence qu'il suscite ? Bref, la voix de la folie n'est-elle pas, sur l'un de ses versants, la plainte d'une déraison en ruine ?

D'ailleurs, dans la lettre même de son texte, Foucault écrit bien qu'il s'agit encore de déraison dans le langage propre d'une folie dégagée de la déraison. En effet, quand il résume son propos sur la mobilisation et la distinction des catégories de l'insensé et de l'aliéné, il écrit :

> En lui [l'insensé] s'accomplit incessamment *le périlleux échange de la raison et de la déraison*, alors que l'aliénation désigne plutôt *le moment de la rupture*. L'aliéné est entièrement du côté du non-sens ; l'insensé dans l'interversion du sens[845].

Les deux figures que sont l'insensé et l'aliéné sont bien deux figures indiquant des positions dans l'espace du langage, à la limite de cet espace (si on ne veut pas encore parler d'espace troué), positions que Foucault aborde en termes de raison et de déraison. Intervertir le sens, c'est être à la limite du langage en opérant incessamment un échange entre ce qui relève de l'articulation sensée du langage et ce qui échappe à cette articulation. La déraison est le nom explicite de cet échappement. Quant à « être entièrement du côté du non-sens », cela ne correspond pas – même si nous sommes tentés de l'imaginer ainsi, à cause de l'expression

844 *Ibid.*, p. 439.
845 *Ibid.*, p. 412. Je souligne.

qu'on en donne – à cheminer dans un espace du non-sens – car parler d'un *espace* du non-sens est sûrement une mystification supplémentaire –, mais plutôt à errer en étant toujours dans la rupture – *qui est ici rupture de la raison et de la déraison* – sans jamais que ce « moment de la rupture » ne comprenne un moment de l'accroche, de l'échange ou de l'affrontement. Bref, si « être du côté de la déraison » – je remplace délibérément « non-sens » par « déraison », suivant la logique de la citation que j'ai donnée – peut avoir une signification, ce sera celle de pouvoir faire entendre qu'on a toujours déjà rompu avec la raison, sans que le moment de l'éventuelle amarre ne soit jamais manifesté.

Que retenir de ce processus de dégagement de l'objet folie tel que Foucault l'expose ici ? C'est bien un travail de la raison qui dégage la folie de la confusion où elle résidait. Mais Foucault prend soin de montrer les deux versants de ce travail de la négativité de la raison, comme si ce travail au niveau de la folie n'était pas encore suffisamment assuré pour prévenir son propre renversement. Entre la proposition de nouvelles catégories issues d'une médecine théorique et l'effort d'inscription de ce qui peut s'entendre du murmure de la folie internée, le dialogue de la raison et de la folie oscille encore. Le mouvement dialectique de la raison connaissante admet encore son versant régressif visant l'annulation (pourtant impossible) de la négativité, dans l'espoir d'une ouverture au seul langage propre de la folie. Ainsi, tout le chapitre « Le nouveau partage » semble porter cette thèse – qui fait écho à l'indication de Heidegger sur l'entrelacement des processus modernes d'objectivation et de subjectivation – : tant qu'il n'est pas doublé par le processus de subjectivation, le processus d'objectivation demeure ambigu, c'est-à-dire ouvert à l'*entente* de la folie qui murmure sa propre déraison.

*c) Le processus de dégagement du sujet non fou : « l'objectivité ne se donne qu'à celui qui en est protégé » (*HF*, chap. 3.3)*

Si le chapitre « Le nouveau partage » (3.2) présente un dégagement de la folie qui laisse ouverte la possibilité que s'exprime sa dimension d'inquiétante déraison – et cela dans un langage inouï qui serait enfin le langage propre de la folie –, en revanche le chapitre « Du bon usage de la liberté » (3.3) expose ce même processus de dégagement de la folie *quand il est porté par un processus de dégagement d'un sujet de savoir, sujet souverain, sujet de certitude* – ici : le sujet certain de sa non-folie –, et Foucault montre qu'alors – et seulement *alors* – l'inquiétante déraison d'une folie sujet de langage est désamorcée par son appréhension comme folie objet.

On retrouve dans ce geste le diagnostic que Heidegger faisait de la modernité : l'entrelacement des deux processus d'objectivation et de subjectivation – ce second processus, par lequel l'homme devient sujet souverain ou sujet de certitude, étant essentiel même s'il

demeure moins visible. Mais Foucault inscrit ce geste heideggérien dans une écriture structurale de l'histoire qui, par son analyse verticale des formes historiques – analyse qui met au jour les structures de recouvrement du degré zéro du langage de la folie – rend raison notamment de la formation des mythes positivistes. Autrement dit, Foucault ajoute une dimension par rapport à l'analyse proposée par Heidegger : une mise à distance vis-à-vis d'un mythe, ce mythe proposé par une certaine historiographie selon laquelle le processus de dégagement de l'objet folie serait simplement l'avènement d'une nouvelle connaissance, gagnée contre l'obscurantisme. Mais il ne s'agit pas simplement de dénoncer ou de contredire un mythe positiviste : il s'agit d'expliquer sa formation mythologique. Ce qui est annoncé explicitement dans le passage suivant :

> Il faut donc se garder avec méticulosité de chercher dans les années qui entourent la réforme de Pinel et de Tuke, quelque chose qui serait comme un avènement : avènement d'une reconnaissance positive de la folie ; avènement d'un traitement humain des aliénés. Il faut laisser aux événements de cette période et aux structures qui les supportent leur liberté de métamorphoses. Un peu au-dessous des mesures juridiques, au ras des institutions, et dans ce débat quotidien où s'affrontent, se partagent, se compromettent et se reconnaissent enfin le fou et le non-fou, des figures se sont formées au cours de ces années – figures décisives évidemment, puisque ce sont elles qui ont porté la « psychiatrie positive » ; d'elles sont nés les mythes d'une reconnaissance enfin objective et médicale de la folie, qui les a justifiées après coup, en les consacrant comme découverte et libération de la vérité[846].

Passage qui décrit bien la dimension verticale de l'écriture structurale de l'histoire : il y a ici des événements « supportés » par des structures. Or, s'il y a des transformations apparentes dans le traitement des fous, c'est au niveau des métamorphoses des structures qu'on doit le comprendre. Car les structures ne sont ici rien de figé : elles ont leur « liberté de métamorphoses ». Par là, on voit à nouveau qu'une opposition de la structure et de l'histoire n'a pas sa place dans cette forme d'écriture.

Et ces structures mouvantes sont à chercher au niveau des quatre consciences que Foucault indiquait dans l'introduction de la partie 2 de l'*Histoire de la folie*. On aura en effet reconnu, dans « le débat quotidien où s'affrontent, se partagent, se compromettent et se reconnaissent enfin le fou et le non-fou », les consciences critique, pratique, analytique et énonciative, qui sont les formes où se joue la rencontre, voire le dialogue, de la raison et de la folie. L'essentiel du mouvement historique se situe donc au niveau de ces consciences, figures ou structures – l'alinéa suivant montre que ces termes fonctionnent de façon équivalente pour Foucault –. Or, si ces structures peuvent générer « les mythes d'une reconnaissance enfin objective et médicale de la folie », c'est qu'elles laissent oublier leur propre métamorphose, celle par laquelle le sujet de certitude est constitué. Or, d'après Foucault, même si le redoublement mythologique tend à faire oublier qu'au niveau des structures sous-jacentes, il est question

846 *Ibid.*, p. 446.

d'un dialogue où est risqué le langage commun à la raison et à la folie, l'historien, de son côté, ne doit pas l'oublier. D'ailleurs, les mythes ne sauraient effacer complètement ce risque : même si c'est sous une forme dissimulée, ils en sont l'expression. Foucault le dit explicitement à propos d'une des structures dont il analyse la formation dans ce chapitre, structure dont le langage laisse voir un certain excès : « C'est le point où l'histoire de la folie bascule dans les mythes où se sont exprimées à la fois la raison et la déraison »[847]. Bref, *les mythes sont des recouvrements d'un dialogue qu'ils manifestent cependant : il suffit de savoir les lire dans leur verticalité pour retrouver en eux le point de tension qu'ils recouvrent*.

Foucault lie l'un à l'autre le mythe historiographique d'une révolution médicale – mythe pour historien – et le mythe de la folie comme aliénation de l'homme – tel qu'il a pu animer l'effort aliéniste lui-même. Ce que ces mythes partagent, c'est l'idée d'une appréhension *objective* de la folie. Mais c'est justement cette objectivité dont Foucault cherche les structures sous-jacentes :

> L'objectivité que nous reconnaissons aux formes de la maladie mentale, nous croyons aisément qu'elle est offerte librement à notre savoir comme vérité enfin libérée. En fait, elle ne se donne qu'à celui précisément qui en est protégé. […] Et l'avènement historique du positivisme psychiatrique n'est lié à la promotion de la connaissance que d'une manière seconde ; originairement, il est la fixation d'un mode particulier d'être hors folie […]. Ce qui a changé, et changé brusquement, c'est la conscience de n'être pas fou […]. Ce qui s'est passé […], c'est un nouveau et soudain dégagement de cette conscience. […] Ce dégagement n'a été possible en effet que par toute une architecture de protection, dessinée et bâtie successivement par Colombier, Tenon, Cabanis, Bellart[848].

On retrouve à nouveau le motif du dégagement, mais ici il ne s'agit plus du dégagement de la folie comme objet, mais de celui du sujet non-fou comme sujet de certitude. Or, c'est seulement à un tel sujet certain de sa non-folie que la folie peut apparaître comme un objet : l'objectivité de la folie « ne se donne qu'à celui qui en est protégé ». C'est pourquoi ce chapitre « Du bon usage de la liberté » (3.3) propose un exposé de la formation de cette « architecture de protection » par laquelle le sujet certain de sa non-folie se dégage du dialogue risqué avec la folie, pour instaurer avec elle *une nouvelle relation, où le risque d'être entamé par le dialogue est absent*.

Je propose ici une brève lecture de ce chapitre, montrant, pour chacune des trois structures que Foucault retient, en quoi le sujet de certitude y protège son regard d'une fascination et son langage d'une inquiétude.

La première métamorphose structurale que Foucault propose est celle qui fait passer d'une scission entre l'espace de l'internement et l'espace du soin à la constitution d'un espace unique qui résulterait, *non pas seulement à la fois, mais d'un même mouvement*, du geste

847 *Ibid.*, p. 451.
848 *Ibid.*, p. 480.

d'exclure et du geste de soigner. Le geste d'interner devient effectivement un geste médical thérapeutique : à partir d'une certaine idée que l'on se fait de la liberté dans l'espace de l'internement, on pense cet internement comme reconduisant d'une liberté aliénée (nature de la folie) à une liberté libérée (guérison). On mesure alors en quoi il y a bien ici une structure de protection du sujet qui appréhende la folie : là où l'internement classique se donnait dans toute son injustifiable violence – ou plutôt dans tout l'arbitraire de ce geste quasi fondateur –, l'internement se donne désormais au travers d'une intention thérapeutique appuyée sur un savoir médical. Le sujet qui interne n'est plus inquiété de l'arbitraire, ni de l'éventuelle absence de fondement de son geste – absence qui le renverrait au vide central de son langage, lieu paradoxal où il risquerait d'expérimenter sa propre disparition subjective –, mais il est certain de la position de soignant qu'il occupe, du savoir médical qui est le sien, du langage rationnel où il est fondé comme sujet parlant.

La deuxième métamorphose concerne la façon d'appréhender le fou évoluant dans l'espace de l'internement, notamment au travers de la constitution d'un « journal d'asile »[849] où seraient consignés les différents événements relatifs à l'évolution de sa folie. L'analyse que Foucault fait d'un tel journal d'asile, et surtout du langage que cette écriture journalière médicale suppose, offre un contraste fort avec l'indication, dans le chapitre précédent, des notules de l'internement (vidé des libertins et autres correctionnaires) où se lisait un langage propre de la folie sans doute inouï. Dans les notules, Foucault pense pouvoir lire le langage d'une folie dégagée d'une certaine déraison, mais livrant sa propre déraison, sa déraison majeure, sa puissance d'inquiétude du langage – tout ce langage propre de la folie qui aurait été entendu par des gardiens se faisant scribes fidèles de la folie, sujets écrivant s'effaçant pour laisser la folie s'inscrire d'elle-même. Par contraste, on trouve dans le journal d'asile le langage rationnel d'une certaine temporalité, la ligne où s'indique le passé et où se trace l'évolution quotidienne, une temporalité faite d'événements « dans l'enchaînement des choses »[850]. Et plus généralement, c'est la forme de la vérité des choses observables qui est établie avec une certaine solidité : le regard qui se porte sur la folie « est dirigé vers un objet, qu'il atteint par le seul intermédiaire d'une vérité discursive déjà formulée » ; cette folie « ne doit plus s'inscrire dans la négativité de l'existence, comme l'une de ses figures les plus abruptes, mais prendre place progressivement dans la positivité des choses connues »[851]. Le langage ne sera plus inquiété par la folie qu'il s'efforce de dire : les catégories de la positivité

849 *Ibid.*, p. 461.
850 *Ibid.*, p. 463.
851 *Ibid.*, p. 462-463.

se sont suffisamment solidifiées pour ne plus craindre d'être mises en cause par l'objet qu'elles servent à dire.

La troisième métamorphose concerne le contenu moral de la déraison, et la façon dont on se protège désormais de ce qui constituait à l'âge classique le point obscur où pouvait se faire le choix de l'erreur éthique. Foucault s'appuie ici sur la réforme de la justice criminelle sous la Révolution pour examiner la constitution du statut du sujet citoyen souverain, celui-là même qui vaut comme juge dans les jurys populaires qu'instaure cette réforme. Pour Foucault, sous le regard jugeant de ce sujet souverain, « tout ce qui avait fait le contenu de la vieille déraison classique va pouvoir être repris dans les formes de la connaissance psychologique »[852]. Il importe que l'espace de langage où est mobilisée l'intériorité psychologique soit celui d'un sujet souverain qui juge depuis sa morale (la morale qui sous-tend le « regard universel de la conscience bourgeoise »[853]). Cela signifie que l'intériorisation de la déraison et sa limitation aux pensées et aux passions individuelles – qui en elle-même pourrait être inquiétante, puisqu'elle pourrait renvoyer chaque sujet à la déraison de son intériorité – se fait depuis une place de sujet jugeant, certain de sa moralité – et donc certain que sa moralité ne repose pas sur cet espace obscur qu'est la déraison de l'individu qu'il juge. Le sujet qui juge, du fait qu'il soit dans cette position de juge, appuyé sur une connaissance morale reconnue solide en chaque homme, – ce sujet est protégé d'une contamination par son objet scandaleux.

Le propos de Foucault est d'ailleurs assez subtil quant à ce qui fait l'assise du sujet jugeant. En effet, ce n'est pas simplement la morale effectivement appliquée par chacun qu'on attend de l'individu qu'on juge et par rapport à laquelle on traquerait les infractions dans son intériorité psychologique. Il y a tout un jeu de mauvaise conscience du côté du juge, et c'est dans le jeu de sa mauvaise conscience morale qu'il trouve paradoxalement l'appui de sa position. Dans le cas historique que retient Foucault – le procès de l'ouvrier Gras en 1792, qui a tué sa maîtresse infidèle –, l'idée d'un amour allant jusqu'à une fidélité extrême de l'ouvrier pour sa maîtresse est avancée par la défense, en faveur de l'ouvrier, alors même que, du côté de la conscience bourgeoise, il y a une tolérance de fait pour l'infidélité conjugale. Mais, l'argument d'un crime excusé par un amour excessif et une fidélité extrême blessés par la conduite de la maîtresse – cet argument semble porter. Ce qui suggère qu'en métamorphosant la déraison d'un acte en un mobile psychologique se situant en marge d'une moralité plutôt double (entre des valeurs pratiquées et des valeurs idéalisées), on désamorce sa puissance de

852 *Ibid.*, p. 469.
853 *Ibid.*, p. 470.

déraison. Mouvement qu'on peut attester historiquement par sa limite : si une part de la déraison peut être ainsi désamorcée, il demeure un « résidu irréductible de déraison »[854], cette part de déraison qui continue à provoquer le désarroi ou l'effroi, celle par exemple que Royer-Collard, dans sa lettre à Foucher, attribuait à Sade : la « folie du vice »[855]. Il y aura ainsi une « bonne folie », qui n'impliquera pas toujours l'innocence, mais qui, dans tous les cas, sera acceptée « dans le jeu de la morale et de la mauvaise conscience »[856]. Et il y aura aussi une « mauvaise folie », celle pour laquelle ne se dissimuleront pas les gestes d'exclusion : le mythe d'une intériorité psychologique ne sera pas assez puissant pour l'intégrer et la désamorcer – d'où l'importance de Sade dans le livre de Foucault : avec la puissance de déraison que son écriture comporte, Sade est davantage qu'un objet psychologique, c'est le mouvement d'un texte qu'on ne saurait circonscrire.

Avec ces trois structures, Foucault couvre aussi bien le champ médical que le champ politique et social – sans qu'on puisse, à mon sens, systématiser cet exposé par rapport aux quatre consciences de folie. Il retrace par là la véritable « architecture de protection » par laquelle, en cette fin de XVIIIe siècle, se dégagent, de façon entremêlée, un sujet certain de sa non-folie et un objet folie, la déraison de la folie étant désamorcée par chacune de ces structures. Un langage mythologique permet ainsi la fixation d'une distance entre le sujet non fou et l'objet folie. Cette distance pourra certes toujours donner lieu à des efforts de renversement : il demeure qu'elle n'est plus l'oscillation ambiguë qui faisait diagnostiquer, dans l'abord de la folie, le péril imminent de la déraison. Le mythe de l'objectivité ouvre ainsi tout un langage de la folie où le sujet et l'objet désignent des positions non ambiguës.

Il reste encore à préciser l'articulation de ce mythe de l'objectivité aliéniste (ou psychiatrique) avec le mythe de la folie comme aliénation. Quels rapports y a-t-il selon Foucault entre l'objectivation théorique du fou et l'idée selon laquelle la folie est aliénation ? C'est dans le chapitre « Naissance de l'asile » que Foucault répond vraiment à cette question, faisant de l'idée selon laquelle la folie est aliénation le mythe organisateur d'un espace et de pratiques qui produisent effectivement l'objectivation du fou. L'apparente circularité que Foucault suggère à la fin du chapitre « Du bon usage de la liberté »[857] s'efface alors devant le mythe directeur qu'est celui de la folie comme aliénation.

854 *Ibid.*, p. 478.
855 *Ibid.*, p. 477.
856 *Ibid.*, p. 478.
857 Dont le dernier alinéa est : « Le statut d'objet sera imposé d'entrée de jeu à tout individu reconnu aliéné ; l'aliénation sera déposée comme une vérité secrète au cœur de toute connaissance objective de l'homme ». *Ibid.*, p. 482.

En aval : le mythe moderne de la folie comme aliénation de l'homme (*HF*, chap. 3.4)

Pour pouvoir lire le chapitre « Naissance de l'asile » dans le mouvement de son écriture, il me semble nécessaire de se remémorer la dialectique hégélienne de la figure de la conscience malheureuse telle qu'on la trouve dans la *Phénoménologie de l'Esprit*. En effet, c'est le passage d'une subjectivité singulière (qui ne parvient pas à se saisir en sa vérité) à une subjectivité universelle (celle du sujet de la science positive, qui ouvre un nouveau rapport à sa vérité) –, c'est le mouvement de ce passage qui anime l'écriture du chapitre en question. De quel sujet s'agit-il d'abord ? *Du fou comme sujet*. C'est de lui *comme sujet* qu'il est question, aussi bien dans ce que Foucault retient des grands mythes explicites qui entourent la naissance de l'asile, que dans le langage des pratiques concrètes opérées dans l'asile. C'est le sujet fou qui, dans ce nouveau langage qui rend compte à la fois des légendes et des pratiques, se trouve déchiré entre sa réalisation idéale (la guérison de la folie comme vérité idéale de la folie) et le constat qu'il fait, pour ainsi dire, *lui-même* de son échec à guérir. Bien sûr, il ne s'agit pas, dans le propos de Foucault, de faire abstraction de l'histoire dans laquelle advient le langage dialectique de ce sujet fou déchiré. Et l'archive de cette histoire comprend les récits légendaires et les descriptions de pratiques asilaires effectives, récits et descriptions où d'autres sujets historiques prennent toute leur importance : les surveillants et les médecins ne sont pas pour rien dans cette histoire. Mais si l'on veut suivre la tendance structurale historique que Foucault indique, c'est bien au niveau de la figure qu'est le sujet fou qu'il faut régler la focale. Ce qui ne veut absolument pas dire qu'il s'agisse d'une histoire du point de vue du fou. Mais bien plutôt que Foucault propose ce qu'on pourrait nommer *une expérience structurale historique* du sujet fou, tout comme Hegel proposait de considérer, pour ses figures de l'esprit (ici, subjectif), *l'expérience* qui les transformait. Le parallèle avec l'expérience hégélienne de la conscience est d'autant plus pertinent que la tendance complexe qui anime l'expérience du sujet fou est la même – selon Foucault – que celle qui dessine l'expérience de la conscience malheureuse hégélienne.

a) La conscience malheureuse chez Hegel

Rappelons brièvement de quoi il retourne chez Hegel[858]. Dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, le moment de la conscience de soi est consacré au développement spéculatif de la conscience qui s'appréhende comme volonté libre singulière (un pouvoir effectif de négation ici et maintenant). Les efforts pour appréhender son être propre dessinent alors différentes

858 Pour ce passage, je suis globalement les commentaires de Jean HYPPOLITE dans *Genèse et structure de la « Phénoménologie de l'esprit » de Hegel*, Paris, Éditions Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1946, 592 p.

figures de cette conscience de soi, que Hegel présente en les enchaînant comme les expériences successives d'une même conscience qui progresserait. La figure de la conscience malheureuse – prise en général, sans distinction de ses différents avatars – correspond à l'effort pour *penser* son être propre, et s'avère être une conscience déchirée entre, d'une part, l'idéal d'une appréhension réfléchie de cette volonté libre (penser Dieu) et, d'autre part, l'impossibilité d'être soi-même ce sujet libre réfléchi qui outrepasserait les nécessaires déterminations finies de cette conscience. Ainsi – et dans l'ordre des avatars enchaînés – : le sujet concret n'est jamais adéquat à Dieu ; le sujet n'est pas non plus le Christ, Dieu incarné ; même reconnu par le Christ et tourné vers lui, le sujet n'est reconnu que par un être que le temps emporte en tant qu'incarné ; agissant dans un monde sanctifié par le passage du Christ, et par les grâces divines qui l'animent, le sujet pourrait n'être plus que le lieu où agit la volonté libre (Dieu) – dans cette humiliation de sa propre volonté, il se ferait transparence à l'action de Dieu –, mais c'est encore ce sujet qui veut, de sa volonté singulière, s'en remettre à la grâce : l'effort pour s'humilier soi-même, par une pensée de la grâce, n'aboutit pas encore. Reste le dernier avatar : le sujet pour lequel l'humiliation complète de sa volonté singulière n'est plus un corollaire d'une pensée de la grâce, mais est son projet principal. C'est la figure de l'ascète chrétien qui s'efforce d'abolir complètement sa volonté singulière, en l'aliénant totalement à un autre, afin de se faire véritablement chose : une chose pure où la volonté divine se penserait sans les souillures de la volonté singulière du sujet. Autrement dit, c'est en tant que chose purifiée de toute volonté singulière – chose de Dieu, pour la seule volonté divine – que le sujet serait relevé des limites qu'impose sa propre singularité (donc relevé de ses limites, pensées comme des souillures). Tel est l'idéal de cette exigence de devenir chose. Cependant, dans l'effort même pour se faire chose, l'ascète ne peut opérer qu'en portant toute son attention sur sa volonté particulière (afin de la combattre). Et par là, bien qu'il vise un idéal de détachement par rapport à toute volonté singulière – en vue de devenir chose pure –, il est en permanence attentif à sa volonté, et comme souillé au contact de ses manifestations irréductibles. L'idéal d'une humiliation d'un sujet devenu chose laisse la place à un irréductible contact souillant le sujet. Malheureuse expérience : si l'humiliation intégrale était en même temps l'idéal d'une relève, l'humiliation toujours relancée et jamais accomplie installe le sujet dans l'impossibilité de s'affranchir de sa singularité, impossibilité de l'universalité.

Remarquons que, dans cette opération, c'est bien l'ascète qui est le sujet, même s'il veut se faire objet. Mais pour opérer ce renoncement, il s'appuie sur l'intermédiaire qu'est l'Église – l'esprit dans l'institution, qui ne lui impose pas de volonté particulière pour contrer la sienne,

mais lui offre des règles de teneur universelle. Or – et même si ce dépassement ne vaut pas pour l'ascète lui-même (qui reste malheureux), mais bien pour le philosophe qui pense l'histoire de l'Esprit –, avec l'Église, c'est bien la figure d'un soi universel (d'une volonté universelle) qui se dégage de ce procès. L'Église ne valait que comme un intermédiaire dans le mouvement par lequel le sujet ascétique espérait (vainement) se réaliser comme volonté purifiée de sa singularité – comme chose divine –, mais cette Église se dégage comme la nouvelle forme de subjectivité (le sujet universel) à partir de laquelle le parcours de l'Esprit se poursuit. Si le sujet de l'opération était bien d'abord la conscience malheureuse (pour laquelle l'Église n'était qu'un intermédiaire), le sujet qui résulte de l'opération dialectique est le sujet universel qu'est l'Église (pour laquelle l'ascète ne veut être qu'un objet).

On aura compris en quoi l'écho du mouvement de cette expérience spéculative résonne dans l'expérience structurale proposée par Foucault : le sujet fou mis en situation de se faire objet par l'intermédiaire du médecin finit par laisser la place structurale de sujet au médecin, seul capable de l'occuper comme sujet universel. Mais ce mouvement de l'écriture foucaldienne ne peut être prouvé que par le menu.

b) Le langage de l'aliénation : mythe et mouvement dialectique

Commençons par une remarque sur le mouvement animant les récits légendaires et les opérations concrètes, afin de faire apparaître qu'il est bien le mouvement dialectique de la conscience malheureuse. Je parle ici volontairement d'un seul et même mouvement. Et pourtant, on pourrait penser que le propos du chapitre « Naissance de l'asile » est de dénoncer à la fois la dissimulation des opérations réelles par des récits mythologiques (la dissimulation serait coupable aux yeux de Foucault) et le caractère intolérable ou sordide des opérations réelles en question (sous-entendant que c'est parce qu'elles sont sordides qu'on les dissimule par des mythes). Bref, Foucault aurait écrit que le mythe cache la réalité. Certes, il est vrai que Foucault écrit :

> Les légendes de Pinel et de Tuke transmettent des valeurs mythiques, que la psychiatrie du XIXe siècle acceptera comme évidences de nature. Mais sous les mythes eux-mêmes, il y avait une opération, ou plutôt une série d'opérations qui silencieusement ont organisé à la fois le monde asilaire, les méthodes de guérison, et l'expérience concrète de la folie[859].

Mais, même si Foucault donne ici l'image d'opérations qui organisent silencieusement l'expérience de la folie, et cela « sous les mythes », il ne faut pas en déduire que sa lecture des mythes de l'aliénisme se réduira à les condamner pour dissimulation de la réalité des opérations asilaires. Car si l'on est bien attentif au texte de l'*Histoire de la folie*, on comprend bien que ce que les mythes ne présentent qu'implicitement ou qu'obscurément, voire qu'ils

859 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 501.

cachent, ce n'est pas l'éventuelle réalité sordide des opérations, mais « *un mouvement discursif* »[860]. En effet, l'analyse de chacune des deux légendes – celle de la *Retraite* avec Samuel Tuke et celle de Philippe Pinel à Bicêtre – se clôt sur la mise au jour d'*un mouvement dialectique*, qui n'est autre que le mouvement exprimant l'idéal de la conscience malheureuse, donc la réalisation de la folie en sa vérité qui vaut comme sa guérison. Citons les deux passages :

> [Au] partage linéaire que l'internement effectuait entre la raison et la déraison, sur le mode simple de la décision, [l'œuvre de Tuke] a substitué *une dialectique, qui prend son mouvement* dans l'espace du mythe ainsi constitué. […] Et on peut établir ainsi, dans le mythe de la *Retraite*, à la fois le procédé imaginaire de la guérison tel qu'il est *obscurément* supposé, et l'essence de la folie telle qu'elle va être *implicitement* transmise au XIXe siècle […]. [Dans ce mythe] tout indique des expériences morales, des thèmes philosophiques, des images rêvées de l'homme. […] Le positivisme ne sera que la contraction de *ce mouvement*, la réduction de cet espace mythique […][861].

> Le mythe de Pinel, comme celui de Tuke, *cache tout un mouvement discursif* qui vaut à la fois comme description de l'aliénation et analyse de sa suppression […][862].

Comme chez Barthes, les mythes sont la dissimulation même de leur double dimension historique : aussi bien l'histoire générale où s'explique le façonnement des situations qui produisent des formes de sujet (ici la forme du sujet aliéné) que l'histoire des langages (notamment avec la reprise mythologique de l'aliénation elle-même, qui ne renvoie plus au néant et à sa manifestation paradoxale, mais à la division subjective du sujet fou : ce par quoi, conformément à ce qu'est une opération mythologique, le sens de l'aliénation est déplacé – mais pas sans rapport avec ce qu'il était). Avec l'analyse que propose ici Foucault, c'est davantage la transformation dans les formes de langage qui est pertinente. Pourquoi vaut-il la peine de restituer la transformation qui fait passer d'un langage de l'ambiguïté au degré zéro à un langage dialectique éloigné du degré zéro ? Parce que le passage à un nouveau langage, celui de la dialectique (et son mouvement discursif inouï), donne le sol depuis lequel on pourra comprendre le langage de la science positive. En effet, toute la fin de l'*Histoire de la folie* a pour but de montrer que le langage de la psychiatrie positiviste repose sur une structure dialectique (donc un mouvement structural dialectique). Dans ce chapitre « Naissance de l'asile », il faut donc moins chercher le passage d'un langage analytique de la folie encore incertain à un langage positiviste de la folie, que le passage du langage au degré zéro classique au langage dialectique moderne.

Venons-en à l'analyse que Foucault propose des légendes entourant les activités de Tuke et de Pinel. Contentons-nous du bilan qu'il dresse de cette analyse :

860 *Ibid.*, p. 500.
861 *Ibid.*, p. 495-496. Je souligne.
862 *Ibid.*, p. 500. Je souligne.

> Ici et là, on voit se dessiner le même effort pour reprendre certaines pratiques de l'internement dans le grand mythe de l'aliénation, celui-là même que Hegel devait formuler quelques années plus tard, tirant en toute rigueur la leçon conceptuelle de ce qui s'était passé à la *Retraite* et à Bicêtre. [Citation de l'addition au § 408 de l'*Encyclopédie*.] L'internement classique avait créé un état d'aliénation, qui n'existait que du dehors, pour ceux qui internaient et ne reconnaissaient l'interné que comme Étranger ou Animal ; Pinel et Tuke, dans ces gestes simples où la psychiatrie positive a paradoxalement reconnu son origine, ont intériorisé l'aliénation, l'ont installée dans l'internement, l'ont délimitée comme distance du fou à lui-même, et par là l'ont constituée comme mythe. Et c'est bien de mythe qu'il faut parler lorsqu'on fait passer pour nature ce qui est concept, pour libération d'une vérité ce qui est reconstitution d'une morale, pour guérison spontanée de la folie ce qui n'est peut-être que sa secrète insertion dans une artificieuse réalité[863].

Si Foucault semblait d'abord vouloir dessiner deux façons opposées de rêver la guérison de la folie et d'esquisser son essence, les mouvements qu'il dégage des deux récits mythologiques sont bien un seul et même mouvement réglé par le « grand mythe de l'aliénation ». Ce grand mythe – pris dans toute la rigueur du mouvement de langage qu'il dessine – n'est pas formulé de façon expresse par les légendes de Tuke et de Pinel : ce pourquoi Foucault disait qu'il était « caché ». Il est formulé clairement par Hegel, dans l'addition au § 408 de son *Encyclopédie* : Foucault dit même du geste de Hegel qu'il consiste à avoir « tir[é] en toute rigueur la leçon *conceptuelle* » (je souligne) des expériences de l'aliénisme naissant : c'est bien une formulation conceptuelle expresse que Hegel fournit. Mais passer à une formulation conceptuelle ne le conduit pas moins à mobiliser à son tour ce même langage mythologique de l'aliénation : non pas pour écrire une légende, mais pour penser spéculativement l'expérience moderne de la folie. Car ce que Foucault désigne ici par le caractère mythologique du langage de l'aliénation ne se réduit pas à une éventuelle condamnation de son caractère de légende. Car il est évident qu'il ne s'agit là que de légendes : ces écrits *se donnent comme des légendes*. Mais cela ne les empêchent pas de livrer une essence de la folie comme aliénation : l'artifice de la légende des deux grands médecins ne fait que répéter sous un aspect expressément légendaire une essence de la folie, sans que ce caractère légendaire ne vienne en rien inquiéter l'essence ainsi livrée. Même sortie de son inscription dans les légendes de Tuke et de Pinel, l'essence de la folie comme aliénation demeure un objet mythologique. Insérer un objet mythologique dans un récit légendaire (se donnant explicitement comme fictif) ou l'abstraire de tout récit fictif pour n'en conserver que la rigueur conceptuelle – ce que fait Hegel –, ces deux gestes d'écriture s'appuient sur la même mythologie. Ou, pour le formuler encore différemment, ce n'est pas le caractère de légende des récits entourant les actes de Tuke et Pinel qui induit le caractère mythologique de l'essence de la folie comme aliénation. Dans cette analyse de Foucault qui doit beaucoup à

863 *Ibid.*, p. 501.

Barthes – lui qui voit le principe même du mythe moderne dans l'opération de « naturaliser »[864] le concept, que Foucault répète ici en « [faire] passer pour nature ce qui est concept » –, on retrouve précisément l'indication barthésienne quant à la possibilité de livrer une essence mythologique par la fiction sans que le caractère expressément fictionnel n'entame la prégnance de l'essence, bien au contraire[865].

Qu'est-ce alors que l'essence mythologique de la folie comme aliénation ? C'est la reprise du schème de l'aliénation dans un langage second, éloigné du degré zéro. Il ne s'agit pas ici de dire que l'aliénation était d'abord un concept juridique – même si cela l'était – et que l'aliénisme naissant en aurait fait une nature. Il s'agit de voir comment Foucault pense la transformation d'un langage au degré zéro en un autre langage. L'« état d'aliénation » relatif à l'âge classique que mentionne ici Foucault est moins une qualification proprement juridique que l'état correspondant à la manifestation paradoxale de l'Étranger ou de l'Animal, non pas ces êtres différents et rejetés pour leurs différences, mais ces êtres qui rendent manifeste le degré zéro de l'humanité où chaque sujet se décide – donc, moins l'autre choix que le point impossible de ce choix. C'est bien pourquoi Foucault mentionne, en plus de l'« Étranger » que l'étymologie de l'aliénation motive, l'« Animal » qui était le point d'arrivée paradoxal du mouvement de l'exclusion (dans le mouvement global de la partie 1 de l'*Histoire de la folie*)[866]. Avec cet « état d'aliénation », on était donc dans le mouvement même du dialogue de la raison et de la déraison : non pas dans la fixation d'une opposition, mais bien dans l'un des deux mouvements inverses du parcours de la structure de l'ambiguïté. L'aliéné était alors celui avec lequel se jouait ce langage ambigu que Foucault s'est efforcé de mettre au jour pour l'âge classique : son aliénation désignait justement le point même où le dialogue impossible était noué pour se rompre. Dans le langage classique, le point de l'aliénation était ce que la raison pouvait entendre de son bord déraisonnable et du vide sur lequel elle reposait : la manifestation de sa limite dans un langage au degré zéro. Par rapport à ce langage classique, les œuvres de Tuke et de Pinel sont animées d'un langage où l'aliénation décrit le schème de la subjectivité folle et son déploiement possible. Foucault dit qu'ils ont « intériorisé

864 BARTHES Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 215.

865 C'est ce qu'indique Barthes à propos du lien du roman et de la société qui le produit : « Cela est proprement le mécanisme du mythe [et ici le Roman, et son passé simple et sa troisième personne, sont des objets mythologiques] qui superposent à leur intention immédiate, le recours second à une dogmatique, ou mieux encore, à une pédagogie, puisqu'il s'agit de *livrer une essence sous les espèces d'un artifice* ». (Je souligne.) BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 30.

866 On mesure à nouveau l'importance de cette indication de l'animalité quand Foucault propose une lecture de la rencontre de Pinel et de Couthon à Bicêtre. Il lit dans le récit légendaire de cette rencontre « un chiasme décisif dans la mythologie de la folie », à l'issue duquel « le fou se trouve […] purifié de l'animalité ou du moins de cette part d'animalité qui est violence, prédation, rage, sauvagerie ». FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 496-497.

l'aliénation ». Par là, le schème de la limite – dont le mur de l'Hôpital général n'était qu'une réalisation, l'essentiel étant la limite du langage lui-même – ne vaut plus comme celui d'une limite fondamentale : il est repris dans un langage qui le fait scission subjective, sans que cette scission ne trouble le langage de la raison. Le sujet fou doit lui-même être pensé comme originairement lié à ce langage de la raison : ce n'est que dans le moment de son aliénation qu'il est ce sujet de langage dans sa contradiction ; et la vérité de son être de sujet aliéné se trouvera être le retour à ce langage qu'il n'aura jamais vraiment quitté – même si cela ne se voyait pas, il fallait ainsi lui supposer « un reste de raison ». On voit ici que le grand mythe de l'aliénation se formule à partir du sujet fou, que ce mythe soit exprimé dans les récits légendaires des deux pionniers de l'aliénisme ou dans la langue rigoureuse du philosophe spéculatif.

Le point sur lequel on est davantage enclin à lire la qualification de mythe dans le sens d'une fable ou d'une fabulation est évidemment celui de la guérison, spontanée et quasi instantanée, de la folie dans l'asile. On voudrait pouvoir lire autrement que dans une version idéalisée les opérations concrètes de l'asile. Et c'est bien cela qu'ouvre la fin du passage que j'ai cité : dans la version idéale du mythe de l'aliénation, il peut être question de guérison spontanée de la folie, cette guérison étant la libération d'une vérité de la folie qui lui était inhérente mais momentanément contredite ou niée ; mais suivant une version non idéale du même mythe de l'aliénation, cette même rationalité dialectique pourrait bien donner lieu à l'insertion du fou dans un monde moral (ou sa réinsertion – c'est-à-dire le fait de le faire à nouveau se conduire consciemment dans un univers moral), monde moral qui ne serait qu'une réalité artificiellement construite dans l'asile même. Deux réalisations divergentes de la même structure de l'aliénation.

On objectera que le niveau des opérations concrètes n'est pas qualifié par Foucault de réalisation du mythe de l'aliénation (dans une version non idéale). Et on voudra lire son texte comme celui d'une pensée du soupçon : c'est sous des mythes enjôleurs que Foucault trouverait des opérations sordides, opérations qui produiraient d'ailleurs ces mythes pour se dissimuler. Bref, ce serait une analyse de l'idéologie comme déformation et justification des pratiques matérielles, qui seraient l'instance réellement déterminante. Ma première réponse suivra ce qu'on a déjà vu pour l'âge classique : Foucault n'a-t-il pas dit explicitement qu'il ne fallait pas chercher qui des pratiques sociales ou des représentations scientifiques causaient les autres, mais qu'il fallait s'efforcer de dégager le niveau de la structure qui gouverne aussi bien les pratiques que les théories, « partout où un élément porteur de signe peut prendre pour

nous valeur de langage »[867] ? Deuxièmement, je soutiens que les références presque explicites aux analyses de Barthes qu'on vient de lire ne peuvent manquer de se prolonger jusqu'au niveau du mouvement global de l'*Histoire de la folie* – dont on a aussi vu qu'il se réglait sur le couple < langage au degré zéro / langage susceptible de redoublement mythologique > fourni par Barthes – : cela invite à lire tout le diagnostic de l'âge moderne par Foucault en termes de langage mythologique, compris au sens d'un langage éloigné du degré zéro, et susceptible par là d'un redoublement mythologique. Troisièmement, on peut montrer – c'est ce que je propose à présent – que l'exposition par Foucault des opérations concrètes dans les asiles de Tuke et de Pinel suit exactement le mouvement de la dialectique de la mauvaise conscience (en son ultime avatar qu'est l'ascète chrétien). C'est donc bien le langage dialectique où le sujet fou vaut comme sujet aliéné – qu'on présente cette aliénation comme un fait de nature ou comme la qualification d'une position dans une situation – qui donne la teneur des opérations concrètes dans l'asile. Il me semble alors légitime de dire que c'est encore le grand mythe de l'aliénation qui gouverne ces pratiques – tout comme il gouvernait les récits légendaires –, même si la dimension de nature attribuée à l'aliénation n'a plus sa place, et que l'idéal qu'était la guérison demeure un idéal dont s'avère séparé le sujet concret pris dans les opérations asilaires. C'est encore un niveau mythologique – même si on en dégage le concept ou la structure – dans la mesure où l'aliénation ne se dit plus comme point paradoxal d'un langage de la folie au degré zéro, mais a été déplacée pour être le moment intégré du développement d'un sujet spécifique. Donc, à moins de vouloir réserver le terme de mythe pour les « mythes positivistes » qui recouvrent le mouvement dialectique[868], il me paraît pertinent de prolonger l'écho barthésien en traitant tout le langage de l'aliénation comme mythe (ou comme structure mythologique : structure tendant au redoublement mythologique), et cela, qu'il soit mobilisé dans les récits légendaires, dans la pensée spéculative, ou dans les pratiques asilaires de l'aliénisme naissant.

c) Conscience malheureuse et structure des opérations asilaires

Pour montrer que le fou à l'asile fait l'expérience structurale que faisait le dernier avatar de la conscience malheureuse hégélienne, il faut à nouveau accepter de suivre le mouvement de l'écriture foucaldienne. Car si Foucault présente deux asiles différents, c'est moins pour les juxtaposer que pour dégager, de l'un à l'autre, comme un mouvement d'accomplissement de la structure. En effet, si l'on observe ce que Foucault retient de la *Retraite*, on voit qu'il

867 *Ibid.*, p. 268.

868 En s'appuyant sur des énoncés de Foucault comme : « Ce qu'on appelle la pratique psychiatrique, c'est une certaine tactique morale, contemporaine de la fin du XVIIIe siècle, conservée dans les rites de la vie asilaire, et *recouverte par les mythes du positivisme* ». (Je souligne.) *Ibid.*, p. 528.

insiste sur l'élaboration d'une dualité subjective, entre un sujet de raison et un sujet fou, depuis un espace de langage commun, *mais sans que le même sujet puisse occuper les deux places*. Or – et je pense qu'il faut voir là comme un accomplissement de la structure que Foucault souhaite mettre au jour –, quand il passe à l'examen des opérations mises en œuvre à Bicêtre, il souligne l'institution d'une dualité interne au sujet, une scission subjective, celle où le sujet fou serait « *à la fois pur objet de spectacle et sujet absolu* »[869] (je souligne), la folie étant alors « enchaînée finalement à l'humiliation d'être objet pour soi »[870]. C'est dans cet accomplissement de la structure que l'on retrouve l'écho du dernier avatar de la conscience malheureuse hégélienne – Foucault emploie à dessein le terme d'« humiliation » pour qualifier le fait d'être objet pour soi, comme pour souligner l'écho hégélien. Et c'est alors seulement que, comme pour la dialectique de la mauvaise conscience, celui qui n'était que médiateur pourra prendre toute son importance sous l'espèce d'un nouveau sujet universel : ce sera le médecin – personnage sur lequel Foucault clôt son chapitre.

Même s'il n'y est pas sous une forme accomplie, Foucault repère, dans quelques techniques mises en œuvre à la *Retraite*, le schéma subjectif de la scission au sein d'un même langage – et il souligne explicitement la différence de ce schéma moderne avec celui, classique, des tendances complexes animant le mouvement du langage à sa limite. Ainsi à propos de techniques visant à faire peur au fou, Foucault analyse la peur comme suit :

> elle va de la raison à la folie comme une médiation, comme l'évocation d'une commune nature qui leur appartient encore, et par laquelle elle pourrait nouer leur lien. […] [Elle] est douée d'un pouvoir de désaliénation, qui lui permet de restaurer comme une très primitive connivence entre le fou et l'homme de raison[871].

Si elle va de la raison à la folie, au sens où c'est le surveillant qui fait peur au fou, il ne s'agit pourtant pas d'un effort d'emprise, d'une tactique pour maîtriser ou d'une lutte pour terroriser : il s'agit de situer l'échange au niveau mythologique d'une nature commune – cette raison du sujet de certitude qui anime son langage unique – même si cette nature est aliénée chez le sujet fou. La « primitive connivence », analysée par Foucault comme toute mythologique, correspond à la définition du sujet par son inscription dans le langage rationnel commun : c'est la communauté de ce langage qui fait la connivence originaire des sujets, par-delà l'aliénation possible de l'un d'entre eux.

Dans les techniques que Foucault retient, il ne s'agit pas de susciter n'importe quelle peur, mais uniquement la peur des châtiments, et donc d'instaurer une situation de soupçon permanent de culpabilité. Mais plutôt que de lire dans cette analyse foucaldienne la

869 *Ibid.*, p. 517.
870 *Ibid.*, p. 519.
871 *Ibid.*, p. 503.

dénonciation d'une moralisation forcée, on doit entendre l'effort foucaldien de mise au jour d'un schéma subjectif inouï, avec ce milieu de vie façonné par un soupçon diffus de culpabilité.

> L'asile ne sanctionne plus la culpabilité du fou, c'est vrai ; mais il fait plus, il l'organise ; il l'organise pour le fou comme conscience de soi, et rapport non réciproque au gardien ; il l'organise pour l'homme raisonnable, comme conscience de l'autre, et intervention thérapeutique dans l'existence du fou. C'est-à-dire que par cette culpabilité le fou devient objet de châtiment toujours offert à lui-même et à l'autre ; et de la reconnaissance de ce statut d'objet, de la prise de conscience de sa culpabilité, le fou doit revenir à sa conscience de sujet libre et responsable, et par conséquent à la raison[872].

À l'âge classique, le fait même d'interner un individu pouvait avoir la signification d'une sanction : par là, on sanctionnait le choix de la déraison, choix fait en ce lieu ambigu où le sujet se décidait pour la raison ou pour son autre. Mais on ne se lassait pas de voir dans ce sujet sanctionné le lieu ambigu où le langage de tous s'affolait. Avec l'asile moderne, l'internement n'a plus cette signification. Mais cela ne signifie pas que la culpabilité n'ait pas sa place *dans* l'asile : elle vient marquer les schémas intersubjectif et – surtout – subjectif. En effet, Foucault souligne d'abord en quoi le thème de la culpabilité « organise » les rapports « non réciproques » du fou et du surveillant : l'instauration d'un milieu de soupçon diffus suppose une telle asymétrie des sujets. Mais cela n'est encore qu'une réalisation inaccomplie de la structure de la conscience malheureuse. Car le surveillant ne vaut ici que comme agent du milieu, élément de la situation. Ce qui compte, c'est le schéma subjectif qui advient dans cette situation. Or, c'est ce que Foucault dessine avec l'idée d'un sujet fou qui devient « objet de châtiment toujours offert à lui-même » (l'autre n'étant qu'un moyen pour cela). Et tout comme l'ascète chrétien (mobilisé par Hegel comme ultime avatar de la conscience malheureuse) cherchait sa relève (être transparence à Dieu) en se faisant pure chose sans distance à soi (sans reste de volonté singulière), la guérison du fou est visée pratiquement par « la reconnaissance de ce statut d'objet », c'est-à-dire « la prise de conscience de sa culpabilité ». En acceptant sans reste de distance critique (c'est-à-dire sans mauvaise foi, sans cynisme, sans malice –, bref, sans résistance) de se voir comme l'objet hors de la règle, le sujet antérieurement fou est déjà libéré de tout ce qui l'empêche d'être dans la règle commune : par cette position subjective inouïe qu'il parvient à occuper, il est guéri. L'analyse des pratiques de culpabilisation par Foucault se fait donc bien dans les termes d'un mouvement dialectique du *sujet* fou[873].

872 *Ibid.*, p. 505.

873 Foucault écrit explicitement que cela vaut pour toute l'analyse des pratiques qu'il retient de la *Retraite* : « Ce mouvement par lequel, s'objectivant pour l'autre, l'aliéné revient par là à sa liberté, c'est le mouvement qu'on trouve aussi bien dans le Travail que dans le Regard ». *Ibid.*

C'est dans ce que Foucault retient de Tuke comme technique s'appuyant sur « le regard des autres »[874] que l'inaccomplissement de la structure de la conscience malheureuse est le plus marqué, par rapport à ce qu'il dira du regard dans la technique de la reconnaissance en miroir chez Pinel. Mais si j'ai parlé de mouvement dans l'écriture de Foucault, c'est que la structure qui s'affirme davantage en passant du regard chez Tuke au regard chez Pinel est initialement comparée à la structure du regard classique, comme si avec Tuke d'abord et avec Pinel ensuite on *s'éloignait* du regard classique, par l'élaboration progressive d'un nouveau schéma subjectif. En effet, dans l'examen du regard chez Tuke, Foucault rappelle ce qu'était le degré zéro de la rencontre du fou et du non-fou, comme pour mieux montrer l'éloignement que la nouvelle structure représente :

> Le fou dans l'internement classique était, lui aussi, offert au regard : mais ce regard au fond ne l'atteignait pas lui-même ; il atteignait seulement sa surface monstrueuse, son animalité visible ; et il comportait au moins une forme de réciprocité, puisque l'homme sain pouvait y lire, comme en un miroir, le mouvement imminent de sa propre chute. Le regard que Tuke instaure maintenant comme une des grandes composantes de l'existence asilaire, est à la fois plus profond et moins réciproque[875].

C'est à nouveau le point de l'animalité que Foucault mentionne – ce qui est assez dire que le geste de l'exclusion ne vaut qu'en tant qu'il conduit à la manifestation de l'anéanti. Comment le regard circulait-il en ce point d'ambiguïté de la rencontre du fou et du non-fou ? Il n'était que regard de surface. Mais ne croyons pas que Foucault suggère par là qu'il n'aurait été que superficiel, au sens où il aurait manqué l'essentiel. C'est au contraire parce que la structure se donnait au degré zéro que toute prétendue profondeur, qu'elle soit celle des entrailles du monde (que figurait Bosch) ou celle du sujet psychologique (que la science s'efforcera d'étudier bientôt), était réduite à rien : la seule surface de l'image qui n'a pas d'autre profondeur que le néant. Ce regard à la surface n'atteignait pas le fou lui-même, comme le précise Foucault, mais simplement parce qu'il n'y avait rien d'un « lui-même » en ce point de réduction des mythes – point où se manifeste la tendance essentielle du langage de la folie à s'annuler. Mais cette annulation de toute profondeur, cette expérience de regard tout à la surface, impliquait une certaine réciprocité : les sujets regardant et regardé n'avaient pas de profondeur où s'écarter l'un de l'autre ; le renversement de l'un en l'autre, voire l'identification de l'un à l'autre, étaient toujours imminents. Avec le mouvement de l'exclusion paradoxalement prolongé par le spectacle de la déraison majeure, c'était bien sa propre nature au degré zéro que l'on se rendait capable de voir. L'espace du regard de surface était celui d'une surface d'échange.

874 *Ibid.*, p. 506.
875 *Ibid.*

C'est ce que vient briser un regard prétendant sonder les profondeurs de l'âme. En postulant mythologiquement une raison aliénée chez le fou, le regard qui veut prévenir la folie doit traquer le point où la folie « s'articule secrètement sur la raison et commence à peine à s'en détacher »[876], c'est-à-dire le point d'aliénation lui-même. Pour cela, c'est un regard aigu, aiguisé par la certitude de ce qu'il cherche mais surtout de ce qu'il est lui-même (un non-fou), qui doit couvrir les diverses comportements du fou. Avec un tel regard, il ne saurait plus être question de réciprocité : rien de ce qu'il peut indiquer chez le fou en termes de point d'aliénation ne résonne avec une quelconque limite de son regard de surveillant – le jeu de la limite n'est plus que dans l'intériorité du regardé.

Mais il ne faut pas se laisser tromper par cette idée de profondeur. C'est uniquement de regard qu'il s'agit dans cette structure, et non d'entendre des secrets retenus : de la folie, comprise comme moment de l'aliénation de la raison, on ne cherche à retenir que ce qui est visible. Foucault s'efforce d'indiquer par là en quoi une certaine *entente* de la parole folle (et de son ambiguïté) se perd, au profit d'une *observation* plus positive des fous (avec la stabilité des faits constatables) :

> en même temps une psychologie de la folie devient possible, puisque sous le regard elle est sans cesse appelée, à la surface d'elle-même, à nier sa dissimulation. On ne la juge que sur ses actes ; on ne lui fait pas de procès d'intention, et il [ne] s'agit pas de sonder ses secrets. Elle n'est responsable que de cette partie d'elle-même qui est visible. Tout le reste est réduit au silence[877].

Et l'on comprend bien que le silence ici n'est plus le silence essentiel qui formait le centre vide du langage, mais l'indication d'un éloignement par rapport à ce que la folie pouvait comporter de déraison. Insistons tout de même pour dire que cet éloignement vaut aussi bien pour le fou lui-même que pour le surveillant ou le médecin. Avec cette nouvelle structure subjective, l'expérience de la folie faite par le fou lui-même comporte ce silence inessentiel : son propre rapport à sa folie est un rapport à ses comportements observables (et non à ce qui pourrait s'y entendre).

Notons qu'avant de passer aux techniques asilaires de Pinel, Foucault achève l'examen des techniques de Tuke par l'indication de l'émergence d'« un personnage nouveau », qu'il qualifie explicitement d'« élément médiateur » – afin sans doute de renforcer l'écho de la structure d'expérience de la conscience malheureuse hégélienne –, et qui est le surveillant, sujet héritant de toute l'architecture de protection qui en fait un sujet de certitude de sa non-folie[878]. Mais ce point se renforcera avec l'accomplissement de la structure chez Pinel.

876 *Ibid.*
877 *Ibid.*, p. 507.
878 *Ibid.*, p. 508.

Poursuivons le mouvement du chapitre « Naissance de l'asile », pour voir en quoi Foucault souligne, dans les techniques asilaires qu'il retient de Pinel, un accomplissement de ce qui se manifestait déjà avec Tuke.

Avec Pinel, ce n'est pas de biais et simplement comme conséquence que la question du silence inessentiel de la folie est abordée. Il y a une technique du silence comme telle. Foucault la dégage du récit d'un cas fait par Scipion Pinel, où un fou guérit simplement du fait qu'on cesse de répondre à son délire (pour le contester) et qu'on adopte délibérément une position d'indifférence et de mutisme par rapport à ce fou. Avec l'instauration d'une telle technique de mutisme des surveillants, « au dialogue du délire et de l'offense [est substitué] le monologue d'un langage qui s'épuise dans le silence des autres »[879]. Sur fond du seul espace de dialogue possible – celui de raison à raison –, le délire s'épuise et le fou est renvoyé à sa faute : il commet une faute contre le langage, lui qui est posé (mythologiquement) comme un sujet de ce seul langage possible que serait le langage sans limite de la raison.

Mais il faut encore préciser, à l'échelle de l'économie globale de l'*Histoire de la folie*, cette articulation du dialogue et du silence. Ce que fait le passage suivant, souvent mal interprété :

> Comparé au dialogue incessant de la raison et de la folie, pendant la Renaissance, l'internement classique avait été une mise au silence. Mais celle-ci n'était pas totale : le langage s'y trouvait plutôt engagé dans les choses que réellement supprimé. L'internement, les prisons, les cachots, jusqu'aux supplices mêmes nouaient entre la raison et la déraison un dialogue muet, qui était lutte. Ce dialogue lui-même est maintenant dénoué ; le silence est absolu ; il n'y a plus entre la folie et la raison de langue commune ; au langage du délire ne peut répondre qu'une absence de langage, car le délire n'est pas fragment de dialogue avec la raison, il n'est pas langage du tout ; il ne renvoie, dans la conscience enfin silencieuse, qu'à la faute. Et c'est à partir de là seulement qu'un langage commun redeviendra possible, dans la mesure où il sera celui de la culpabilité reconnue[880].

Si l'on abstrait ce passage du mouvement effectif du texte de l'*Histoire de la folie*, on risque de penser que les termes « dialogue » et « silence » y ont la même valeur à chaque ligne. Et cela risque d'appuyer une lecture « décliniste » de l'*Histoire de la folie* : un dialogue progressivement impossible à mesure que le silence se ferait plus rigoureux. Encore une fois, cette lecture est sourde au mouvement de l'écriture, mouvement qui parvient pourtant – si on s'y rend attentif – à rendre manifeste que le degré zéro du langage de la folie est le point du seul langage possible avec ce que la folie comprend de déraison. En effet, de quel « dialogue incessant » la Renaissance était-elle le théâtre ? C'était celui d'une dialectique ironique, faite de retournements incessants, mais où le sage s'était par avance protégé de l'inquiétude qu'aurait pu susciter la déraison de la folie : le délire du langage fou n'était que le grand jeu d'une sagesse supérieure. Bref, ce dialogue incessant ne touchait pas à la limite fondamentale

879 *Ibid.*, p. 516.
880 *Ibid.*, p. 517.

du langage. À l'autre extrémité historique du propos, dans l'asile moderne notamment, de quelle « absence de langage » s'agit-il ? Il s'agit de l'absence d'un langage commun de la raison et de la déraison, l'absence d'un dialogue où se fasse entendre *autant qu'il est possible* le délire (mais toute la complexité de la structure de l'ambiguïté est là pour souligner que le délire n'est pas de l'ordre de ce qu'on entend directement, où de l'ordre d'un énoncé qu'on pourrait résumer[881] *en en conservant la teneur de délire*). Mais c'est sur le fond de cette première absence du langage commun à la raison et à la déraison que se constitue le nouveau langage commun à la raison et à la folie, nouveau langage qui se soutient donc de ce silence moderne que Foucault signale chez Pinel. Le silence moderne c'est donc le fait que le délire ne soit plus admis comme langage (« il n'est pas langage du tout »). Mais le langage moderne de la folie est bien un langage *commun* (« un langage commun redeviendra possible ») à la folie et à la raison – mais où la teneur de déraison du délire ne peut plus se faire entendre. La folie sera désormais porteuse de ce nouveau langage, celui-là même que Foucault annonce quelques pages plus loin : « Dur langage : riche dans ses promesses, et ironique dans sa réduction. Langage de la folie pour la première fois retrouvé depuis la Renaissance »[882]. Comme au temps de la Renaissance, il est question ici d'une folie qui tiendrait un langage de vérité. Mais entre ces deux langages renaissant et moderne, dans l'intervalle classique, il ne s'agit pas simplement d'une « mise au silence » inessentielle, qui ne serait que le point de passage entre une folie loquace dont la déraison était suffisamment maîtrisée pour ne pas inquiéter le sage, et une folie dont la teneur déraisonnable du délire est étouffée pour laisser place à une nouvelle parole de vérité de la folie (anthropologique). Dire que la « mise au silence » classique « n'était pas totale » ne signifie pas que le bâillon n'était pas assez serré, mais bien plutôt que l'imposition d'un certain silence avait dégagé l'espace d'une *entente* inouïe, l'espace de ce « dialogue muet » paradoxal, qui « était lutte » parce qu'en ce lieu de la limite du langage il ne peut pas être question d'une appréhension sereine (sinon celle d'une sérénité armée de toute une architecture de protection, architecture dont l'âge classique a justement l'intérêt historique de ne pas disposer). C'était bien ce point ambigu de la déraison

881 Voilà pourquoi quand Marcel Gauchet ironise sur le fait que Foucault se serait gardé malicieusement de nous dire quels sont les énoncés qui constituent la parole secrète de la folie, il manifeste surtout qu'il n'a pas su lire le mouvement du texte. Notamment : « [Le discours antipsychiatrique] avait fasciné en opposant à la réduction opérée par une fausse science la révélation d'une vérité de la folie […]. De cette ''vérité'', il ne tarda pas à découvrir qu'il n'avait que fort peu de chose à dire. *Les plus habiles, Foucault par exemple, s'étaient d'ailleurs gardés de s'avancer sur ce terrain, se contentant de tentatrices mais prudentes évocations.* Portés par la vague sociale, d'autres n'hésitèrent pas à s'exposer. Leur témérité fit apparaître que la traduction de l'indicible n'accouchait pour tout message que de propositions très pauvres et très fausses à la fois ». (Je souligne.) GAUCHET Marcel, « À la recherche d'une autre histoire de la folie », *in* SWAIN Gladys et GAUCHET Marcel, *Dialogue avec l'insensé (précédé de) A la recherche d'une autre histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1994, p. XIX.

882 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 535.

que l'âge classique ouvrait par une mise au silence isomorphe (voire identique) au silence essentiel de cette déraison, dessinant « cet espace de jeu *qui permettait au sujet de parler lui-même le langage de sa propre folie* et de se constituer comme fou »[883]. Si l'on résume à présent l'économie du mouvement que l'extrait propose, on comprend que c'est un contresens de considérer le silence classique comme le point où se décide le silence moderne. Ce pourquoi Foucault insiste tant sur les spécificités de cette technique moderne de silence.

Foucault n'en insiste pas moins tout autant sur une technique de regard, qu'il nomme technique de « la reconnaissance en miroir »[884]. C'est avec cette technique que Foucault indique un schéma subjectif accompli sur le modèle du dernier avatar de la conscience malheureuse hégélienne. Le mouvement d'accomplissement se mesure par l'écart que Foucault souligne entre cette technique de regard chez Tuke et celle qu'instaure Pinel – sachant que son écriture même nous fait passer du premier au second :

> A la *Retraite*, le fou était regardé, et se savait vu ; mais à l'exception de ce regard direct, qui ne lui permettait en revanche de se saisir elle-même que de biais, la folie n'avait pas prise immédiate sur soi. Chez Pinel, au contraire, le regard ne jouera qu'à l'intérieur de l'espace défini par la folie, sans surface ni limites extérieures. Elle se verra elle-même, elle sera vue par elle-même – *à la fois pur objet de spectacle et sujet absolu*[885].

À nouveau, l'expérience structurale doit ici se comprendre depuis le sujet fou. En effet, ce sujet est celui qui, par un certain jeu de regard, est conduit à avoir sous les yeux le fou qu'il est, le fou objet qu'il ne s'agit plus que de juger moralement. On vise par là à lui faire occuper *en même temps* la position du « sujet absolu » dont le regard s'est délesté de tout ce qui fait la folie objet. Ce qui correspond exactement au projet de l'ascète chrétien mobilisé par Hegel : devenir chose pour être en même temps pure volonté divine qui s'impose à cette chose sans qu'elle résiste. Il s'agit dans les deux cas de réaliser le sujet qu'on était déjà au départ du mouvement dialectique (mais sous une forme inaccomplie), en aliénant ce qui limite ce sujet, pour accéder à la position de regard illimité. Mais Foucault retient aussi de l'expérience hégélienne de l'ascèse chrétienne ce qui faisait son impasse subjective : tout comme l'ascète était finalement souillé par l'inévitable contact avec la part irréductible de sa volonté particulière, le fou voit « sa solide souveraineté de sujet s'effondr[er] dans cet objet qu'il a démystifié en l'assumant »[886]. Le résultat de l'expérience structurale est que la folie « s'emprisonne dans son regard indéfiniment renvoyé à elle-même ; elle est enchaînée finalement à l'humiliation d'être objet pour soi »[887]. C'est là que la supposition d'un sujet

883 *Ibid.*, p. 531. Je souligne.
884 *Ibid.*, p. 517.
885 *Ibid.*
886 *Ibid.*, p. 518.
887 *Ibid.*, p. 519.

aliéné, donc d'un sujet dont la raison serait dans sa contradiction, mais pouvant encore être atteint par le reste de raison que cette contradiction laisse accessible, – c'est là que cette supposition portée par le mythe de l'aliénation montre la limite de son expression idéale. Le fou ne sera jamais le sujet absolu qui observe sa folie comme un objet, pas plus que l'ascète chrétien ne pouvait se faire Dieu en se faisant chose transparente à Dieu. Il restera un sujet malheureux.

Cela ne veut pas dire que cette forme subjective n'aura pas de nouvelle extension. À lire la description que Foucault donne de la vie asilaire sous jugement perpétuel – description qui tient sans doute davantage d'une lecture du *Procès* de Kafka que de la réalité historique –, on comprend qu'il définit là rien de moins qu'une subjectivité moderne générale, non limitée au cas de la folie, avec son inquiétude circulaire spécifique – bien éloignée de l'expérience classique de la limite du langage :

> [Les fous modernes] sont condamnés à être, à chaque instant, sous le coup d'un acte d'accusation dont le texte n'est jamais donné, car c'est toute leur vie asilaire qui le formule[888].

Mais l'autre forme subjective qui émerge de cette expérience asilaire, c'est bien celle de celui qui ne valait d'abord que comme médiateur entre le sujet fou et la folie objet, et qui se révèle être le seul sujet universel possible : le « personnage médical »[889]. De même que l'Église était le milieu fournissant les règles permettant à l'ascète chrétien d'opérer ce travail sur lui-même, mais se révélait comme étant le sujet universel en puissance de cette opération, de même le médecin, qui n'est d'abord que le point de concentration des techniques asilaires par lesquelles le sujet fou opère cette prise sur lui-même censée désaliéner, – ce médecin finit par être celui que sa situation dote de la puissance de désaliénation. Tout comme l'expérience spéculative de la conscience malheureuse aboutissait à ce résultat spéculatif, l'expérience structurale qui a lieu dans l'asile produit ce nouveau sujet par les nécessités de la dialectique de l'aliénation.

Or, le positivisme conduira à dissimuler cette structure dialectique de l'aliénation, ne voyant dans l'aliénation qu'une vérité de nature – et non un mouvement structural – rendant par suite incompréhensible la puissance de désaliénation que possède le médecin. D'où ce que Foucault pointe comme évolution mythologique du « couple médecin-malade » :

> Aux yeux du malade, le médecin devient thaumaturge ; l'autorité qu'il empruntait à l'ordre, à la morale, à la famille, il semble la détenir maintenant de lui-même ; […] et de plus en plus [le malade] s'aliénera en lui, […] devenant ainsi au bout du compte le corrélatif idéal et parfait de ces pouvoirs qu'il projette sur le médecin, pur objet sans autre résistance que son inertie […]. [On a là] une chosification d'ordre magique, qui n'a pu s'accomplir qu'avec la complicité du malade lui-même et à partir d'une pratique

888 *Ibid.*, p. 522.
889 *Ibid.*, p. 523.

> morale transparente et claire au départ, mais peu à peu oubliée à mesure que le positivisme imposait ses mythes de l'objectivité scientifique […][890].

On voit par là ce qu'est devenu le schéma subjectif qui était initialement celui du sujet fou. Désormais, l'élément pertinent n'est plus que le fou se fasse objet à ses propres yeux au moyen des opérations asilaires, c'est qu'il se fasse objet pour le seul sujet universel susceptible de recevoir cet être-objet du fou sans que cela n'encombre son pouvoir d'appréhension, à savoir le médecin. Mais contre l'image d'une objectivation forcée (faite pour vaincre la résistance du fou), Foucault mentionne explicitement l'idée d'une « complicité du malade », marquant assez qu'il s'agit ici de mettre au jour l'évolution de structures subjectives et intersubjectives (et des mouvements qui les animent) et non de condamner des intentions de domination de la part des médecins (même si elles peuvent avoir existé et exister par ailleurs).

D'ailleurs l'indication de l'évolution du couple depuis le point de vue du médecin dit assez que Foucault ne cherche pas à suggérer des intentions malignes chez eux. Car le mouvement dialectique du couple ne s'arrête pas à la figure du médecin thaumaturge. Et cela, parce que ce dernier refuse, dans le jugement qu'il a sur lui-même, de se reconnaître un pouvoir miraculeux. Il n'a aucun pouvoir désaliénant dont il puisse rendre compte positivement. Si la folie guérit quand il la prend en charge, c'est simplement qu'elle n'était pas une vraie maladie, mais « un ensemble de persuasion et mystification »[891]. En résumé, si le médecin n'a pas de pouvoir miraculeux mais que la folie guérit quand même, c'est qu'elle n'est que suggestion, et guérie par la suggestion[892].

Le mouvement dialectique qui anime ainsi l'histoire que restitue Foucault dans ce chapitre « Naissance de l'asile » ne s'arrête donc pas à l'émergence du sujet universel que serait le médecin. Il se poursuit dans cette analyse du couple médecin-malade, avec cet ultime mouvement à trois temps : ce que le malade nie opérer et projette alors sur le médecin ; ce que le médecin nie posséder et refuse dès lors comme réalité à la folie ; et le résultat de ces négations – à savoir, en bonne logique hégélienne, le concret qui résulte des deux moments abstraits :

> il ne reste plus, en dehors des formes vides de la pensée positiviste, qu'une seule réalité concrète : le couple médecin-malade en qui se résument, se nouent et se dénouent toutes les aliénations[893].

890 *Ibid.*, p. 527-528.
891 *Ibid.*, p. 529.
892 Sur l'engouement mondial pour la suggestion dans les années 1890, voir SWAIN Gladys, « Du traitement moral aux psychothérapies. Remarques sur la formation de l'idée contemporaine de psychothérapie », *in Dialogue avec l'insensé*, *op. cit.*, p. 237-262.
893 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 529.

La dialectique de la conscience malheureuse asilaire s'achève ainsi sur ce couple. Et on peut, depuis ce point d'arrivée de la dialectique, résumer le mouvement qui anime ce chapitre. En effet, il ne faudrait pas croire pouvoir identifier ce couple médecin-malade dès le départ de l'exposition des techniques chez Tuke ou chez Pinel : il ne vient que comme figure finale, à l'issue de mouvements dialectiques que s'efforce de rendre l'écriture foucaldienne de l'histoire. Si l'on ne reconnaît pas ce mouvement dialectique de l'écriture foucaldienne, on manque son projet même d'écriture de l'histoire, qui consiste à se faire l'écho de la structure des langages historiques. Ici – à savoir *pour l'âge moderne exclusivement, et non pour la totalité de l'histoire qu'il narre* – son écriture se modèle sur la structure dialectique du langage moderne de la folie. Pour se donner une chance de l'entendre, il ne faut pas limiter le recours hégélien de Foucault à la citation de l'addition au § 408 de l'*Encyclopédie* mais bien reconnaître, dans son écriture, l'écho de la dialectique de la conscience malheureuse (en son dernier avatar qu'est l'ascète chrétien). Par là, on dépasse une lecture de l'*Histoire de la folie* qui voudrait n'y voir qu'une condamnation de la moralisation forcée des fous. Par là, on voit aussi que Foucault offre l'occasion d'une distance historique par rapport à la figure moderne de la scission subjective sur fond d'un seul langage existant. Et cela, par l'écriture de l'histoire elle-même, en ce qu'elle permet d'entendre ce qui, dans les langages historiques de la folie, est recouvrement mythologique d'une structure, présentée *par ailleurs* au degré zéro.

Un appendice : réflexion sur le cercle anthropologique

Si dans le chapitre « Naissance de l'asile » Foucault a mis au jour le nouveau schéma subjectif du fou, schéma d'une conscience malheureuse qui finit par recourir au regard universel du médecin, il ne souhaite pas s'arrêter à ce qui pourrait être pris pour « un type psychologique »[894], spécifique à l'individu fou, mais entreprend de montrer que ce schéma finit par rendre possible la psychologie, même non pathologique[895] – et plus généralement les sciences humaines (en tant qu'elles reposent sur une structure dialectique qui articule liberté subjective et déterminations objectives) :

> il fallait bien que le fou situé maintenant dans la problématique de la vérité de l'homme entraînât avec lui l'homme vrai et le liât à sa nouvelle fortune[896].

894 *Ibid.*, p. 548.

895 On trouve à deux reprises une évocation de *la méthode pathologique de Ribot* : « Ce n'est pas un hasard, ni l'effet d'un simple décalage historique si le XIXe siècle a demandé d'abord à la pathologie de la mémoire, de la volonté et de la personne, ce qu'était la vérité du souvenir, du vouloir et de l'individu » (*ibid.*, p. 481) et « Le paradoxe de la psychologie ''positive'' au XIXe siècle est de n'avoir été possible qu'à partir du moment de la négativité : psychologie de la personnalité par une analyse du dédoublement ; psychologie de la mémoire par les amnésies, du langage par les aphasies, de l'intelligence par la débilité mentale » (*ibid.*, p. 545). Mais dans les deux cas, il ne s'agit que d'une illustration ponctuelle de la structure historique qui s'est mise en place, et qui, elle seule, est historiquement déterminante.

896 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 548.

Pour rendre compte de cette sorte de contamination du sujet de savoir par le sujet fou, il faut expliquer en quoi, sans remettre en cause la forme de subjectivité permise par ce que Foucault nomme l'architecture de protection – à savoir le sujet de certitude dont les représentations peuvent être vérité –, le regard posé, par le sujet de savoir, sur le fou (conscience malheureuse s'efforçant de se réduire à un objet) finit par susciter une identification structurale de celui-là à celui-ci.

Pour montrer que la structure moderne décide des langages modernes à un niveau très originaire, Foucault s'efforce de souligner ce mouvement d'identification aussi bien dans la pensée et la poésie romantiques que dans la pensée discursive et son rejeton positiviste, même si l'identification y résonne selon des modalités différentes. Il est notamment important de retenir que la pensée romantique et son langage lyrique – pour en parler, Foucault cite Hölderlin, Nerval et même Nietzsche[897] – ne sont pas des langages de subversion de la structure moderne, mais bien la pleine réalisation de son mouvement central, celui de l'identification du sujet de savoir au sujet fou. Retenir ce point permet de situer d'autant mieux l'ultime propos de Foucault sur le langage actuel de la déraison.

Reste que c'est à propos de la pensée discursive du XIXe siècle que Foucault précise le mieux ce schéma d'identification – en le comparant à nouveau, leitmotiv récurrent du livre, avec le spectacle classique de la folie comme animalité (degré zéro de la nature humaine) :

> À l'époque des visites à Bicêtre ou à Bedlam, en regardant le fou, on mesurait, de l'extérieur, toute la distance qui sépare la vérité de l'homme de son animalité. Maintenant on le regarde avec, tout à la fois, plus de neutralité et plus de passion. Plus de neutralité, puisqu'en lui on va découvrir les vérités profondes de l'homme, ces formes en sommeil en qui naît ce qu'il est. Et plus de passion aussi, puisqu'on ne pourra pas le reconnaître sans se reconnaître, sans entendre monter en soi les mêmes voix et les mêmes forces, les mêmes étranges lumières. Ce regard, qui peut se promettre le spectacle d'une vérité enfin nue de l'homme […], ne peut plus éviter maintenant de contempler une impudeur qui est la sienne propre. Il ne voit pas sans se voir[898].

Du regard classique, Foucault rappelle ici qu'il ne cherchait pas à saisir une vérité de la folie, mais bien à faire l'expérience du degré zéro de la nature humaine, qui est le point où s'annule (mais aussi se décide) tout l'effort de recherche de vérité. La folie comme déraison était donc ce qu'on ne pouvait approcher qu'en faisant taire le langage qui pose des vérités – ce pourquoi Foucault écrit qu'à l'âge classique, la folie « n'avait pas le pouvoir d'opérer d'elle-même […] la synthèse de son langage et de la vérité »[899]. La rupture avec ce mouvement date de l'élaboration de l'architecture de protection par laquelle advient le sujet de certitude. Le regard qu'un tel sujet porte sur le fou est alors davantage « neutre », au sens

897 *Ibid.*, p. 536. La mention du *Zarathoustra* de Nietzsche, présente en 1961, disparaît de ce passage dans l'édition de 1972 – j'y reviendrai.
898 *Ibid.*, p. 537.
899 *Ibid.*, p. 535.

où il sait que le fou, comme tout élément du monde, se tient face au sujet de savoir comme une représentation susceptible de vérité. Dans l'appréhension du fou, il n'y a pas à craindre l'affolement du langage qui perdrait son être moderne (langage de la représentation vraie). L'homme fou ne pourra que manifester des vérités de l'homme : et c'est parce que, par avance, la forme même du langage implique que ce soient des vérités – comme il existe d'autres vérités dans d'autres registres – que toute éventuelle puissance d'affolement du langage est désamorcée (neutralisée). Cette neutralité est solidaire d'une certaine passion. Mais il ne s'agit plus de la fascination qui entraînait dans un mouvement de dissolution du sujet parlant : il est question d'une passion identificatoire qui joue à un niveau laissant indemne le sujet de certitude, même si cela le situe comme pôle d'un mouvement dialectique de rapport à sa propre vérité. Si on peut effectivement parler d'un mouvement d'identification, c'est que les vérités que le fou manifeste sont reconnues comme valant pour tout sujet humain. Relation qu'on peut préciser, en suivant les illustrations qu'en donne Foucault, aussi bien pour le romantisme que pour la pensée médicale – sans chercher toutefois à extraire ces vérités sous la forme d'énoncés circonscrits : c'est la structure de l'identification qui compte ici, et non telle ou telle vérité reconnue commune. Pour la pensée romantique, Foucault retient que *le rêve* y est censé dire la même chose que « ce que la folie dit d'elle-même »[900]. Pour la pensée médicale, on peut retenir ce que Foucault note de la paralysie générale et de son étiologie syphilitique. Il suggère que la faute sexuelle que le fou manifeste comme vérité de la maladie trouve des résonances dans les fantasmes adultérins de tout homme :

> les sourds pouvoirs d'attraction de cette faute elle-même, toutes les ramifications familières qu'elle étendait dans l'âme de ceux qui la diagnostiquaient, faisaient que cette connaissance même avait la trouble ambiguïté de la reconnaissance ; au tréfonds des cœurs, avant même toute contamination, la faute était partagée entre le malade et sa famille, entre le malade et son entourage, entre les malades et leur médecins ; la grande complicité des sexes rendait ce mal étrangement proche, lui prêtant tout le vieux lyrisme de la culpabilité et de la peur.

Si la folie manifeste la vérité humaine d'un sexe coupable, alors tous les individus, étant tous intéressés dans ce commerce sexuel, éprouvent leur part de culpabilité – dans une complicité ressentie. Foucault mentionnait déjà la complicité du malade et du médecin dans la constitution de ce dernier en sujet ayant un pouvoir de désaliénation : ici, cette complicité prend la couleur de « la grande complicité des sexes ». Mais qu'il s'agisse des rêves dans la poésie romantique ou des fantasmes sexuels pour la médecine, on a bien le même mouvement d'identification à une vérité humaine manifestée par le fou devenu objet (effort de la conscience malheureuse).

900 *Ibid.*, p. 536.

Si le romantisme et la pensée discursive du XIXe siècle s'organisent selon la même structure fondamentale – à savoir, une dialectique de l'identification aux vérités manifestées par le fou –, il demeure que la seconde s'efforce de se protéger de l'identification qu'elle pressent, au risque de développer une série d'antinomies. Dans ces antinomies, s'opposent une conception de la folie comme détermination (déterminisme organique ; folie qui irresponsabilise d'autant qu'augmentent les passions et les désirs déterminants ; folie comme contradiction de la raison à laquelle on peut parler) et une approche de la folie comme liberté insaisissable (méchanceté sauvage de l'homme ; folie qui irresponsabilise d'autant que le crime est sans raison ou sans détermination ; folie comme liberté insoumise qu'il faut réprimer).

Reste que, pour Foucault, ces antinomies « étaient déjà là [dans la pensée romantique], sous la forme indivise d'une dualité réconciliée avec soi-même, dès que donnée »[901]. Il importe donc de ne pas prêter à la première occurrence (dans ce chapitre) des noms de Hölderlin, de Nerval et à la mention du *Zarathoustra* de Nietzsche (que Foucault situe alors dans le prolongement de la poésie romantique) la valeur que s'efforcera de leur attribuer la section finale de l'*Histoire de la folie*. La mention de ces noms au début du chapitre « Le cercle anthropologique » sert à montrer ce qu'est le nouveau langage loquace de la folie, comme l'était le langage de la Renaissance (où la folie comme déraison désamorcée n'offrait qu'un jeu dialectique sous l'œil du sage). C'est donc en tant que leurs œuvres peuvent être lues comme mobilisant un langage éloigné du degré zéro que ces auteurs sont mentionnés ici. Par rapport au langage de la déraison renaissante – qui parlait du tragique du monde –, les langages de Hölderlin et de Nerval sont retenus en tant qu'ils placent les secrets insensés de l'homme au fond de lui-même. Mais, comme si Foucault voulait souligner la similitude de ces langages renaissant et romantique – similaires surtout dans leur éloignement par rapport au degré zéro –, il en montre la possible convergence. En effet, Foucault attache, à l'énoncé qui les distinguent[902], une note sur le *Zarathoustra* de Nietzsche qui les voit converger :

> C'est avec Zarathoustra que viendront se rejoindre enfin, dans la même ivresse du Midi, un déchirement *tragique* du *monde* qui à chaque instant arrache sa vérité à son apparence, et la promesse *lyrique* que toute fin en *l'homme* est recommencement. Le scintillement de Midi promet à *l'homme tragique* le *retour lyrique* du monde. Les deux expériences se croisent dans un langage poétique où se rencontrent les deux expressions fondamentales de la folie.

901 *Ibid.*, p. 540.

902 La note est attachée à la phrase : « Langage dans lequel ne transparaissent plus les figures invisibles du monde, mais les vérités secrètes de l'homme ». *Ibid.*, p. 537. Dans l'édition Plon de 1961, cela correspond à p. 620. Je dois l'information quant à l'existence de cette note de Foucault à une note de Frédéric GROS dans *Foucault et la folie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », n° 100, 1997, p. 50.

Ne nous précipitons par pour assimiler ce propos à celui que Foucault tiendra sur le langage de l'œuvre du philosophe devenu fou – quand il mobilisera l'idée blanchotienne de la subjectivité effondrée comme signe muet polarisant l'espace de l'œuvre. Ici, c'est bien d'autre chose qu'il s'agit. En effet, le *Zarathoustra* propose, aux yeux de Foucault, « un langage poétique où se rencontrent les deux expressions fondamentales de la folie » que sont le langage du grand mythe de la déraison du monde et le langage d'un retour éternel présenté ici comme le moment d'une dialectique temporelle de l'homme (« ce secret insensé de l'homme que le point ultime de sa chute, c'est son premier matin »), mais une dialectique concentrée, fulgurante, instantanée. Bref, avec le langage du *Zarathoustra*, se mêle ce que les expériences renaissante et moderne comprennent comme tendances les plus accentuées vers la déraison (les images du déchirement du monde ; une temporalité de l'homme qui serait fulgurance et non patiente dialectique) mais qui reste des tendances de langages mythologiquement chargés. Par là, rien qui ne tende vers un degré zéro du langage de la folie comme déraison. Ou plutôt si : à nouveau une indication contournée, indirecte, louvoyante qui dessine l'absence centrale. Car, par la jonction historique qui s'opère dans le langage du *Zarathoustra*, l'intervalle classique est bien indiqué, mais *en creux*. Le langage le plus propre de la folie est comme cerné et indiqué dans son néant par le langage mixte que Foucault dit lire dans le *Zarathoustra*. Autrement dit, *entre* les deux expressions fondamentales de la folie s'indique le silence classique essentiel qui en est le langage propre. Mais plutôt que d'adjoindre, à ces deux expressions, le langage propre de la folie (qu'est l'expression du sujet de langage s'anéantissant et disant cet anéantissement), on sait que l'ultime section de l'*Histoire de la folie* indiquera en quoi l'effondrement effectif de l'auteur dans la folie produit ce nouveau signe muet qui fait naître l'œuvre à son sens, celui qu'elle peut avoir pour nous aujourd'hui.

Mais n'anticipons pas : il est d'abord question pour Foucault d'établir que le romantisme et la pensée discursive (médicale principalement) sont rendus possibles par le même langage anthropologique, défini par le parcours du cercle anthropologique. Ce cercle peut se définir abstraitement comme celui que parcourt le sujet qui, voulant se connaître (se tourner librement vers le sujet qu'il est pour se connaître), doit objectiver la vérité de son être (produire une positivité non libre qu'il pourrait reconnaître comme sienne), avant de pouvoir s'y rapporter – avec cependant l'inquiétude qu'il ne s'y rapporte pas librement, mais que dans ce rapport même à sa vérité, il est limité (déterminé) comme le lui révèle la vérité dont il prend connaissance. On peut illustrer ce schéma en retenant l'analyse que Foucault propose de la « folie morale ». Il s'agit de ce que Pinel a nommé la « manie sans délire »[903] : la folie

903 Sur l'introduction de la manie sans délire par Pinel et sur la critique mesurée qu'en fait Esquirol, voir SWAIN

d'individus qui ne laissent percevoir aucune altération de l'entendement, mais qui brusquement cèdent à un déchaînement violent, parfois jusqu'à l'acte assassin. Selon Foucault, une telle folie réalise pleinement le cercle anthropologique :

> elle manifestait cette curieuse ambiguïté qui fait de la folie un élément de l'intériorité sous la forme de l'extériorité. En ce sens, elle est comme un modèle pour toute psychologie possible : elle montre au niveau perceptible des corps, des conduites, des mécanismes et de l'objet, le moment inaccessible de la subjectivité, et tout comme ce moment subjectif ne peut avoir pour la connaissance d'existence concrète que dans l'objectivité, celle-ci à son tour n'est acceptable et n'a de sens que par ce qu'elle exprime du sujet[904].

Nous qui héritons de ce langage dialectique, nous pourrions être tentés de ne lire là qu'une réalisation supplémentaire du mouvement dialectique du sujet qui tend à se connaître, réalisation spécifique au cas de la folie. Mais, pour Foucault, le cas de la folie est bien plus fondamental que ne le laisse croire une telle lecture. En effet, l'expérience de la folie est le lieu où se décide ce schéma dialectique. On le voit avec la « folie morale ». Une telle folie laisse bien supposer qu'il y avait quelque chose comme une folie, donc une aliénation de la raison, avant l'acte violent. Mais ce moment où la raison s'aliène, est tout intérieur, invisible, simplement supposé. Il n'y a de vérité de cette folie que dans le moment (le deuxième du schéma dialectique) où la folie est objectivée sous la forme d'un acte déraisonnable. Toutefois – et c'est pour cela qu'on peut parler d'un schéma dialectique –, l'acte objectivement déraisonnable n'a son sens que rapporté à l'état d'aliénation du sujet : il n'est pas simplement un acte déraisonnable, il est l'acte d'un sujet aliéné. Il n'y a ici de vérité objective que comme vérité d'un sujet. Si la « folie morale » est alors « comme un modèle pour toute psychologie possible », c'est qu'elle « forme comme une psychologisation spontanée de l'homme »[905]. On prend alors la mesure du propos de Foucault : rapporter le geste savant consistant à psychologiser n'importe quelle conduite (en la supposant expression de croyances et de désirs) à *l'expérience où ce geste se réalise spontanément, depuis un homme quelconque que rien n'invite à appréhender comme intériorité, jusqu'à un homme dont la vérité des croyances et des désirs a pu être appréhendée, en passant par ce moment d'objectivation qu'est la folie*. Ce pourquoi Foucault ajoute : « le moment essentiel de l'objectivation, en l'homme, ne fait qu'une chose avec le passage à la folie »[906]. La folie est un moment de vérité objectivée de l'homme qui invite à retourner cette vérité en l'idée d'une intériorité (subjectivité) de l'homme.

Gladys, « D'une rupture dans l'abord de la folie », *in Dialogue avec l'insensé*, *op. cit.*, p. 44-63.
904 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 544.
905 *Ibid.*
906 *Ibid.*

Dans l'exposition de ces schémas, on remarque que Foucault ne met au jour que des figures dialectiques, et que le positivisme n'est jamais conçu que comme un rejeton du langage dialectique, rejeton qui serait aveugle quant à la structure qui le porte. C'est déjà ce qu'on a indiqué avec l'idée des « mythes du positivismes ». Mais c'est encore ce qu'on trouve ici, quand Foucault dégage les deux tendances d'une psychologie née du langage de l'aliénation : « la psychologie n'est donc possible que dans la critique de l'homme ou dans la critique d'elle-même »[907]. La première tendance aboutit finalement à la psychologie nietzschéenne, celle où la négativité de l'homme est suffisamment approfondie pour que l'idée même de l'homme se disperse. En revanche, la deuxième tendance est celle d'un ressassement dans le cercle dialectique, avec une illusion de progrès dans les contenus, mais une répétition dans la circularité de la forme : ce sont les « engagements bavards de la dialectique »[908]. C'est alors que, relativement au positivisme, Foucault note : « il était nécessaire, par son origine même, que la psychologie fût plutôt ceci [c'est-à-dire le langage bavard de la dialectique], *tout en niant l'être* »[909]. Cette négation de son propre fond dialectique, c'est bien là ce qui définit la teneur mythologique de la psychologie positiviste selon Foucault. Et ce dernier ne dit rien de plus du positivisme. Voilà pourquoi réduire le propos de Foucault à une critique du positivisme qui se contente de voir dans le fou un objet de science ne rend pas justice à son ouvrage : c'est bien davantage la question de la valeur du langage dialectique qu'il pose, et cela dans une histoire de l'ambiguïté comparée des différents langages de la folie.

Et s'il s'agit de comparer la valeur des différents langages, il faut rappeler, pour finir, que le langage dialectique, dont toute la troisième partie de l'*Histoire de la folie* retrace le long avènement, est un langage où la teneur en déraison de la folie ne peut se manifester :

> dans ces engagements bavards de la dialectique, la déraison reste muette, et l'oubli vient des grands déchirements silencieux de l'homme[910].

La déraison – c'est-à-dire ce que la folie pouvait faire pressentir de déraison du langage – ne parvient plus à se dire : cela reste muet. On sait que ce mutisme n'a désormais plus rien du silence essentiel de l'âge classique, qui permettait justement le langage de la folie comme déraison. Sous ses aspects de langage qui prend le risque de la négativité, le langage dialectique s'avère finalement celui qui maintient le sujet non fou tel que l'a façonné

907 *Ibid.*, p. 549.
908 *Ibid.*
909 *Ibid.*
910 *Ibid.*

l'architecture de protection exposée par Foucault. Ainsi les « grands déchirements » de l'homme resteront-ils silencieux, ouvrant à la déraison un séjour d'oubli.

Mais là encore, Foucault croit pouvoir restaurer une part d'ambiguïté : ces grands déchirements silencieux sont encore susceptibles d'être entendus comme un langage inouï de la déraison, mais de la déraison qui dit son propre oubli – c'est ce qu'offre le langage centré sur le signe muet qu'est le sujet parlant effondré dans la démence[911]. *Une « fin de la déraison »*[912] *qui, plutôt que d'être le point d'un mutisme terminal, se métamorphose en ouverture initiant un langage de la fin.*

*4.5. Le mouvement global de l'écriture structurale de l'histoire dans l'*Histoire de la folie

***Les mythes et le degré zéro dans l'*Histoire de la folie**

J'ai déjà proposé une formulation condensée des mouvements de l'écriture dessinant le langage de la folie à l'âge classique (c'était le bilan de ma section 4.3). Pour proposer une appréhension synoptique des mouvements de l'écriture de l'*Histoire de la folie* prise entièrement, il reste donc à élargir la focale afin d'y inclure les mouvements des âges renaissant et moderne.

J'ai déjà indiqué que la ligne d'écriture la plus évidente – mais sans doute la moins pertinente – était la ligne chronologique. Mais si j'ai insisté pour dégager en premier lieu les mouvements propres à l'âge classique (d'abord dans mon chapitre consacré à la folie tragique d'Oreste selon Racine, puis dans le présent chapitre où l'âge classique est présenté comme degré zéro de l'histoire de la folie), c'est que le mouvement principal de l'*Histoire de la folie* s'explique en termes de proximité et d'éloignement par rapport à un degré zéro, ou encore de surcharge mythologique et de réduction possible de cette surcharge. C'est donc une lecture selon un schéma en miroir par rapport au centre que serait le degré zéro que je souhaite proposer. Ou encore, une lecture où l'on part d'un langage chargé mythologiquement (mythe renaissant de la déraison du monde), qui se délite pour laisser affleurer un langage au degré zéro (langage classique), avant que s'élabore une nouvelle mythologie qui le recouvre (mythe moderne de l'aliénation de l'homme)[913].

911 *Cf supra* chapitre 3., section 3.3., sous-section « L'ambiguïté du signe muet : « ruse et nouveau triomphe de la folie » ».

912 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 549.

913 Par là on échappe à la « tenaille émergence/disparition [qui] rend inévitable la discussion des fondements de la périodisation » qu'indique J. Revel, car il ne s'agit plus de dire que la structure classique émergerait avant de disparaître, mais seulement de dire qu'un mouvement structural du langage est plus ou moins audible, et qu'on appelle « âge classique » le moment où ce mouvement, par un certain équilibre instable et encore asymétrique, est malgré tout davantage audible qu'à d'autres moments. Sur cette « tenaille émergence/disparition », cf REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, *op. cit.*, p. 128.

De part et d'autre de l'intervalle classique, les langages mythologiques sont traités symétriquement. À chaque fois, il s'agit presque pour Foucault de laisser penser que ces langages pourraient dire – et peut-être mieux que le langage classique, parce que de façon plus loquace – la déraison de la folie : c'est la négativité du monde inquiétant (la grande déraison cosmique) que peint Bosch, et la négativité troublante du cœur (la déraison des appétits humains) que transcrit Sade. Mais les exigences contradictoires des langages de leurs âges respectifs sont prises dans une telle surcharge mythologique qu'elles ne parviennent pas à se maintenir (fût-ce dans une oscillation instable) : l'un des versants de chacun de ces langages prend le pas sur l'autre versant, et l'ambiguïté du langage de la folie n'est pas suffisamment maintenue pour qu'on puisse l'entendre. La faute en revient moins à la tendance qui domine l'autre (jusqu'à la dissimuler effectivement) qu'à la surcharge mythologique qui leur est commune. Car le langage d'Érasme et celui de Bosch relèvent bien du même mythe de la grande déraison du monde, tout comme celui de Hegel et celui de Sade relèvent du même mythe de l'aliénation de l'homme (avec la négativité en son cœur). Mais la part déraisonnable qu'indiquent, chacun pour leur âge, Bosch et Sade – cette part n'est pas suffisamment dégagée de sa charge mythologique pour que la déraison y soit vraiment audible, *à moins qu'on ait été rendu sensible au mode de manifestation de la déraison, à savoir aux mouvements propres à la structure de l'ambiguïté*. C'est pourquoi les âges renaissant et moderne de l'histoire de la folie d'après Foucault ne sont pleinement lisibles – et ici il s'agit de lecture de l'histoire autant que du texte – que depuis le degré zéro du langage de l'ambiguïté. C'est pourquoi je propose de lire cette histoire de ce qu'il y a de déraison dans la folie comme une *histoire de l'ambiguïté*, où les variations de la possibilité de manifester l'ambiguïté (en suivant le double mouvement de parcours de la structure blanchotienne) décide du sens de lecture. C'est uniquement en ce sens-là que l'âge classique, comme degré zéro, vaut comme point de départ : il est le départ moins d'une intelligibilité de l'histoire de la folie que d'une sensibilité à ce qu'il y a d'historique et de non historique dans le langage de la folie. Mais en parler comme d'un point de départ risque de masquer que le langage qui est proposé est le moins substantiel de tous, et donc le moins susceptible de fournir une éventuelle base d'appui : l'absence de toute surcharge mythologique signifie aussi la réduction du langage à presque rien, ces quelques mots balbutiants qui disent l'évanouissement du sujet parlant. Le centre de cette histoire, autour duquel s'organisent les âges mythologiques (renaissant et moderne), est presque un centre vide : le vide d'un silence où s'entend un murmure qui dit l'effondrement du langage.

On pourrait objecter à cette lecture qui fait des deux âges mythologiques des âges en miroir autour de l'âge classique que leurs développements respectifs sont grandement inégaux : une quarantaine de pages sur la période médiévale-renaissante, au moins quatre fois plus pour l'âge moderne. Mais la proportion redevient raisonnable si l'on fait abstraction des chapitres « Le nouveau partage » (3.2) et « Du bon usage de la liberté » (3.3). Or ces chapitres ne sont pas strictement nécessaires – contrairement aux chapitres « La grande peur » (3.1) et « Naissance de l'asile » (3.4) – pour l'exposition du mythe moderne de la folie comme aliénation de l'homme. La nécessité des chapitres 3.2 et 3.3 réside ailleurs : elle tient dans l'écart que Foucault creuse avec le schéma des époques de l'histoire de l'être heideggérienne. En effet, c'est seulement en repoussant le double processus de dégagement de la folie comme objet de savoir et du sujet non fou comme sujet de savoir après les XVIIe et XVIIIe siècles que Foucault peut ouvrir l'âge classique comme espace de pensée différent de celui que Heidegger stigmatise uniformément comme l'âge de la métaphysique de la subjectivité (sujet comme sujet de certitude, objet comme objet de représentation, vérité comme certitude de la représentation). Pour justifier l'ouverture de l'intervalle classique entre le savoir médiéval-renaissant et la science positive en formation – par rapport au schéma des époques de l'histoire de l'être heideggérienne –, il faut à Foucault pas moins de deux chapitres (3.2 et 3.3). D'où l'ampleur de la partie 3 de l'*Histoire de la folie*, alors même que le titre de l'ouvrage précise qu'il s'agit d'une histoire de la folie « *à l'âge classique* ». La lecture selon une structure en miroir me semble donc tenable malgré les disproportions apparentes des développements.

L'âge classique comme opérateur mythologique d'écriture

Une question semble demeurer. En effet, on pourrait se demander pourquoi, dans cette histoire de la folie, le langage au degré zéro est venu se glisser chronologiquement entre deux langages mythologiques. Ou se demander pourquoi les XVIIe et XVIIIe siècles n'ont pas vu, à leur tour, s'élaborer un mythe relatif à la folie. Poser cette question serait, je pense, prendre le geste de Foucault à l'envers. En effet, plutôt que de voir l'âge classique comme une période découpée chronologiquement, à propos de laquelle on pourrait poser les questions que l'on pose à n'importe quelle autre période historique, il m'apparaît pertinent de considérer l'âge classique, non pas comme le résultat d'une décision de découpage chronologique, mais *comme un opérateur mythologique d'écriture : celui de l'âge sans mythe*.

J'ai ouvert ce chapitre avec deux sections présentant des formes d'écriture de l'histoire d'après Blanchot (lisant Hegel et Heidegger) et d'après Barthes. Jusqu'ici, j'ai beaucoup fait

usage du schéma présenté de façon limpide par Barthes : celui d'une histoire de l'écriture qui s'écrit selon les polarités de la surcharge mythologique et du degré zéro. Je voudrais à présent inscrire le geste de Foucault dans l'écho de la proposition blanchotienne quant à la position d'un degré zéro de l'histoire.

Rappelons-nous la structure à laquelle parvient Blanchot dans sa méditation s'originant dans le texte de Lévi-Strauss. Le nom de Heidegger couvrait deux gestes corrélés et pourtant contradictoires : le diagnostic d'un degré zéro de la pensée se réalisant au présent était porteur d'angoisse (le règne grandissant de la technique fait peur) ; la thérapeutique suggérée par l'auteur revenait à chercher un degré zéro de la pensée dans le passé (illusion rassurante d'une localisation historique du départ de la métaphysique, et donc de la possibilité d'en sortir). De la même façon – mais avec une stricte inversion –, le nom de Marx résumait deux gestes : la critique du caractère illusoire de la fixation d'un degré zéro de l'histoire dans un passé serein (celui des robinsonnades) ; l'indication d'un degré zéro de l'humanité (la masse prolétarienne) comprise comme une chance de bouleversement historique (avec ses souffrances et sa violence). Blanchot suggérait alors que la tendance à chercher le degré zéro (de la pensée, de l'histoire, du langage) s'inscrivait dans une structure de l'ambiguïté : la tendance vers un degré zéro semblait insupportable au présent, et seulement possible à assumer sous la forme d'une projection dans le passé, mais elle pouvait alors passer davantage pour une forme imaginaire (donc un mythe) qu'on était tenté de critiquer au profit d'un violence prometteuse de nouveauté au présent. Cette structure de l'ambiguïté exprimait la difficulté de connaître « *l'écart violent* qu'exige tout point de départ »[914], et montrait *la nécessité d'un positionnement du degré zéro éloigné de l'actualité du penseur (même quand il prétendait parler au présent)*.

On mesure à présent que l'écriture de l'*Histoire de la folie* correspond à l'assomption consciente et maîtrisée de la suggestion blanchotienne quant à la recherche du degré zéro d'un langage. Tout comme Blanchot le diagnostique chez Lévi-Strauss, la recherche du degré zéro du langage de la folie, c'est-à-dire la recherche du langage propre de la folie sans surcharge mythologique, conduit Foucault à *une écriture elle-même ambiguë quant à la position du degré zéro*.

En effet, la position de l'âge classique comme âge du degré zéro du langage de la folie est ce qui stabilise l'écriture de cette histoire, et permet, en un sens, de la saisir sereinement. La distance temporelle d'avec cet âge du degré zéro permet de n'en pas ressentir la violence, ou au moins de n'en être pas bouleversé au point que l'écriture ou la lecture en deviennent

914 BLANCHOT Maurice, « L'homme au point zéro », *op. cit.*, p. 96.

impossibles. Pour reprendre les noms propres par lesquels on pourrait résumer la structure blanchotienne, on dira que c'est la tendance heideggérienne de l'écriture de l'*Histoire de la folie*. Mais cette position d'un degré zéro dans le passé, alors même qu'il s'agit d'écrire au présent et de se soucier de l'actualité de son écriture, laisse insatisfait : n'est-ce pas finalement un nouveau mythe que Foucault aurait produit en posant l'âge classique comme âge sans mythe ? Il l'assumerait sans doute, et pourrait répéter presque au mot près ce qu'il dira ensuite des *Mots et les choses* en 1967 : « Mon livre est une pure et simple fiction : c'est un roman, mais ce n'est pas moi qui l'ai inventé, c'est le rapport de notre époque et de sa configuration épistémologique à toute cette masse d'énoncés »[915].

Mais davantage que cette nature de fiction, c'est le mouvement de l'écriture (fictionnelle) qui m'intéresse ici. Car il y a aussi, de toute évidence, l'autre tendance dans l'écriture de Foucault, à savoir une tendance à chercher le degré zéro au plus près de son actualité, fût-ce une recherche difficilement supportable, dans la mesure où elle remet en cause le langage même de la recherche et donc la position du penseur. C'est cette tendance que, dans mon troisième chapitre (consacré aux écrivains fous), j'ai indiqué comme ligne de fuite vers l'actualité de l'écriture. Cette ligne culmine dans la difficile indication d'un langage de la folie centré sur le signe muet qu'est le penseur effondré dans la démence. Affirmation d'un langage qui est une affirmation proprement insupportable dans sa violence, pour autant qu'on l'assume vraiment comme affirmation (et non simplement dans la distance du commentaire). Mais que signifie le dégagement de ce langage de l'actualité ? N'est-ce pas que Foucault a su faire taire (momentanément et de façon précaire) la surcharge mythologique qu'est le bavardage dialectique ? N'a-t-il pas su entendre sous les recouvrements bavards de la dialectique le déchirement presque silencieux qu'est la parole centrée sur le signe muet ? Pour cela, il ne fallait pas seulement chercher la structure tragique « *sous* » le langage dialectique, comme risquerait de le laisser penser une métaphore spatiale commode. Il fallait chercher *dans* le langage dialectique le principe de son mouvement, afin d'en dégager une tendance à la limite. C'est pourquoi j'ai proposé une lecture du chapitre « Naissance de l'asile » (3.4) qui met au jour le mouvement dialectique que Foucault s'efforce de suivre – comme s'il faisait sien, pour un temps, la processualité du discours hégélien –. Il ne s'agit évidemment pas de dire que l'écriture foucaldienne est une écriture hégélienne, qui admet comme principe d'intelligibilité de l'histoire la processualité dialectique. Mais il s'agissait de montrer

915 FOUCAULT Michel, « Sur les façons d'écrire l'histoire » [1967], *in Dits et écrits, 1954-1988, I: 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 619. À ce sujet, voir PALTRINIERI Luca, *L'expérience du concept: Michel Foucault entre épistémologie et histoire*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « La philosophie à l'œuvre », 2012, vol. 1/, p. 198 (section « Fabriquer des fictions »).

comment Foucault se mettait à l'écho d'un langage historique, le langage dialectique, reconnu comme celui qui domine l'âge moderne – le positivisme n'en étant qu'un rejeton. C'est seulement en suivant le mouvement même du langage dialectique, en ce qu'il emporte la pensée de l'homme, depuis l'appréhension de la folie jusqu'à la psychologie normale, qu'on pouvait dégager, avec Foucault, le vide ou le silence que ce langage promet de combler mais qui échappe pourtant à son effort, et déjà à sa promesse.

Alors on peut dire qu'un tel dégagement consiste à retrouver un degré zéro du langage de la folie dans son actualité (sans le projeter dans le passé). D'où sans doute la violence d'une telle mise au jour : il s'agit bien de retrouver, dans l'actualité, l'écart violent d'un point de départ, celui de la parole folle elle-même. Pour reprendre les noms que suggère Blanchot, c'est la tendance marxienne de l'écriture de Foucault. Mais tout comme l'effort marxien pour saisir la violence révolutionnaire dans le degré zéro de l'humanité actuelle finissait par pouvoir être lu comme une nouvelle position d'imaginaire (l'image du prolétariat comme privation de toute détermination), l'indication par Foucault de ce langage centré sur le signe muet, à partir des écrivains ayant sombré dans la folie, risque fort de passer pour un geste romantique, que l'imagination détourne de l'actualité du langage de la folie.

Et c'est là que l'attention au mouvement importe. Car l'essentiel, dans cette étude du langage de la folie, ne réside sûrement pas dans ce qu'on peut établir, mais dans ce à quoi on parvient, même si cela perd toute pertinence dès lors que c'est ensuite posé (et que cela risque d'être à nouveau à distance de l'actualité). L'actualité n'est pas de l'ordre de ce qu'on établit, mais de l'ordre de ce à quoi il faut sans cesse se donner les moyens de s'ouvrir. D'où mon insistance, plutôt que sur le dégagement de thèses et d'arguments, sur la sensibilisation au mouvement de l'écriture.

Et c'est là – seulement là – que la question de la position de l'écriture foucaldienne par rapport au langage de la psychanalyse est pertinente.

*Remarque sur la place de la psychanalyse dans l'écriture de l'*Histoire de la folie

Souvent, les commentateurs de Foucault[916] qui s'efforcent de mettre au jour son positionnement quant à la psychanalyse au moment de l'*Histoire de la folie* (avant de poursuivre avec l'analyse des ouvrages suivants) – ces commentateurs mentionnent un

916 Par exemple : LAGRANGE Jacques, « Versions de la psychanalyse dans le texte de Foucault » [1987], *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5, pp. 11-54. ; FORRESTER John, « Michel Foucault et l'histoire de la psychanalyse » [1989], *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5, pp. 55-90. ; GROS Frédéric, « Foucault penseur de la psychanalyse, dans l'Histoire de la folie et La Volonté de savoir », *La Célibataire*, automne 2004, n° 9, pp. 33-54. ; GENDRON Jean-Philippe, *Les voix de la folie: essai sur Michel Foucault*, Québec, Éd. Nota bene, 2006, vol. 1/, 204 p.

positionnement ambigu en citant deux extraits du texte : celui où Foucault proclame qu'« il faut être juste avec Freud » en reconnaissant qu'« il restituait, dans la pensée médicale, la possibilité d'un dialogue avec la déraison »[917] – qui est interprété comme un positionnement favorable à la psychanalyse – et celui où Foucault, voyant dans la « figure aliénante » du médecin la « clef de la psychanalyse », annonce que cette dernière « ne pourra pas entendre les voix de la déraison » et que « [si elle] peut dénouer quelques-unes des formes de la folie ; [en revanche] elle demeure étrangère au travail souverain de la déraison »[918]. Se contenter de construire une position dite ambiguë ou paradoxale en juxtaposant ces deux extraits me semble être un forçage du texte. Pourquoi ces deux extraits-là et pas d'autres parmi les multiples références à la psychanalyse qui parsèment le texte ? Pourquoi une simple juxtaposition, alors que tout l'intérêt de l'écriture de l'*Histoire de la folie* est dans son mouvement ? On l'aura compris : plutôt que de répéter à l'identique ce geste de commentaire par la juxtaposition des deux extraits, je préfère situer quelques mentions de la psychanalyse dans le texte[919] en m'efforçant de les lire dans le mouvement même où elles apparaissent – en ayant principalement pour objectif de préciser la *fonction* de la mention de la psychanalyse dans l'écriture structurale de l'histoire.

Toutefois, plutôt que d'aller directement au texte même, il me semble pertinent de discuter la communication de Derrida au colloque de 1991 pour les 30 ans de l'*Histoire de la folie*[920], pour ce qu'elle apporte comme précision sur le jeu d'écriture opéré avec le nom de Freud et avec le nom « psychanalyse ».

Derrida s'interroge d'abord sur la possibilité d'écrire un quelconque discours sur « *la* » psychanalyse : opération qu'il constate bien dans le texte de Foucault, mais que, pour sa part, il ne saurait produire, tant ce champ est divers et divisé. Et l'on peut effectivement se demander ce que Foucault considère vraiment quand il écrit « la » psychanalyse. À suivre les indications qu'il donne dans l'*Histoire de la folie*, il ne s'agit simplement ni d'une pratique de soin psychique historiquement située, ni d'une doctrine identifiable (même plurielle, avec des points de divergence), ni d'un corpus circonscrit. Il ne s'agit même pas de tout cela à la fois. Si c'était le cas, les références de l'*Histoire de la folie* à la psychanalyse seraient similaires à celles que l'ouvrage fait à l'aliénisme : Foucault situerait à sa place historique, dans la ligne chronologique, cet ensemble de pratiques et de savoirs, afin de voir dans quelle mesure il

917 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 360.
918 *Ibid.*, p. 530.
919 Mais le lecteur est en droit d'avoir un relevé exhaustif de ces mentions (explicites ou implicites) de Freud ou de la psychanalyse. En suivant la pagination de l'édition Tel de 1976 : 39-40, 175, 225, 327, 360, 369, 383, 397-398, 414, 456-457, 480, 507-508, 510, 517, 526, 528, 529-530, 541, 542 note, 542.
920 DERRIDA Jacques, « « Être juste avec Freud ». L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse », *op. cit.*

participe du recouvrement mythologique du langage de la folie au degré zéro. Or les références à la psychanalyse sont bien plutôt dispersées dans le texte, *comme si la psychanalyse constituait un langage accompagnant tout au long de son mouvement l'écriture structurale de l'histoire*.

Pour Derrida, les mentions de Freud et de la psychanalyse dans le texte de Foucault varient selon une logique de chiasme. Elles sont tantôt du côté de ce qui rend possible l'écriture de l'histoire de la folie, tantôt du côté de ce dont il faut écrire l'histoire (comme pratique historique d'appréhension de la folie) – sans qu'il soit possible de les stabiliser, malgré les tendances apparemment dominantes de certains passages (ce pourquoi sans doute il parle de chiasme et non simplement d'alternance). Je serais tenté de prolonger cette analyse de Derrida en présentant la position de la psychanalyse dans le texte de l'*Histoire de la folie* comme celle d'un *langage concurrent de celui de l'écriture structurale de l'histoire*. Un langage sur lequel on s'appuie, auquel on assimile presque le sien, mais qu'on repousse finalement et avec lequel on veut d'autant plus marquer une distance qu'on avait été tenté de lui identifier notre langage. Bref, un langage rival. On peut notamment comprendre de cette façon le passage souvent cité, qui débute par « C'est pourquoi il faut être juste avec Freud »[921]. Derrida remarque que si Foucault écrit qu'il faut être juste avec Freud, c'est bien qu'il a dû ressentir la tentation d'être injuste avec Freud, « en l'occurrence de l'inscrire dans l'âge de l'institution psychopathologique »[922]. On peut toutefois être plus précis. Le passage où Foucault affirme la nécessité d'être juste avec Freud vient à la toute fin de l'exposition de l'âge classique : Foucault vient de clore ce que j'ai appelé le mouvement inverse de la structure de l'ambiguïté, et cette dernière est alors – par l'enchaînement des parties 1 et 2 du livre – parcourue dans les deux sens. Pouvoir entendre la déraison de la folie – comme le fait l'âge classique –, c'est alors pouvoir s'ouvrir à ce mouvement sans fondement où s'abîme le langage. Si Foucault concède que, malgré tout ce qui s'est mis en place depuis la fin de l'âge classique en termes de surcharge mythologique, Freud parvient à nouveau à entendre le mouvement ambigu du langage, notamment en son versant de déraison – si Foucault concède cela sur le mode de l'injonction à être juste, c'est que, au moment d'entamer l'examen de la conscience analytique classique (à la fin du chapitre 2.1, ce qui vaut comme annonce pour toute la partie 2), il annonce le dégagement d'un mouvement excédant la structure classique, mouvement unilatéral (et non plus ambigu) aboutissant « finalement » à notre connaissance positive de la folie (la psychopathologie comme science), et qu'en dégageant le mouvement vers cet

921 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 360.

922 DERRIDA Jacques, « « Être juste avec Freud ». L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 152-153.

aboutissement dommageable à une véritable *entente* de la folie, *il a lui-même laissé entendre que la psychanalyse était impuissante à assumer la tâche d'une critique historique de la psychopathologie* :

> en tranchant dans l'épaisseur historique d'une *expérience*, nous tenterons de ressaisir le mouvement par lequel est devenu finalement *possible* une connaissance de la folie : cette connaissance qui est la nôtre et dont le freudisme n'est pas parvenu, parce qu'il n'y était pas destiné, à nous détacher entièrement[923].

Mais Derrida a sans doute raison de parler de chiasme. Car dans le passage que je viens de citer, et qui pourrait passer pour une simple insistance sur l'impuissance de la pensée psychanalytique à nous sortir d'une connaissance qui n'est qu'une entrave à une authentique *entente* de la folie en son ambiguïté – dans ce passage, Foucault écrit que le « freudisme » ne nous a pas détachés « entièrement » de cette connaissance faisant entrave, *mais cela suppose qu'il nous en a détaché au moins partiellement*. Là même où il est question de dénoncer une impuissance, Foucault reconnaît une vertu. Mais c'est justement ce qui me conduit à parler de langage concurrent : la psychanalyse n'est peut-être pas « destinée » à nous faire sortir du positivisme psychiatrique, mais c'est pourtant à l'aune d'une telle tâche que Foucault l'évalue. Foucault mentionne ainsi la psychanalyse comme si elle avait le même projet (mais avec un destin simplement moins favorable) que l'écriture structurale de l'histoire – qui vise, avec davantage de succès selon Foucault, à nous déprendre du positivisme psychiatrique.

Ne peut-on pas prolonger davantage l'hypothèse des langages concurrents – notamment en se demandant ce que Foucault a pu trouver dans l'archive psychanalytique qui l'aurait conduit sur la voie de cette écriture de l'histoire de la folie – ? Pour commencer à clarifier le lieu depuis lequel l'*Histoire de la folie* a pu s'écrire, Derrida mentionne le « rôle que la référence à un certain Descartes jouait dans la réflexion d'alors, au début des années soixante, au plus près de la psychanalyse, en vérité dans l'élément même d'une certaine psychanalyse et de la théorie lacanienne »[924]. À nouveau, on pourrait préciser cette mention. L'article de Lacan « Propos sur la causalité psychique »[925] [1946] ouvre un questionnement sur le « Mais quoi ? ce sont des fous » de Descartes en en faisant quasiment le degré zéro d'un geste réitéré depuis par la psychopathologie, auquel, selon Lacan, il serait pertinent de revenir pour voir ce qui s'y joue d'un rapport à la vérité de la parole. À lire cet article – principalement sa deuxième partie –, on y trouve plus d'une intuition suivie dans l'*Histoire de la folie* : l'idée du « coup » de Descartes ; l'idée selon laquelle l'ambiguïté de son geste est davantage visible que celle des

923 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 225.

924 DERRIDA Jacques, « « Être juste avec Freud ». L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 146-147.

925 LACAN Jacques, « Propos sur la causalité psychique », *in Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, pp. 151-193.

réitérations qu'en feront ses successeurs modernes ; l'idée selon laquelle, en cessant de pouvoir lire le risque de folie qu'il y a dans l'assomption d'une recherche de vérité exigeante, nous avons perdu un certain « respect pour la folie des risques suprêmes »[926].

Mais c'est un autre texte de Lacan qui explique davantage la forme des références de l'*Histoire de la folie* à la psychanalyse : le texte « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse »[927] [prononcé en 1953, publié en 1956]. Étrangement, Derrida ne l'évoque pas, alors même qu'il discute longuement les mentions par Foucault d'un pouvoir thaumaturgique du psychiatre ou du psychanalyste. Or Foucault n'a pas inventé cette critique de certaines pratiques psychanalytiques – probablement dominantes à son époque – pour thaumaturgie. Elle vient directement du texte même de Lacan. Toute la troisième partie de « Fonction et champ... » analyse ce que fait le psychanalyste quand il intervient par la parole. Or Lacan insiste pour dire que, dans la psychanalyse qui se pratique dans ces années 1950, les principes mêmes qui gouvernaient les prises de parole de Freud se sont perdus (et donc leurs effets d'agencement symbolique) – et que l'on se contente de répéter les phrases de ce dernier. Pour expliquer cette errance de la psychanalyse des années 1950, Lacan fait l'hypothèse suivante, où l'on trouve la question de la thaumaturgie :

> Sans doute tout le procès qui a abouti à cette tendance actuelle de la psychanalyse remonte-t-il, et d'abord, à la mauvaise conscience que l'analyste a prise du miracle opéré par sa parole. Il interprète le symbole, et voici que le symptôme, qui l'inscrit en lettres de souffrance dans la chair du sujet, s'efface. Cette thaumaturgie est malséante à nos coutumes. Car enfin nous sommes des savants et la magie n'est pas une pratique défendable. On s'en décharge en imputant au patient une pensée magique[928].

On reconnaît là l'explication que Foucault reprend explicitement dans l'*Histoire de la folie*[929], où les médecins aliénistes – comme les (mauvais) psychanalystes selon Lacan – sont dérangés par ce qu'ils ne peuvent concevoir que comme thaumaturgie, tandis que Freud – comme le psychanalyste que Lacan souhaite aider à advenir – assume ce pouvoir d'apparence thaumaturgique, qui vient en vérité d'une structure symbolique essentielle d'intimation de la parole. Bien sûr, ce rapprochement des texte de Lacan et de Foucault ne réduit pas l'attaque finale de Foucault : « Le médecin, en tant que figure aliénante, reste la clef de la psychanalyse. […] [C'est pourquoi] elle demeure étrangère au travail souverain de la

926 *Ibid.*, p. 176.

927 LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *in Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, pp. 237-322.

928 *Ibid.*, p. 306.

929 « Mais si le médecin [aliéniste] devient vite thaumaturge pour le malade, à ses propres yeux de médecin positiviste, il ne peut l'être. […] Freud [, lui,] a démystifié toutes les autres structures asilaires […] [mais] il a exploité en revanche la structure qui enveloppe le personnage médical ; il a amplifié ses vertus de thaumaturge, préparant à sa toute-puissance un statut quasi divin », FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 528-529.

déraison »[930]. Mais c'est justement pour cela que je parle de langages concurrents. Tout se passe comme si Foucault ne pouvait que suivre la proposition de Lacan dans son diagnostic de la psychopathologie et des tendances dominantes de la psychanalyse, mais qu'il lui fallait au dernier moment se mettre à distance de l'ouverture que proposait Lacan, en incluant le langage de ce dernier dans la critique que pourtant il permettait de formuler.

Il y a là peut-être quelque chose de l'injustice d'un langage qui cherche à s'imposer. Pourquoi injustice ? Car Foucault semble bien s'appuyer sur un texte (« Fonction et champ... ») dont pourtant il ne déploie pas la force principale. Comme si faire valoir le langage de l'écriture structurale de l'histoire passait par la distanciation d'avec la psychanalyse lacanienne. Or, on sait que Foucault revient dans *Les mots et les choses* justement sur la proposition par laquelle il critiquait la position du psychanalyste :

> ni l'hypnose, ni l'aliénation du malade dans le personnage fantasmatique du médecin ne sont constitutives de la psychanalyse ; mais […] celle-ci ne peut se déployer que dans la violence calme d'un rapport singulier et du transfert qu'il appelle […][931].

Derrida voit là une volte-face. Je pense plutôt que Foucault a compris que la psychanalyse lacanienne ne pensait plus, à ce moment, le transfert comme une aliénation. Mais je pense surtout que le jeu de la concurrence des langages ne nécessite plus cette imprécision (ou injustice) sur la position du psychanalyste, puisqu'elle joue à propos de la folie elle-même[932], comme Foucault l'avance dans *Les mots et les choses* :

> C'est pourquoi la psychanalyse trouve en cette folie par excellence – que les psychiatres appellent schizophrénie – son intime, son plus invincible tourment : car en cette folie se donnent, sous une forme absolument manifeste et absolument retirée, les formes de la finitude vers laquelle d'ordinaire elle avance indéfiniment (et dans l'interminable) […][933].

On peut raisonnablement penser que l'appui que trouve Foucault pour dire que l'approche psychanalytique ne parvient pas à s'ouvrir au langage de la folie – et il s'agit bien de psychanalyse d'inspiration lacanienne, donc la plus à la pointe de l'actualité selon Foucault à ce moment-là – cet appui est la thèse de Jean Laplanche sur Hölderlin[934], publiée en 1961, pour laquelle Foucault écrit une recension[935] en 1962. La thèse de Laplanche est un véritable essai de pathographie psychanalytique lacanienne, dont les références théoriques sont celles de l'enseignement initial de Lacan, à savoir notamment le dégagement de l'ordre symbolique

930 *Ibid.*, p. 530.

931 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 388.

932 Sur cette place cruciale de la folie dans le mouvement final des *Mots et les choses*, cf LE BLANC Guillaume, « Le sujet de la folie ou la naissance de l'homme moderne », Revue *Lumières*, Pessac, PUB, n°8, 2e semestre 2006, dossier « Foucault et les Lumières », pp. 69-85.

933 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 387.

934 LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, 144 p.

935 FOUCAULT Michel, « Le « non » du père » [1962], *in Dits et écrits, 1954-1988, I: 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, pp. 217-231.

par rapport à l'ordre imaginaire, et l'instance dite du père comme instance organisatrice de l'ordre symbolique – un père symbolique qui ne fait tenir l'ordre symbolique qu'en tant que « père mort ou châtré »[936], c'est-à-dire en qui on reconnaît un défaut constitutif de sa place (et qui permet le jeu des places). Laplanche s'efforce de dégager des textes de Hölderlin les tendances de l'ordre imaginaire ou de l'ordre symbolique qui s'y expriment. Et principalement l'appel à cette instance du père symbolique, qui se trouve être absente dans le schéma subjectif de Hölderlin. Chez Hölderlin, d'après Laplanche, le père châtré, père à défaut (c'est-à-dire qui a un défaut constitutif), est appelé en tant qu'il est à défaut : Hölderlin exige une manifestation glorieuse du non-être. Mais rien ne répond : le père à défaut est absent, il fait littéralement défaut. Ou encore : le défaut nécessaire fait défaut, ce qui est cause de souffrance, et nécessite la puissance de la poésie et du mythe pour être compensé, même si c'est de façon précaire. On le voit, une telle pathographie psychanalytique d'inspiration lacanienne donne à Foucault une représentation appuyée de ce que cette psychanalyse peut dire dans l'abord textuel de la schizophrénie. Et elle semble assez proche de la question de la manifestation paradoxale du non-être, même si elle aborde cela en lui donnant un nom (celui de père symbolique). N'est-ce pas dans une telle proximité avec le propos de Foucault que va se jouer la plus grande concurrence ? Dans sa recension, Foucault s'avère finalement critique. Il reste globalement fidèle au texte de Blanchot, « La folie par excellence », que j'ai déjà examiné dans mon chapitre 3. Et il joue l'approche blanchotienne du langage, à savoir l'écriture de l'ambiguïté (avec ses mouvements divergents), contre l'approche davantage théoricienne de l'apprenti lacanien. On peut retenir d'ailleurs que Foucault indique, dans un semi-éloge semi-critique du livre de Laplanche : « Une remarquable lecture des textes y multiplie les problèmes que la schizophrénie pose avec une insistance récente à la psychanalyse »[937] – une phrase que la citation précédente des *Mots et les choses* ne fait que reprendre.

Bref, que la concurrence avec le langage psychanalytique s'exprime sous la forme d'une critique du dispositif d'aliénation qu'elle maintiendrait (dans l'*Histoire de la folie*) ou sous la forme du constat de son épuisement à trouver le langage permettant de parler d'un même mouvement de la folie et de l'œuvre (dans « Le ''non'' du père », qui anticipe sur ce point *Les mots et les choses*), c'est bien un même *mouvement de distanciation retardée* que Foucault s'efforce d'opérer (au sens où l'identité de puissance d'*entente* de la folie est maintenue,

936 LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du père*, *op. cit.*, p. 132.
937 FOUCAULT Michel, « Le « non » du père », *op. cit.*, p. 223.

jusqu'au moment d'une séparation qui sonne sans appel), alors même que le langage psychanalytique semble proche de l'intention de son écriture[938].

Remarque sur l'édition tronquée de 1964

Puisqu'il s'agissait dans cette section de ramasser mes analyses des mouvements de détail en une vision synoptique des mouvements de l'écriture de l'*Histoire de la folie*, je souhaite finir par un bref examen de l'édition tronquée de l'*Histoire de la folie*, parue chez UGE, dans la collection 10/18, entre 1964 et 1976. Les recherches sur l'histoire éditoriale de l'*Histoire de la folie* de Ph. Artières et J.-F. Bert ont permis de clarifier les conditions de lecture de cet ouvrage par ses contemporains[939]. C'est principalement cette édition tronquée qui a été lue, discutée et critiquée, voire traduite. Je souhaite montrer, pour finir, que le texte qui résulte des coupures opérées par Foucault lui-même respecte bien le schéma d'ensemble des mouvements que j'ai indiqué, et même qu'il le manifeste de façon plus franche.

Un avertissement de cette « édition abrégée » prévient : « Tout en préservant l'économie générale du livre, on a conservé de préférence les passages concernant les aspects sociologiques et historiques de l'étude originale ». À considérer la sélection des passages, on se convaincra cependant que des passages « sociologiques et historiques » ont été coupés et des passages très épistémologiques ont été conservés : les chapitres « Le monde correctionnaire » (ex 1.3) et « Expériences de la folie » (ex 1.4) disparaissent, alors que les chapitres « Figures de la folie » (ex 2.3) et « Médecins et malades » (ex 2.4) constituent à eux seuls (et malgré les coupures qui y sont opérées) un tiers de l'ouvrage abrégé. Bref, c'est surtout l'indication selon laquelle l'économie générale du livre a été préservée qui me semble pertinente dans cet avertissement.

On peut dès lors montrer que Foucault a effectivement conservé les passages qui permettent de former le schéma général des mouvements que je me suis efforcé d'indiquer. Montrons-le brièvement[940].

---

938 Il ne me semble pas pertinent de poursuivre *sous cette forme* (à savoir par les critiques explicites que Foucault adresse à la psychanalyse) une lecture du rapport de l'écriture de l'*Histoire de la folie* au langage de la psychanalyse lacanienne. Sur ce point, je suis les ouvertures de Catherine Millot et de Sophie Mendelsohn : MILLOT Catherine, « Le fantasme de Foucault », *Essaim*, 2002, vol. 2002/2, n° 10, pp. 25-34. MENDELSOHN Sophie, « Foucault avec Lacan : le sujet en acte », *Filozofski vestnik*, 2010, XXXI, n° 2, pp. 139-169. Mais il me semble que l'espace de leur mise en relation serait davantage pertinent en y faisant entrer Blanchot, plus précisément en rédigeant un « Lacan dans l'écho de Blanchot ». Pour cette idée, nous n'avons, à ma connaissance, que l'article d'André Lacaux, qui relève seulement les mentions réciproques explicites, mais ne va pas chercher les structures d'écriture ou de discours communes aux deux penseurs. Cf LACAUX André, « Blanchot et Lacan », *Essaim*, 2005, n° 14, pp. 41-68.

939 ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique*, *op. cit.* Voir notamment, dans le chapitre 3, la section « De nouveaux supports », sous-section « Une histoire éditoriale tumultueuse ».

940 Afin qu'il n'y ait pas de confusion dans les indications de pagination, je ferai les indications de page pour l'édition tronquée de 1964 dans le corps de mon texte et non en note de bas de page.

De l'ancienne préface, la préface remaniée conserve la première section, un extrait de la deuxième section et la partie centrale de la quatrième section. Bref, elle ne retient que ce qui permet de définir le degré zéro de l'expérience de la folie, comme structure entre deux expériences mythologiquement chargées.

De l'expérience médiévale-renaissante, l'exposition est globalement conservée. Foucault coupe un court passage sur les maladies vénériennes (pp. 16-18 dans l'édition de 1961), une phrase sur le lien de la folie et du néant (p. 27), mais – surtout – un passage d'une dizaine de pages sur l'opposition de la conscience tragique et de la conscience critique. Je ne veux pas surinterpréter des coupures que Foucault était de toute façon contraint de faire à cause du format exigé pour l'édition de poche, mais il va de soi que ce passage est celui qui sert de fil directeur aux lectures « déclinistes » de l'*Histoire de la folie*, à savoir celles selon lesquelles le livre de Foucault serait le récit d'un déclin par étape de la possibilité d'un dialogue entre la raison et la folie (qui pourrait y faire entendre sa déraison). En supprimant ce passage, c'est comme si Foucault voulait clarifier le mouvement de son texte : celui qui s'organise non sur la ligne d'un déclin, mais autour d'un degré zéro qui a pu poindre dans l'histoire.

L'exposition des mouvements des consciences critique et pratique est réduite à deux chapitres, « Le grand renfermement » (ex 1.2) et « Les insensés » (ex 1.5), ceux-là mêmes desquels j'ai dégagé le mouvement depuis l'exclusion jusqu'à la manifestation ambiguë. Comme si l'examen du monde correctionnaire lui-même et l'étude de la composition des normes d'appréhension de la folie (qui mêlent l'expérience juridique et l'expérience sociale), qui occupaient respectivement les chapitres 1.3 et 1.4, n'étaient pas nécessaires à « l'économie générale du livre ». Je vois là une justification supplémentaire d'avoir dégagé le premier mouvement du langage classique à partir des seuls chapitres 1.2 et 1.5 de l'édition de 1961.

L'exposition du mouvement inverse de la structure de l'ambiguïté n'apparaît plus que sous la forme de ce que Foucault nommait la conscience analytique : l'idée d'une conscience énonciative a disparu. C'est bien cette lecture que je proposais déjà de la partie 2 de l'édition de 1961 : alors que les consciences critique et pratique étaient examinées dans un certain entremêlement, la conscience énonciative ne donnait lieu qu'à quelques considérations – au début du chapitre « Le fou au jardin des espèces » (2.1) – avant de laisser la place à la conscience analytique. Mais, dira-t-on, le chapitre « La transcendance du délire » a aussi disparu. Or, outre qu'il offrait une forme fulgurante de la structure de l'expérience classique sous les espèces d'une analyse serrée de la folie d'Oreste dans *Andromaque* de Racine, il fournissait l'exposition du mouvement unifié des théories classiques – les deux chapitres

suivants n'en donnant qu'une exposition diversifiée (donc moins marquante) ou syncopée (donc ne se justifiant qu'en référence à l'exposition sous forme unifiée). Certes. Mais l'exposition du mouvement diversifié (selon les figures nosologiques classiques – même si Foucault coupe la partie sur la démence pour ne conserver que celles sur la manie et la mélancolie et sur l'hystérie et l'hypocondrie) suffit à rendre ce mouvement < raison / image / déraison >, avec la place centrale de l'image en son ambiguïté. Et dans l'exposition du mouvement syncopé, Foucault laisse – est-ce un oubli ou plutôt une nécessité du texte ? – la référence au « cycle structural de la passion et du délire qui constitue l'expérience classique de la folie » (p. 183). Phrase qui a dû paraître bien énigmatique aux lecteurs attentifs de la seule édition tronquée de 1964. Mais preuve aussi que le mouvement inverse de la structure de l'ambiguïté classique ne pouvait être rendu manifeste que dans l'enchaînement de ses formes unifiée, diversifiée et syncopée.

Je me suis efforcé de montrer que le mouvement de recouvrement mythologique du langage classique pouvait se lire, si l'on se contentait d'une exposition du mythe moderne de l'aliénation, dans les chapitres « La grande peur » (3.1) et « Naissance de l'asile » (3.4) de l'édition de 1961, les deux chapitres intermédiaires étant une façon de justifier un positionnement par rapport à l'histoire de l'être heideggérienne en montrant successivement le dégagement de l'objectivité de la folie puis de la subjectivité du sujet de savoir (comme sujet non fou). Or, outre un court passage retenu du chapitre « Le nouveau partage » (3.2), Foucault limite l'exposition du mythe moderne de la folie comme aliénation de l'homme, dans l'édition tronquée, à ces chapitres 3.1 et 3.4.

Enfin, là où l'édition de 1961 déclarait, en ouverture du chapitre « Le cercle anthropologique » (3.5) : « Il n'est pas question de conclure », l'édition de 1964 se termine par une « Conclusion », où l'on retrouve seulement la fin du dernier chapitre de l'édition précédente. La réflexion sur le cercle anthropologique pouvait donc, à la lumière du mouvement global de l'*Histoire de la folie*, être dite un « appendice », comme j'ai proposé de la lire. Mais la situation des écrivains modernes ayant sombré dans la folie n'était pas de l'ordre de cet appendice. Voilà pourquoi ils doivent nécessairement réapparaître, fût-ce sous le titre trompeur de « Conclusion ».

En résumé, le travail d'abrègement de l'*Histoire de la folie* donne lieu à un texte qui, pour nouveau qu'il soit du fait de son redécoupage (et des quelques chapeaux introductifs réellement nouveaux, comme aux pages 105 et 154), n'en suit pas moins le même schéma de mouvements que la version originale. Mais ce schéma global y est à la fois plus et moins lisible. Plus, d'abord, car de nombreux passages qui ne contribuaient pas à le rendre

manifeste, et risquaient même de le conduire à le manquer, sont coupés. Mais moins aussi, car il manque le centre même de l'expérience classique dans son expression fulgurante, celle qu'on trouvait dans le délire d'Oreste. (Or ce n'était pas là l'illustration littéraire d'une structure par ailleurs présente, mais bien le centre d'une écriture qu'il s'agissait de faire résonner – ce pourquoi je l'ai traité dans un chapitre à part en m'efforçant de lui donner toute sa résonance.)

Peut-on dire alors que « c'est cette version tronquée qui sera à la source des nombreux malentendus concernant la thèse de Foucault »[941] ? Je pense malheureusement que la version intégrale du texte offre autant de chance de malentendus, la lecture décliniste en étant sans doute la meilleure preuve.

Ainsi, la version tronquée, qui vaut sans doute comme un objet historique intéressant de l'histoire de la diffusion des idées, ne vaut à mes yeux que comme une preuve supplémentaire de l'intention de Foucault, même si c'est d'abord le mouvement de l'écriture elle-même qui doit décider de ce qui se dit dans le texte. Et contre les malentendus, ce n'est pas seulement la lecture exclusive de la version de 1961 qui m'apparaît nécessaire, mais bien – c'est ce que je me suis efforcé de défendre tout au long de cette étude – sa lecture dans l'écho de Blanchot.

941 ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique*, *op. cit.*, p. 109.

Conclusion

Comment écrire sur le langage propre de la folie ? Comment écrire sur la littérature ?

Je me suis efforcé de situer la présente proposition de lecture dans le champ de la philosophie littéraire telle qu'elle est définie par P. Macherey et Ph. Sabot. Cet effort n'allait pas de soi : le texte de l'*Histoire de la folie* n'est pas habituellement considéré comme un texte relevant de l'écriture littéraire. Tout au plus reconnaît-on à l'écriture foucaldienne (dans ce livre) un certain usage du littéraire, éventuellement une position de critique littéraire – mais seulement ponctuelle –, dans la mesure où le livre contient des passages qui sont explicitement des analyses d'œuvres littéraires. Mais cela a-t-il un sens, pour entendre l'écriture même de Foucault, de distinguer écrit littéraire et écrit de critique littéraire (ou écrit incluant des passages de critique littéraire) ? Qu'en pense Foucault lui-même, à cette période de sa production de pensée ? Quelle est l'écriture critique qu'il appelle de ses vœux ?

Pour déterminer sa propre pensée de l'écriture, je propose de suivre, en ouverture de cette conclusion, la deuxième séance de la conférence « Littérature et langage » donnée par Foucault à Bruxelles en décembre 1964[942].

Avant d'entrer dans le mouvement d'exposition de sa pensée quant à l'écriture critique (qui devient l'écriture tout court), notons que Foucault maintient le lien essentiel qui était affirmé dans l'*Histoire de la folie* : celui de la littérature et de la folie. En effet, soulignant que la littérature est l'opération d'écriture par laquelle « la contrainte du code se trouve suspendue dans l'acte même qui consiste à écrire le mot – suspension faisant que, à la limite, ce mot pourrait très bien ne pas obéir au code de la langue », Foucault ajoute alors :

> Si effectivement chaque mot écrit par un littérateur n'obéissait pas au code de la langue, il ne pourrait absolument pas être compris, ce serait absolument une parole de folie – et on a peut-être là la raison de l'appartenance essentielle de la littérature et de la folie, de nos jours. Mais ceci est une autre question ; nous pouvons dire simplement ceci, c'est que la littérature, c'est le risque toujours pris et toujours assumé par chaque mot d'une phrase de littérature, le risque qu'après tout, ce mot, cette phrase, et puis tout le reste, n'obéissent pas au code[943].

Une « parole de folie » serait une parole qui mobiliserait les mots d'une langue donnée, mais qui subvertirait leur usage et leur sens tels qu'ils sont définis par cette langue : les mots n'auraient plus le fonctionnement que définit cette langue. La « littérature » ou parole littéraire marquerait son « appartenance essentielle » à la parole de folie en ce qu'elle comprendrait la même possibilité de subversion du sens. Mais la différence est que la

942 FOUCAULT Michel, « Littérature et langage (1964) », *in La grande étrangère: à propos de littérature*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Audiographie », n° 7, 2013, pp. 71-144.
943 *Ibid.*, p. 112-113.

littérature ne la comprend que comme « risque », c'est-à-dire comme hypothèse prudente ou – plutôt – comme virtualité inquiétante. Ne peut-on pas alors définir la littérature, aux yeux de Foucault, comme étant *l'écriture qui porte en elle le risque de n'être que « parole de folie »* ? C'est sans doute le cas – ce qui ne signifie pas que la littérature *serait* parole de folie : elle se distingue de cette parole en ce qu'*elle n'en est que le risque*[944]. Toutefois, cela ne signifie-t-il pas que l'abord du discours littéraire serait du même ordre que l'abord de la parole de folie – et inversement – ? Il me semble qu'on peut entendre les précisions de Foucault quant au discours sur la littérature comme si elles pouvaient s'appliquer au discours sur la parole de folie. Le langage qu'il faut inventer pour entendre et transmettre à d'autres la parole littéraire est aussi celui qui permet d'entendre et de dire la parole propre de la folie. Tout cela est une question d'« oreille », comme Foucault l'a affirmé ailleurs – lors de l'émission radiophonique[945] du 14 janvier 1963, intitulée « Le silence des fous » – :

> Et par ce dernier détour [il s'agit de la correspondance Artaud / Rivière], notre culture retrouve enfin une oreille pour ce langage qui ne s'est jamais lassé et qui déroute le nôtre. Et je pense que c'est grâce à ce travail souterrain de la folie dans le langage, contre le langage ; de la folie pour récupérer son propre langage ; il me semble que c'est tout ce travail souterrain qui nous permet maintenant d'écouter d'une oreille fraîche, d'une oreille première ce poème d'un malade [… de Saint-Alban]. [Suit un poème.][946]

Trouver la bonne « oreille » c'est ici trouver comment se rendre disponible pour ce langage déroutant, afin d'entendre le travail de la folie « dans le langage […] pour récupérer son propre langage ». Les précisions quant à ce qu'on pourrait appeler « l'oreille littéraire » vont dès lors permettre de mieux aborder ce langage à inventer pour entendre et dire le langage propre de la folie.

Qu'est-ce que la (vraie) critique (littéraire) ? C'est là la question que Foucault se pose dans cette conférence de 1964. Foucault le dit tout de go :

> Les vrais actes de la critique, il faut les trouver de nos jours dans des poèmes de Char, ou dans des fragments de Blanchot, dans des textes de Ponge, beaucoup plus que dans telle ou telle parcelle de langage qui aurait été, explicitement, et par le nom de leur auteur, destinée à être des actes critiques. On

944 Rappelons à nouveau que F. Gros souligne le « double langage » de Foucault quant au lien de la littérature et de la folie : « *rejetant violemment l'idée même d'une identification*, et dans le même temps multipliant les échos entre littérature et folie », GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p. 86. Je souligne.

945 Sur ce programme radiophonique de cinq émissions consacrées aux langages de la folie, programme intitulé *L'usage de la parole*, cf FOUCAULT Michel, *La grande étrangère: à propos de littérature*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Audiographie », n° 7, 2013, p. 24-70.

946 FOUCAULT Michel, « Le silence des fous (1963) », *op. cit.*, p. 48. La même métaphore (celle de l'oreille disponible pour entendre ce qui se dit dans un texte au niveau où ça parle vraiment) valait déjà pour l'expérience de la folie *à l'âge classique* – contrairement à l'idée d'une certaine vulgate selon laquelle la folie classique serait réduite au mutisme – : « Voyez combien la raison est laconique et impérative lorsqu'il s'agit pour elle de juger le contraire d'elle-même. C'est ce qu'elle fait pendant toute la période classique. *Et pourtant, pour qui tend l'oreille, il y a comme un sourd murmure que l'on peut percevoir, comme si la folie, même pendant toute cette période du rationalisme classique, cherchait à recomposer son langage, à retrouver la vieille communion dionysiaque, et elle invoque cette expérience perdue, moins par des mots sans doute que par des gestes, des gestes où s'annoncent à la fois la jubilation de sa nouvelle naissance et sa misère d'être depuis si longtemps privée de parole* », *ibid.*, p. 38.

> pourrait dire que la critique devient une fonction générale du langage en général, mais sans organisme, sans sujet propre[947].

Mais si la critique devient « une fonction générale du langage en général », toute prise de parole n'est pourtant pas une opération critique authentique. Au contraire, Foucault mentionne ces auteurs qui parviennent à écrire avec le « langage en général » : c'est seulement pour qui (tel Char ou Blanchot) fait fonctionner le langage à un certain niveau de généralité – de neutralité davantage que d'universalité – que le langage est porteur de l'opération critique. Mais on ne peut plus alors distinguer la critique de la littérature : il s'agit d'entendre, au niveau où il existe, « le total de la critique et de la littérature, c'est-à-dire l'actuel hiéroglyphe flottant de l'écriture en général »[948]. Or, si la distinction – et, à plus forte raison, la hiérarchie – de la littérature et de la critique se dissout dans « l'écriture en général », on ne peut plus conserver l'idée d'une approche de la littérature par un langage critique qui en serait le « métalangage »[949]. C'est l'idée même de métalangage qui est délégitimée[950] : il ne peut pas y avoir de parole théorisante (construisant ses concepts, avec la certitude de ce qu'est un concept et de la façon d'utiliser des concepts) sur une parole aussi inquiétante que l'est la parole littéraire (qui inquiète la procédure même d'élaboration de concepts) – en tout cas si on veut l'entendre à son niveau. À rebours d'une telle parole théorisante, Foucault propose de dire, « en première approximation » que :

> la critique est purement et simplement le discours des doubles, c'est-à-dire l'analyse des distances et des différences dans lesquelles se répartissent les identités du langage[951].

De cette première définition, Foucault en tire une autre, plus fine, correspondant à une certaine forme de critique : celle qui s'intéresserait à la façon dont une œuvre désigne elle-même ces distances et ces différences entre les identités qu'elle mobilise ; c'est-à-dire la façon

947 FOUCAULT Michel, « Littérature et langage (1964) », *op. cit.*, p. 107.

948 *Ibid.*, p. 109.

949 Pour le rejet de la définition de la critique par l'idée (de Jakobson) de métalangage, cf *Ibid.*, p. 110-114. On sait que, dans un discours contemporain de celui de Foucault, Lacan réfute tout autant la pertinence de l'idée du métalangage : « Prêter ma voix à supporter ces mots intolérables "Moi, la vérité, je parle..." passe l'allégorie. Cela veut dire tout simplement tout ce qu'il y a à dire de la vérité, de la seule, à savoir *qu'il n'y a pas de métalangage* […], que nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour ce faire. », cf LACAN Jacques, « La science et la vérité » (1966), in *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p. 867-868. Pour un commentaire (difficile) du rapport du discours psychanalytique à la science, selon Lacan, cf MILNER Jean-Claude, *L'œuvre claire: Lacan, la science, la philosophie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1995, 172 p.

950 « le métalangage implique précisément que l'on fasse la théorie de toute parole effectivement prononcée, à partir du code qui a été établi pour la langue. Si le code se trouve compromis dans la parole, si, à la limite, le code peut ne pas valoir absolument, à ce moment-là, il n'est pas possible de faire le métalangage d'une pareille parole, on est obligé de recourir à autre chose », FOUCAULT Michel, « Littérature et langage (1964) », *op. cit.*, p. 114.

951 *Ibid.*, p. 118.

dont une œuvre laisse entendre les écarts qui travaillent son langage ; ou encore la façon dont une œuvre est sa propre critique.

À ce titre, trouver le langage pour dire l'œuvre littéraire, c'est répéter le langage par lequel notamment elle se désigne elle-même comme littérature, mais aussi par lequel elle dit la distance qui la travaille intimement – c'est donc s'intéresser à la fois à ses signes et à l'espace où elle se déploie.

C'est sur cette possibilité du langage critique (qui est aussi écriture littéraire) de pouvoir dire l'espace du langage d'une œuvre que je souhaite m'arrêter plus avant. En effet, dans cette conférence, Foucault est assez didactique quant à la définition de la spatialité du langage des œuvres – au sens où son propre langage ne tend pas à l'écriture poétique, mais répond bien aux attentes traditionnelles vis-à-vis du discours philosophique. Ce sont donc des indications précieuses pour définir cette critique qui parvient à dire l'espace de déploiement d'un langage singulier (espace comme forme d'un développement, comme dispersion de ses figures, comme figuration des tendances essentielles du langage), sans devenir pour autant un métalangage (un métalangage se référant à un code extérieur à l'œuvre – sans quoi il ne pourrait pas prétendre être en position d'extériorité par rapport à elle).

Si Foucault souhaite voir advenir un langage critique soulignant dans les œuvres la spatialité de leur langage, il précise que cela peut se faire dans au moins trois directions[952] : la spatialité culturelle du langage en général, la spatialité intérieure à l'œuvre même, et la spatialité du langage lui-même dans l'œuvre. À chaque fois, Foucault explique que cet espace est celui d'un *mouvement* (du langage) ou d'une *circulation* (de figure). Il est donc clair que les espaces diversement structurés des langages respectifs des différentes œuvres sont définis pour pouvoir rendre compte du mouvement du langage qui constitue ces œuvres. On peut donc dire que, dans l'écriture critique qu'il propose, la structure d'un espace de langage et le mouvement du langage sont des concepts partiels qui ne valent que l'un avec l'autre. Pour aborder le langage littéraire, structure et mouvement sont des pôles réversibles[953].

En bref, de l'aveu même de Foucault, le langage le plus à même d'aborder l'œuvre littéraire – et donc aussi d'approcher la parole propre de folie – est le langage littéraire lui-

952 *Ibid.*, p. 133-140.

953 Cette identification de la structure et du mouvement se trouve aussi chez d'autres penseurs du même moment : ainsi, par exemple, chez Derrida, à propos de l'écriture : « Le gramme comme différance, c'est alors une structure et un mouvement qui ne se laissent plus penser à partir de l'opposition présence/absence. […] L'activité ou la productivité connotées par le *a* de la *différance* renvoient au mouvement génératif dans le jeu des différences. […] Mais il va de soi […] que la production des différences, la différance, n'est pas a-structurale : elle produit des transformations systématiques et réglées pouvant, jusqu'à un certain point, donner lieu à une science structurale. », DERRIDA Jacques, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 38-39.

même (Char ou Blanchot, précise-t-il), dans la mesure où seul un tel langage sait indiquer vraiment l'espace de distanciation interne du langage, ou encore le mouvement de son auto-contestation. Par là, Foucault prévient tout effort de construction d'un métalangage théorique sur le langage littéraire – là où pourtant Foucault lui-même reconnaît que l'analyse littéraire qu'il appelle de ses vœux peut « fonder une réflexion, enfin, ouvrir et déboucher sur une réflexion quasi *philosophique »*[954].

On aura compris ce que les affirmations d'une telle conférence apportent au moment de conclure un travail qui s'efforce de lire le livre majeur de Foucault qu'est l'*Histoire de la folie*, d'une part *comme si Foucault y faisait un effort de philosophie littéraire (en écrivant, en un sens, à la façon de Blanchot)*, et d'autre part – et surtout –, *comme s'il s'agissait d'une œuvre littéraire dont on voudrait tirer l'effort de pensée philosophique (nécessitant sans doute de nous faire écrire, nous-mêmes, à la façon de Blanchot)*. Pourtant, il n'était nullement question de prouver que Foucault écrivait « à la façon » de Blanchot, ni de chercher moi-même à écrire « à sa façon ». Il était bien plutôt question – comme Foucault le suggère dans la conférence de 1964 – de *faire entendre l'espace structuré du langage, à partir du mouvement du langage*. Par fidélité aux principes de la critique qu'il définit – et qu'il me semble juste de suivre –, je me suis efforcé de rendre compte d'un mouvement du langage (celui de Foucault abordant le langage propre de la folie) sans tomber dans la constitution d'un métalangage (qui supposerait un code extérieur au langage de l'œuvre qu'est l'*Histoire de la folie*). Pour autant, prévenir la constitution d'un tel métalangage n'est pas refuser toute conceptualisation : c'est ce à quoi invite la proposition de la philosophie littéraire de dégager les « philosophèmes »[955] des écrits littéraires. En effet, les philosophèmes dégagés d'une opération de lecture sont tout autant des philosophèmes *engagés* dans la texture même des œuvres lues, au sens où c'est par ces œuvres qu'ils sont opérant : engagés *dans* les œuvres, ils le sont presque *par* les œuvres, au sens ils seraient *à leur service* – au service de la pensée qu'elles constituent en tant qu'œuvres littéraires.

Les philosophèmes engagés dans cette lecture

Philosophème principal

Le philosophème principal qu'on peut dégager de la lecture de l'*Histoire de la folie* dans l'écho de Blanchot est celui de « mouvement du langage selon la structure de l'ambiguïté ». Il vaut surtout dans sa déclinaison sous plusieurs formes, qui sont autant de philosophèmes

954 FOUCAULT Michel, « Littérature et langage (1964) », *op. cit.*, p. 120.
955 SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée*, *op. cit.*, p. 18.

annexes : le mouvement classique de la traversée des fantasmes aboutissant à l'énonciation de l'annulation du sujet parlant ; le mouvement propre au langage centré sur le signe muet caractéristique de l'expérience moderne de la folie ; le mouvement historique d'approche du degré zéro de l'expérience de la folie et d'éloignement vers les recouvrements mythologiques de cette expérience (en amont et en aval) dans l'écriture structurale de l'histoire. Mais on peut commencer, dans ce moment conclusif, par proposer une formulation du philosophème principal qui soit une formulation véritablement dégagée des textes.

Insistons bien une dernière fois sur le sens et la valeur d'une telle formulation abstraite : Il n'était pas question dans ce travail de prouver qu'il existerait, dans l'absolu, quelque chose comme une structure de l'ambiguïté du langage. Quel serait le langage d'une telle preuve ? D'où parlerait celui qui prétendrait la rendre manifeste ? On risquerait alors bien d'être dans le cas typique d'un métalangage dans lequel on prétend discuter la pensée d'un corpus d'œuvres, mais qui a son fondement (non questionné) ailleurs que dans ces œuvres. Ce n'est que *pour lire (entendre)* l'*Histoire de la folie* – et, incidemment, pour construire le dispositif de lecture dans l'écho de Blanchot – que ce philosophème possède sens et valeur.

S'il faut présenter de façon abstraite le philosophème qu'est le « mouvement d'un langage selon la structure de l'ambiguïté », on peut dire qu'il suppose la définition de deux concepts : celui de *structure de l'ambiguïté* ; celui de *mouvement d'un langage ou d'une écriture*. Mais en vérité, la définition séparée de ces deux concepts en fait des abstractions : c'est seulement ensemble (sous la forme du philosophème principal) qu'ils prennent une signification pertinente.

La structure de l'ambiguïté se définit à partir : 1/ de deux pôles (qui ne valent que par leur différence) ; 2/ des passages de l'un à l'autre (qui sont des passages inverses, ou des parcours de versants complémentaires et opposés) ; 3/ des intensités différentielles d'affirmation de chacun de ces passages.

1. L'un de ces pôles est celui du néant (ou de la négation) ; l'autre celui de l'apparence substantielle (substantialité, maintien).

2. Le premier versant de cette structure correspond au passage de l'opération d'anéantissement à la découverte d'une substantialité qui en émerge. Le deuxième versant de cette structure commence avec la tentative de saisie de la substantialité et finit avec la dispersion et le retour au néant de ce qu'on pensait pouvoir fixer.

3. Si je n'appelle pas cette structure une « structure de chiasme », c'est que le chiasme me semble avoir le défaut de la symétrie. Certes, les pôles abstraitement dégagés sont bien opposés et les versants abstraitement exposés sont bien symétriques inverses. Mais ces pôles

et ces versants ne sont pas forcément affirmés avec la même intensité : le discours ou l'écriture – les exigences du langage que discours et écriture expriment – peuvent n'être animés que par l'un des versants (ne faisant apparaître qu'un demi chiasme), voire n'admettre qu'un seul pôle (occultant alors tout le chiasme). Le terme désignant cette structure doit rendre compte de cette dissymétrie dans la manifestation : « *chiasme* » ne convient pas car, s'il suggère bien le mouvement, il ne le fait qu'en suggérant du même coup une certaine symétrie ; « *équivoque* » ne convient pas plus, car cela suggère la possibilité d'une mise au jour présentant de façon juxtaposée les sens multiples du discours. Alors que *l'ambiguïté* est ce qui ne se laisse pas présenter de façon statique : elle est de l'ordre de ce qu'on pressent, elle est liée à l'actualité d'une émission et d'une réception de parole, elle est ce qui invite à une recherche sans que le résultat (s'il y en avait un) puisse être encore dit ambigu – l'ambiguïté, si elle est irréductible, se sera alors déplacée. C'est pourquoi, tout en m'efforçant de mettre au jour les pôles et surtout les versants (qui sont passages inverses de l'un à l'autre) de la structure du langage de la folie d'après Foucault, je choisis l'appellation « structure de l'ambiguïté ».

Par *mouvement d'un langage ou d'une écriture*, il faut entendre le déplacement de la pensée suivant l'architecture des thèmes, des figures ou des thèses d'un écrit. Par exemple, des thèses peuvent se compléter réciproquement (formant un tout équilibré par des pôles compossibles), être dans une série d'approfondissement (de plus en plus difficile à concevoir, de plus en plus précis, de plus en plus abstrait), être dans une démonstration linéaire où ce qui suit est toujours justifié par l'ensemble qui précède, etc. Autre exemple, des figures (personnages caractéristiques) ou des thèmes (principes moraux) peuvent s'accumuler, se succéder, se croiser, venir-disparaître-revenir, etc. Le texte où sont ainsi agencés les thèmes, figures ou thèses est fait par le mouvement de son écriture.

L'espace défini par la structure de l'ambiguïté est celui d'un mouvement de langage : l'écriture fait passer d'une première affirmation commençant par nier une chose et finissant par laisser apparaître l'image de cette chose niée, à une seconde affirmation portant sur la substantialité de la chose ainsi rendue manifeste par son image, finissant par s'avouer incapable de fixer quoi que ce soit de cette chose. Que ce mouvement de circulation dans les affirmations soit bien celui d'une certaine ambiguïté ajoute que ce mouvement ne se donne pas dans sa totalité, mais *toujours de façon partielle, tout en prétendant être l'affirmation unique, mais laissant quelques traces ou signes irréductibles de son incomplétude*.

Philosophème annexe 1 : le mouvement classique de la traversée des fantasmes

Le texte de l'*Histoire de la folie* fait deux fois usage de ce philosophème. C'est, de façon circonscrite et centrale, celui qu'on peut dégager de l'analyse par Foucault de la chute d'Oreste dans la folie d'après *Andromaque* de Racine. Foucault montre que les quelques vers de la fin d'*Andromaque* suivent la structure de l'ambiguïté : Oreste sombre dans une première nuit, de laquelle émergent les images des Érinyes ; puis, comme attiré par ces images, il les suit dans leur effondrement dans le néant ; ce mouvement d'émergence puis de disparition des images décrit l'entraînement du sujet parlant hors de sa sphère : il s'effondre en prononçant l'impossibilité de demeurer sujet parlant. L'autre usage de ce philosophème est à une autre échelle, puisqu'il concerne toute l'exposition de l'âge classique. Le premier moment du parcours de la structure de l'ambiguïté correspond au passage de l'anéantissement (renfermement du peuple de la déraison, exclusion de l'hypothèse de l'identification du penseur méditant au fou) à la manifestation paradoxale (spectacle de l'animalité du fou, menace permanente du Malin Génie). Le deuxième moment de ce parcours est le passage inverse : un mouvement qui débute dans le domaine des manifestations ambiguës (phénomènes qui s'expliquent selon une quasi-raison) et finit dans l'indication d'un néant (parce que rien ne parvient à être fixé par la raison). Ce mouvement se fait selon une série : « raison-image-déraison », sur laquelle Foucault s'appuie pour exposer différentes dimensions de l'expérience médicale classique de la folie. On a donc bien, à l'échelle de l'âge classique entier, une exposition de l'expérience de la folie qui se fait comme un parcours de la structure de l'ambiguïté : depuis un anéantissement, émergent des images (fantasmes) ; la tentative de saisie de ces images reconduit au néant.

Le philosophème du mouvement classique vient pour dire ce que serait le langage propre de la folie dans une expérience suffisamment neutre pour le laisser advenir. Dans le texte de Racine lu par Foucault, le mouvement du langage est celui d'une traversée des fantasmes. Que faut-il entendre par là ? Pourquoi ajouter cette expression à la lecture du texte de Foucault ? L'expression de « traversée du fantasme » est issue d'une formulation[956] de Lacan pour décrire le processus de la psychanalyse : il s'agit de ce moment d'accession à l'horreur (ou jouissance) originaire de l'annulation complexe du sujet[957]. Il n'est pas étonnant que ce soit pour l'exposition de l'expérience classique de la folie que Foucault utilise un langage qui

956 LACAN Jacques, *Le Séminaire, 11, 1964 : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Le Séminaire », 1973, vol. 1/, pp. 245-246. C'est un passage où Lacan s'interroge sur « l'au-delà de l'analyse » : « Que devient alors celui qui a passé par l'expérience de ce rapport opaque à l'origine, à la pulsion ? Comment un sujet qui a traversé le fantasme radical peut-il vivre la pulsion ? ».

957 Voir à ce sujet FALADÉ Solange, *Autour de la chose: séminaire 1993-1994*, Paris, Economica-Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2012, vol. 1/, 216 p.

a le même mouvement que celui qu'utilise Lacan pour décrire l'expérience psychanalytique : le silence classique n'est pas le mutisme imposé (qu'on pourrait légitimement condamner) mais a sans doute davantage à voir – en tout cas dans l'exposition qu'en fait Foucault – avec le silence du psychanalyste. Tout se passe comme si la neutralité silencieuse du langage classique permettait le mouvement de traversée des fantasmes, jusqu'à ce point où le sujet parlant saisit sa disparition – ce qui en fait le « privilège »[958], comme le note F. Gros. Tel est alors le langage propre de la folie.

Philosophème annexe 2 : le langage moderne centré sur le signe muet

Foucault avait annoncé, dans le quatrième de couverture de l'édition de 1961, avoir fait l'histoire de changements profonds *subtils*. Et c'est bien ce que suggère la comparaison des langages propres de la folie respectifs des âges classique et moderne. Dans les deux cas, on a un langage qui dit la disparition du sujet parlant : Oreste dit son évanouissement, Nietzsche s'effondre dans un dernier cri. Mais l'œuvre de Nietzsche peut s'entendre à un niveau où elle devient langage propre de la folie qui dit sa déraison : c'est quand on l'entend comme celle du philosophe fou, du philosophe s'annulant mais n'annulant que soi, et *laissant son œuvre être portée par un sujet annulé, elle qui ne disait sans doute rien d'autre que cette nécessaire annulation de l'individu parlant.* C'est cela le langage centré sur le signe muet que serait le sujet parlant annulé. Se mettre au niveau où nous parle un tel langage constitue une certaine violence par rapport à nos attentes en termes de langage : il faut accepter une œuvre portée par aucun sujet circonscrit (fût-il mort) et portant à la dispersion de tout sujet (et d'abord de Nietzsche).

Pour comprendre ce que pouvait avoir de difficile et violente la manifestation d'un tel langage, il fallait expliquer en quoi on était passé d'un âge de la plus grande neutralité possible à celui d'une forte unilatéralité de l'affirmation dialectico-positiviste. Pour cela, il fallait non seulement exposer le mythe moderne de l'aliénation, mais aussi revenir sur la composition de ce mythe moderne, en utilisant la distinction heideggérienne entre le processus de dégagement de l'objet et celui du sujet de science. C'est en comprenant ainsi la composition progressive du nouveau langage de la folie (celui de l'aliénation de l'homme) que l'on pouvait mettre au jour l'économie de la troisième partie de l'*Histoire de la folie*. En bref, pour restituer la configuration moderne de l'expérience de la folie, il fallait donc à la fois : décrire le mythe moderne de l'aliénation de l'homme (avec Hegel), expliquer la composition de ce mythe scientifique (avec Heidegger), indiquer le niveau auquel entendre le

958 GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p. 34.

langage centré sur le signe muet (avec Blanchot). C'est alors seulement que ce langage manifestait sa réelle violence, par différence d'avec le langage de l'âge classique (plus équilibré).

Philosophème annexe 3 : l'écriture structurale de l'histoire avec le degré zéro et ses recouvrements mythologiques

Mon questionnement sur l'écriture de Foucault, et sur sa conception de l'écriture littéraire et son lien avec la folie, aboutit à l'idée selon laquelle l'écriture même de Foucault suit le mouvement des langages historiques qu'il dit exposer. De façon plus précise, cela signifie que Foucault ne souhaite pas objectiver les mouvements du langage propre de la folie – et les présenter d'une façon conceptualisée – mais bien plutôt écrire en suivant ces mouvements afin de les faire entendre ou les « laisser deviner » comme disait le texte de la quatrième de couverture de l'édition de 1961. Or, comme il pense que l'écriture littéraire contemporaine (celle de Char, celle de Blanchot) est intimement liée à la folie *parce que le mouvement de leurs langages est le même*, son écriture *se fait littéraire*. Si j'ai proposé une lecture de l'*Histoire de la folie* dans le champ de la philosophie littéraire, ce n'est ainsi pas pour porter un regard étranger sur le texte afin de voir quelle intelligibilité on pourrait en extraire, mais c'est pour aller l'entendre au niveau où, explicitement, il s'efforce de nous parler.

Mais si l'écriture même de Foucault se fond dans les langages historiques de chaque âge, il demeure que son écriture est, *de plus*, historiographique, ce que ne sont pas ces langages. D'où la nécessité de caractériser le mouvement global de l'écriture structurale de l'histoire dans ce livre. Or, dès qu'on est sensible au mouvement des différents langages abordés, il se dessine une *structure en miroir*, avec au centre l'âge classique comme degré zéro de l'expérience de la folie, les âges qui l'encadrent apparaissant comme des surcharges mythologiques de ce langage. Le chapitre « La grande peur » (3.1) de l'*Histoire de la folie* constitue notamment la description structurale du passage d'un mythe à l'autre, par-delà l'intervalle classique. On comprend dès lors en quoi je m'écarte de toutes les lectures « déclinistes » de l'*Histoire de la folie*.

De l'intérêt des philosophèmes

Ainsi formulés, les philosophèmes produits par ma lecture de l'*Histoire de la folie* peuvent paraître assez pauvres. Mais c'est que leur intérêt ne réside pas dans leur expression conceptuelle dégagée du texte : ils ne valent que dans l'accompagnement d'une lecture philosophante du texte de Foucault. C'est seulement pour l'intelligibilité qu'ils produisent dans l'opération de lecture, et à l'instant de cette opération, qu'ils ont quelque valeur.

Pour le dégagement de ces philosophèmes, quelle était la nécessité de l'élaboration du dispositif de la lecture en écho, et plus précisément de la lecture dans l'écho de Blanchot ? On pourrait penser que le présent travail se contente de repérer une relation d'influence entre deux auteurs, de Blanchot à Foucault. Si une telle relation est indéniable pour le Foucault du début des années 1960, elle ne fait pourtant pas l'objet de ce travail. Ce qu'il s'agissait de faire était de *rendre lisibles des structures présentes à une échelle importante dans l'écriture foucaldienne*. Or les textes blanchotiens constituent pour cela des mini-expérimentations d'écriture / lecture, ou encore des espaces de travail pour un apprenti philosophe littéraire. Plus fondamentalement, il s'agissait de prendre Foucault au mot, quant à l'affirmation selon laquelle « pour parler de la folie, il faudrait avoir le talent d'un poète »[959], car une telle affirmation me semblait résonner avec le texte lui-même : il fallait donc examiner d'une part, ce qu'un écrivain-critique maniant le fragment pouvait dire du langage propre de la folie et d'autre part, ce que la philosophie littéraire avait à dire de l'*Histoire de la folie* pour autant qu'on la considérait comme l'écrit d'un poète.

959 ERIBON Didier, *Michel Foucault*, *op. cit.*, p. 133.

Bibliographie

Michel FOUCAULT

Éditions de l'*Histoire de la folie* :

Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Plon, 1961
Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, UGE, coll. 10/18, 1964
Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1972
Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976

Autres écrits de Foucault :

Maladie mentale et personnalité, Paris, PUF, 1954

Maladie mentale et psychologie, Paris, PUF, 1962

Naissance de la clinique, Paris, PUF, 1963 ; 2005 coll. « Quadrige »

Raymond Roussel, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1963

Les mots et les choses, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966

Ceci n'est pas une pipe, Montpellier, Paris, Fata Morgana, 1966

L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969

L'ordre du discours, Paris, Gallimard, 1971

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, et mon frère… Un cas de parricide au XIXème siècle présenté par Michel Foucault, Paris, Gallimard / Julliard, 1973

Surveiller et punir, Paris, Gallimard, 1975

Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir, Paris, Gallimard, 1976

Herculine Barbin, dite Alexina B., Paris, Gallimard, coll. « Les Vies parallèles », 1978

Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs, Paris, Gallimard, 1984

Histoire de la sexualité III, Le souci de soi, Paris, Gallimard, 1984

Éditions et transcriptions posthumes

« Qu'est-ce que la critique ? Critique et *Aufklärung* », *Bulletin de la société française de philosophie*, 84e année, n°2, avril-juin 1990 (communication à la société française de philosophie, séance du 27 mai 1978)

Dits et écrits, Paris, Gallimard, 1994 ; 2001, « Quarto » (en deux volumes)

Anthropologie d'un point de vue pragmatique / Kant, Précédé de *Introduction à l'« Anthropologie » / Foucault*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2008, 267 p.

Le beau danger: entretien avec Claude Bonnefoy [1968], Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Audiographie », n° 1, 2011, 68 p.

« Histoire de la folie et antipsychiatrie », conférence du 9 mai 1973 au Québec, publiée dans *Michel Foucault*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 95, 2011, pp. 95-102.

La grande étrangère: à propos de littérature, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Audiographie », n° 7, 2013, 221 p. Ce recueil posthume contient des transcriptions de prise de parole publique par Foucault : deux émissions de radio du programme *L'usage de la parole* (sur les cinq produites) « le silence des fous » (14 janvier 1963) et « le langage en folie » (4 février 1963) ; la double conférence intitulée « Littérature et langage » donnée en décembre 1964 à Bruxelles ; la double conférence sur Sade donnée en mars 1970 à Buffalo.

Cours au Collège de France

Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France, 1970-1971, suivi de *Le savoir d'Œdipe*, édité et présenté par Daniel Defert, Paris, Seuil/Gallimard ; coll. « Hautes Études », 2011

Le pouvoir psychiatrique, 1973-1974, Paris, Gallimard / Seuil, 2003

Les anormaux, 1974-1975, Paris, Gallimard / Seuil, 1999

« Il faut défendre la société », 1975-1976, Paris, Gallimard / Seuil, 1997

Sécurité, territoire, population, 1977-1978, Paris, Gallimard / Seuil, 2004

Naissance de la bio-politique, 1978-1979, Paris, Gallimard / Seuil, 2004

Du gouvernement des vivants, 1979-1980, Paris, Gallimard / Seuil, 2012

L'Herméneutique du sujet, 1981-1982, Paris, Gallimard / Seuil, 2001

Le gouvernement de soi et des autres, 1982-1983, Paris, Gallimard / Seuil, 2008

Le courage de la vérité – Le gouvernement de soi et des autres II, 1984, Paris, Gallimard / Seuil, 2009

Traductions

WEISAECKER Viktor von, *Le cycle de la structure*, traduction M. Foucault et D. Rocher, Paris, Desclée de Brouwer, 1958

KANT Emmanuel, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, traduction et notes de M. Foucault, t. II de la thèse complémentaire, Paris, Vrin, 1964.

Écrits sur Michel FOUCAULT

ADORNO Francesco Paolo, « Événement et origine dans Histoire de la folie », *in* Daniele LORENZINI et Arianna SFORZINI (éds.), *Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, pp. 89-102.

ALLOUCH Jean, *La psychanalyse est-elle un exercice spirituel ?: réponse à Michel Foucault*, Paris, Epel, 2007, vol. 1/, 101 p.

ARTIÈRES Philippe et BERT Jean-François, *Un succès philosophique: l'« Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault*, Caen, Presses universitaires de Caen, IMEC éditeur, 2011, 264 p.

ARTIÈRES Philippe et POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *D'après Foucault: gestes, luttes, programmes*, Paris, Éd. Points, coll. « Points », n° 683, 2012, vol. 1/, 375 p.

BASAURE Mauro, « Être juste avec Foucault », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5.

BERT Jean-François, « Michel Foucault et les luttes antipsy dans les années 1970. Sociologie d'une réception implicite », *La lettre du psychiatre*, octobre 2007, III, n° 8, pp. 181-186.

BEYSSADE Jean-Marie, « « Mais quoi ce sont des fous ». Sur un passage controversé de la Première Méditation (1973) », *in « Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault: regards critiques 1961-2011*, Caen, Presses universitaires de Caen IMEC éd, coll. « Regards critiques », 2011.

BIRMAN Joel, *Foucault et la psychanalyse*, Lyon, Parangon-Vs, coll. « Situations & critiques », 2007, vol. 1/, 124 p.

BISSONNETTE Jean-François, « Savoir, pouvoir et inconscient : de la psychanalyse comme dispositif de subjectivation », *PhaenEx 5*, no. 2, fall/winter 2010, pp. 28-44

CANGUILHEM Georges, « Sur l'*Histoire de la folie* en tant qu'événement », *Le Débat*, septembre-novembre 1986, n°41, pp. 37-40.

CANGUILHEM Georges, « Mort de l'homme ou épuisement du cogito ? », repris *in* Jean-François BRAUNSTEIN (éd.), *L'histoire des sciences: méthodes, styles et controverses*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés », 2008, pp. 321-343.

CARROY Jacqueline, « Lire, relire et citer Michel Foucault », *Le Portique*, 2004, n° 13-14.

CASTEL Pierre-Henri, « Les normes de la folie », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5.

CASTEL Robert, « Les aventures de la pratique », *Le débat*, novembre 1986, n° 41, pp. 41-51.

CATONNÉ Jean-Philippe, « Peurs, psychothérapies et philosophies, ou Foucault et l'aveu », *La Célibataire*, automne 2004, n° 9, pp. 69-83.

CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio-essais », n° 59, 1987, 210 p.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », n° 62, 1986, vol. 1/, 141 p.

DERRIDA Jacques, « Cogito et histoire de la folie », *in L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967, pp. 51-98.

DERRIDA Jacques, « La parole soufflée », *in L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967, pp. 253-292.

DERRIDA Jacques, « « Être juste avec Freud ». L'histoire de la folie à l'âge de la psychanalyse », *in Penser la folie: essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1992, pp. 139-195.

DREYFUS Hubert L. et RABINOW Paul, *Michel Foucault: un parcours philosophique au-delà de l'objectivité et de la subjectivité*, traduit par Fabienne DURAND-BOGAERT, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 204, 1992, 366 p.

ERIBON Didier, *Michel Foucault et ses contemporains*, Paris, Fayard, 1994, 366 p.

ERIBON Didier, *Michel Foucault: 1926-1984*, 2e éd., Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 243, 1991, 418 p.

FAVREAU Jean-François, *Vertige de l'écriture: Michel Foucault et la littérature, 1954-1970*, Lyon, ENS éd, coll. « Signes », 2012, vol. 1/, 423 p.

FERRERI Roger, « Michel Foucault, folie, psychiatrie », *in* Daniele LORENZINI et Arianna SFORZINI (éds.), *Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, pp. 151-172.

FERRERI Roger et GROS Frédéric, « La psychanalyse et la subjectivation éthique dans les derniers travaux de Foucault », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5, pp. 355-364.

FISCHBACH Franck, « Aufklärung et modernité philosophique : Foucault entre Kant et Hegel », *in* Emmanuel DA SILVA (éd.), *Lectures de Michel Foucault, 2 - Foucault et la philosophie*, ENS éd, 2003, pp. 115-134.

FORRESTER John, « Michel Foucault et l'histoire de la psychanalyse », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5, pp. 55-90.

FUJITA Kojiro, « La naissance du cogito », *in* Daniele LORENZINI et Arianna SFORZINI (éds.), *Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, pp. 103-116.

GENDRON Jean-Philippe, *Les voix de la folie: essai sur Michel Foucault*, Québec, Éd. Nota bene, 2006, vol. 1/, 204 p.

GRIPAY Emmanuel, « Pour une histoire de l'ambiguïté du langage : Kojève, Blanchot, Foucault », *in Usages de Foucault*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2014, pp. 253-278.

GRIPAY Emmanuel, « Degré zéro de l'histoire de la folie et texte cartésien : l'archéologie de quel silence ? », *in* Daniele LORENZINI et Arianna SFORZINI (éds.), *Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, pp. 37-54.

GRIPAY Emmanuel, « Les deux genèses du dispositif anthropologique : Foucault lecteur de Hegel et de Kant », *Lumières*, 2e semestre 2010, n° 16, pp. 81-106.

GRIPAY Emmanuel, « La psychanalyse dans une généalogie des normes de l'inquiétude de soi », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5, pp. 219-276.

GROS Frédéric, « Foucault penseur de la psychanalyse, dans l'Histoire de la folie et La Volonté de savoir », *La Célibataire*, automne 2004, n° 9, pp. 33-54.

GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », n˚ 100, 1997, 126 p.

HAN Béatrice, *L'ontologie manquée de Michel Foucault: entre l'historique et le transcendantal*, Grenoble, J. Millon, coll. « Krisis », 1998, 325 p.

HAN Béatrice, "Is Early Foucault an Historian - History, history and the Analytic of Finitude", in *Philosophy and Social Criticism,* vol. 31, n°5-6, London: Sage publications, 2005. Disponible à l'adresse : http://privatewww.essex.ac.uk/~beatrice/

HAN Béatrice, « The 'Death of Man': Foucault and Humanism» in *Foucault and Philosophy*, (eds: T. O'Leary and C. Falzon), Blackwell, 2010, p. 118-143. Disponible à l'adresse : http://privatewww.essex.ac.uk/~beatrice/

HAUSER Philippe, « Anti-humanisme et mort de l'Homme », *in Foucault dans tous ses éclats*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

IJSSELING S., « Foucault with Heidegger », *Man and World*, 1 décembre 1986, vol. 19, n° 4, pp. 413-424.

LACOSTE Patrick, « L'impossibilité d'un point de vue », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5.

LAGRANGE Jacques, « Versions de la psychanalyse dans le texte de Foucault », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5, pp. 11-54.

LAGRANGE Jacques, « Versions de la psychiatrie dans les travaux de Michel Foucault », *in* Philippe ARTIÈRES et Emmanuel DA SILVA (éds.), *Michel Foucault et la médecine: lectures et usages*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 2001, pp. 119-142.

LE BLANC Guillaume, « L'histoire de la folie à l'âge classique. Une histoire de la pauvreté », *in* Hervé OULC'HEN (éd.), *Usages de Foucault*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2014, pp. 65-81.

LE BLANC Guillaume, *La pensée Foucault*, Paris, Ellipses, 2006

LE BLANC Guillaume, « Le sujet de la folie ou la naissance de l'homme moderne », Revue *Lumières*, Pessac, PUB, n°8, 2e semestre 2006, dossier « Foucault et les Lumières », pp. 69-85.

LEGRAND Stéphane, *Les normes chez Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, vol. 1/, 315 p.

LORENZINI Daniele et SFORZINI Arianna, « Introduction - L'Histoire de la folie dans l'œuvre de Foucault », *in Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, pp. 9-36.

MACHEREY Pierre, « Aux sources de « L'histoire de la folie » : une rectification et ses limites », *Critique*, septembre 1986, XLII, n° 471-472, pp. 753-774.

MACHEREY Pierre, « Querelles cartésiennes I (Alquié-Gueroult) », séance du 6 novembre 2002 du séminaire *La philosophie au sens large*, disponible à l'adresse : http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Macherey06112002.html

MACHEREY Pierre, « Querelles cartésiennes II (Foucault-Derrida) », séance du 13 novembre 2002 du séminaire *La philosophie au sens large*, disponible à l'adresse : http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Macherey13112002.html

MACHEREY Pierre, « Querelles cartésiennes III (d'une querelle à l'autre) », séance du 20 novembre 2002 du séminaire *La philosophie au sens large*, disponible à l'adresse : http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Macherey20112002.html

MAJOR René, « Crises de raison, crises de folie ou la « folie » de Foucault », *in Penser la folie: essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, coll. « Collection Débats », 1992, pp. 121-138.

MANDROU Robert, « Trois clefs pour comprendre la folie à l'époque classique », *Annales. ESC*, 1962, n°4, p. 761-772.

MANGIN-LAZARUS Caroline, « L'affaire Firmin (1794-1799) et l'absence de législation sur le crime en « démence » : une voie politique pendant la Révolution française ? », *in* Daniele LORENZINI et Arianna SFORZINI (éds.), *Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, pp. 141-150.

MENDELSOHN Sophie, « Foucault avec Lacan : le sujet en acte », *Filozofski vestnik*, 2010, XXXI, n° 2, pp. 139-169.

MERCIER Carine, « Retour sur l'Histoire de la folie à l'âge classique de M. Foucault à partir de la critique de M. Gauchet et G. Swain », *La lettre du psychiatre*, octobre 2007, III, n° 8, pp. 160-167.

MICHON Pascal, « Foucault était-il heideggerien ? », *in Foucault dans tous ses éclats*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.

MILLOT Catherine, « Le fantasme de Foucault », *Essaim*, 2002, vol. 2002/2, n° 10, pp. 25-34.

MINEUR Didier, « Après Foucault. La philosophie politique en France depuis les années 1980 », *Cités* n° 56, PUF, octobre 2013, p. 51-76.

NICODÈME Florian, « Signe et événement : Foucault et le Conflit des Facultés », *Lumières*, 2e semestre 2010, n° 16, pp. 127-146.

NIGRO Roberto, « Foucault, lecteur et critique de Bataille et Blanchot », *in* Philippe ARTIÈRES (éd.), *Michel Foucault, la littérature et les arts: actes du Colloque de Cerisy, juin 2001*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2004.

ONG-VAN-CUNG Kim Sang, « Critique et subjectivation. Foucault et Butler sur le sujet », *Actuel Marx*, avril 2011, n° 49, pp. 148-161.

ONG-VAN-KUNG Kim Sang, « Foucault et l'ontologie historique de nous-mêmes ». *Une histoire au présent. Les historiens et Michel Foucault*, éd. par Damien Boquet, Blaise Dufal et Pauline Labey, CNRS-éd, 2014, pp. 333-352

OULC'HEN Hervé, « Des techniques de soi au fil conducteur de l'usage », *Lumières*, 2e semestre 2010, n° 16, pp. 53-80.

PALTRINIERI Luca, *L'expérience du concept: Michel Foucault entre épistémologie et histoire*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « La philosophie à l'oeuvre », 2012, vol. 1/, 298 p.

PALTRINIERI Luca, « Les aventures du transcendantal : Kant, Husserl, Foucault », *Lumières*, 2e semestre 2010, n° 16, pp. 11-32.

PAUGAM Guillaume, « De l'Anthropologie à l'archéologie », *Critique*, octobre 2009, n° 749, pp. 836-847.

PINGUET Maurice, « Les années d'apprentissage », *Le débat*, novembre 1986, n° 41, pp. 122-131.

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, 311 p.

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Du sable à la bataille : Foucault avant 1968 », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011.

QUÉTEL Claude, « Faut-il critiquer Foucault ? », *in Penser la folie: essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1992, pp. 79-105.

RAJCHMAN John, *Érotique de la vérité: Foucault, Lacan et la question de l'éthique*, traduit par Oristelle BONIS, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1994, 198 p.

REVEL Judith, « Les ''grands absents'' : une bibliographie par le vide », *in Michel Foucault*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 95, 2011, pp. 130-135.

REVEL Judith, *Foucault, une pensée du discontinu*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essais », 2010, 333 p.

REVEL Judith, « Historicisation, périodisation, actualité. Michel Foucault et l'histoire », *in* Gilles MARMASSE (éd.), *L'histoire*, Paris, Vrin, coll. « Thema », 2010, pp. 187-207.

REVEL Judith, « Michel Foucault : discontinuité de la pensée ou pensée du discontinu ? », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2004, n° 13-14.

REVEL Judith, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de », 2002, 68 p.

REVEL Judith, « Histoire d'une disparition – Foucault et la littérature », *Le Débat*, mars-avril 1994, n° 79, pp. 65-73.

ROUDINESCO Élisabeth, « Lectures de l'Histoire de la folie : introduction », *in Penser la folie: essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1992, pp. 9-35.

SABOT Philippe, *Lire « Les mots et les choses » de Michel Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, vol. 1/, 219 p.

SABOT Philippe, « L'expérience, le savoir et l'histoire dans les premiers écrits de Michel Foucault », *Archives de philosophie*, 2006, n° 69, pp. 285-303.

SABOT Philippe, « De Kojève à Foucault. La ''mort de l'homme'' et la querelle de l'humanisme », *Archives de Philosophie*, t. 72, Cahier 3, juillet-septembre 2009. Article consultable sur http://philippesabot.over-blog.com/article-de-kojeve-a-foucault-la-mort-de-l-homme-96221271.html (consulté le 08/04/2012).

SABOT Philippe, « Granger et Foucault lecteurs de Lévi-Strauss. L'anthropologie structurale entre épistémologie et archéologie des sciences humaines », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011, pp. 143-157.

SAKAMOTO Takashi, « L'histoire foucaldienne de la raison entre l'homme kantien et le Neveu de Rameau », *Lumières*, 2e semestre 2010, n° 16, pp. 107-126.

SCUDERI Christophe, « Inconscient et idéologie : de Foucault à Lacan », séance du 9 mai 2007 du séminaire *La philosophie au sens large*, disponible à l'adresse : http://philolarge.hypotheses.org

SFORZINI Arianna, « La présence du théâtre dans Histoire de la folie », *in* Daniele LORENZINI et Arianna SFORZINI (éds.), *Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, pp. 55-76.

TAYLAN Ferhat, « Geist, Gemüt et Seele : les transformations des figures kantiennes de l'intériorité chez Foucault », *Lumières*, 2e semestre 2010, n° 16, pp. 33-52.

TAYLAN Ferhat, « Les stratégies de la psyché de Foucault à Butler », *Incidence*, 2009, Foucault et la psychanalyse, n° 4-5, pp. 277-322.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire (suivi de) Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 40, 1979, 242 p.

VORUZ Véronique, « Psychanalyse et criminologie : stratégies de résistance », *Mental - Revue internationale de santé mentale et de psychanalyse appliquée*, septembre 2008, n° 21, pp. 75-90.

ZOUNGRANA Jean, *Michel Foucault, un parcours croisé: Lévi-Strauss, Heidegger*, Paris Montréal, Éd. l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1998, 323 p.

Ouvrages collectifs sur Michel Foucault

Actuel Marx, « Marx et Foucault », n°36 - 2nd semestre 2004

Foucault au Collège de France : un itinéraire, Le Blanc G. et Terrel J. (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003

Lecture de Michel Foucault, vol. 1, « À propos de "Il faut défendre la société" », Zancarini J.-C. (dir.), Lyon, ENS Editions, 2000

Lecture de Michel Foucault, vol. 2, « Foucault et la philosophie », da Silva E. (dir.), Lyon, ENS Editions, 2003

Lecture de Michel Foucault, vol. 3, « Sur les Dits et écrits », Moreau P.-F. (dir.), Lyon, ENS Editions, 2003

Michel Foucault philosophe – Rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988, Canguilhem G. (prés.), Paris, Seuil, 1989, coll. « Des travaux »

Penser la folie: essais sur Michel Foucault, Paris, Galilée, coll. « Collection Débats », 1992, 194 p.

The Cambridge companion to Foucault, Gutting G. (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994

MICHON Pascal, HAUSER Philippe, CARNEVALE Fulvia et BROSSAT Alain, *Foucault dans tous ses éclats*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005, vol. 1/, 233 p.

Michel Foucault, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », n° 95, 2011, vol. 1/, 415 p.

« Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault: regards critiques 1961-2011, Caen, Presses universitaires de Caen IMEC éd, coll. « Regards critiques », 2011, 412 p.

LORENZINI Daniele et SFORZINI Arianna (éds.), *Un demi-siècle d'histoire de la folie*, Paris, Éd. Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2013, vol. 1/, 231 p.

Usages de Foucault, OULC'HEN Hervé (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2014, vol. 1/, 420 p.

Écrits de Maurice BLANCHOT

Pour une bibliographie complète, on se reportera à la bibliographie de BIDENT Christophe dans *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

Thomas l'obscur, Paris, Gallimard, 1941.

Aminadab, Paris, Gallimard, 1942.

Faux pas, Paris, Gallimard, 1943.

Le Très-Haut, Paris, Gallimard, 1948.

L'Arrêt de mort, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 15, 1948.

Lautréamont et Sade, Paris, Éditions de Minuit, 1949.

La Part du feu, Paris, Gallimard, 1949.

Thomas l'Obscur (nouvelle version), Paris, Gallimard, 1950.

Au moment voulu, Paris, Gallimard, 1951.

Celui qui ne m'accompagnait pas, Paris, Gallimard, 1953.

L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955.

Le dernier homme, Paris, Gallimard, 1957.

Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.

L'attente, l'oubli, Paris, Gallimard, 1962.

L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969.

L'Amitié, Paris, Gallimard, 1971.

La communauté inavouable, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Après coup (précédé par) Le Ressassement éternel, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Une voix venue d'ailleurs Anacrouse, sur les poèmes de René-Louis des Forêts suivi de La bête de Lascaux suivi de Le dernier à parler suivi de Michel Foucault tel que je l'imagine, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 413, 2002.

Écrits sur Maurice Blanchot

À nouveau, pour une bibliographie complète des écrits sur Maurice Blanchot, on se reportera au même ouvrage de Christophe Bident : *Maurice Blanchot: partenaire invisible*.

ANTONIOLI Manola, « Nietzsche et Blanchot : parole de fragment », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot: partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, 634 p.

CHOPLIN Hugues, « La nuit transforme-t-elle la pensée ? À partir de Blanchot », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

COOLS Arthur, « Intentionnalité et singularité. Maurice Blanchot et à la phénoménologie », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

DUBOST Mathieu, « La littérature comme épreuve : Blanchot, lecteur de Hegel », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

HARLINGUE Olivier, *Sans condition, Blanchot, la littérature, la philosophie*, Paris, l'Harmattan, coll. « Nous, les sans-philosophie », 2009, vol. 1/, 297 p.

LACAUX André, « Blanchot et Lacan », *Essaim*, 2005, n° 14, pp. 41-68.

MAJOREL Jérémie, *Maurice Blanchot: herméneutique et déconstruction*, Paris, H. Champion, 2013, coll. « Littérature de notre siècle », n° 48, 2013, vol. 1/, 346 p.

MARTY Éric, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, une ''ancienne conversation'' », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

MILON Alain, « Entre Blanchot et la philosophie », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

MILON Alain, « Nuit étrange : moment de modulations », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

MONTEIRO Hugo, « Le Neutre dans les limites de la philosophie », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

NEPPI Enzo, « L'Absolu entre transgression et ambiguïté dans la réflexion de Blanchot sur la littérature », *in* Éric HOPPENOT et Alain MILON (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

TARDITS Annie, « Un article de Maurice Blanchot sur Freud et la psychanalyse », *Essaim*, novembre 1999, n° 4, pp. 101-116.

ZARADER Marlène, *L'être et le neutre: à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Éd. Verdier, coll. « Philia », 2001, 309 p.

Autres sources

ALLOUCH Jean, « Fragilités de l'analyse », *Critique*, 1 février 2014, n° 800-801, n° 1, pp. 19-31.

ALTHUSSER Louis, « Freud et Lacan », *in Positions: 1964-1975...*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 9-34.

ALTHUSSER Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in *La Pensée* n°151 (juin 1970), repris in *Positions*, Paris, Ed. Sociales, 1976

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien: descriptions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 417, 2003.

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, 1786 p.

ASSOUN Paul-Laurent, *Freud et Nietzsche*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1980, 301 p.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles LANE, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 235, 1991, 202 p.

BALIBAR Étienne, « La philosophie et l'actualité : au-delà de l'événement ? », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011.

BALIBAR Étienne, *La philosophie de Marx*, Nouv. éd., Paris, Éd. la Découverte, coll. « Repères », n° 124, 2001, 120 p.

BARBARAS Renaud, « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair », *in Tournant de l'expérience: recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1998, pp. 95-136.

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Collection "Tel quel », 1966, vol. 1/, 79 p.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964, 273 p.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, 173 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1957, 267 p.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Collection Pierres vives », 1953, 126 p.

BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 23, 1994, vol. 1/, 180 p.

BENOIST Jocelyn, « Structures, causes et raisons - Sur le pouvoir causal de la structure », *Archives de philosophie*, 2003, vol. 2003/1, n° 66, pp. 73-88.

BIMBENET Étienne, « ''La chasse sans prise'' : Merleau-Ponty et le projet d'une science de l'homme sans l'homme », *Les études philosophiques*, 2001, vol. 2001/2, n° 57, pp. 239-259.

BINSWANGER Ludwig, *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse: discours, parcours et Freud*, Paris, Gallimard, coll. «Tel », 1981, 378 p.

BINSWANGER Ludwig, *Introduction à l'analyse existentielle*, traduit par Jacqueline VERDEAUX et Roland KUHN, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », n° 50, 1971, 267 p.

BORCH-JACOBSEN Mikkel, *Lacan, le maître absolu*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 314, 1995, 340 p.

BOURDÉ Guy et MARTIN Hervé, *Les écoles historiques*, Nouv. éd., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 67, 1990, 413 p.

BOURDIN Dominique, « Les Disparates de Goya ou l'hétérogène en pleine face », in *Psychanalyse et culture – Art et littérature*, rubrique du site web de la Société Psychanalytique de Paris, février 2007, disponible à l'adresse : http://www.societe-psychanalytique-de-paris.net/wp/?p=2501.

BOUTON Christophe, « Les apories de la lutte pour la reconnaissance. Hegel, Kojève, Butler », *in* Fabienne BRUGÈRE et Guillaume LE BLANC (éds.), *Judith Butler, trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2009, pp. 35-67.

BRUGÈRE Fabienne et LE BLANC Guillaume (éds.), *Judith Butler, trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2009, vol. 1/, 126 p.

CABESTAN Philippe, *L'être et la conscience: recherches sur la psychologie et l'ontophénoménologie sartriennes*, Bruxelles, Éd. Ousia, 2004, 423 p.

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Galien », n° 4, 1966, 227 p.

CANGUILHEM Georges, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1965, 200 p.

CARROY Jacqueline, OHAYON Annick et PLAS Régine, *Histoire de la psychologie en France: XIXe-XXe siècles*, Paris, la Découverte, coll. « Grands repères », 2006, vol. 1/, 271 p.

CASTEL Robert, *La gestion des risques: de l'anti-psychiatrie à l'après-psychanalyse*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », n° 63, 1981, 227 p.

CHARBONNEAU Marie-Andrée, *Science et métaphore: [enquête philosophique sur la pensée du premier Lacan]*, Laval, les Presses de l'Université Laval, 1997, 299 p.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003, 478 p.

CORDOBA Pedro, « Lacan et l'Origine du monde. Pour un devenir deleuzien du structuralisme », *Critique*, 1 février 2014, n° 800-801, n° 1, pp. 5-18.

COTTET Serge, « Criminologie lacanienne », *Mental - Revue internationale de santé mentale et de psychanalyse appliquée*, septembre 2008, n° 21, pp. 17-37.

DASTUR Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », n° 26, 1990, 127 p.

DAVID-MÉNARD Monique, *Les constructions de l'universel: psychanalyse, philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009, vol. 1/, 173 p.

DAVIDSON Arnold Ira, *L'émergence de la sexualité: épistémologie historique et formation des concepts*, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, A. Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 2005, vol. 1/, 365 p.

DERRIDA Jacques, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection «Critique» », 1972, 133 p.

DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 448 p.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967, 440 p.

DESCOMBES Vincent, *Le même et l'autre, 45 ans de philosophie française (1933 – 1978),* Paris, Ed. de Minuit, 1979

DESCOMBES Vincent, « L'équivoque du symbolique », *Revue du MAUSS*, 2009, vol. 2009/2, n° 34, pp. 438-466.

DEWS Peter, « Déconstruction et dialectique négative : la pensée de Derrida dans les années 1960 et la question du ''tournant éthique'' », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011.

DIATKINE Gilbert, *Jacques Lacan*, 2e éd. corr., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », n° 11, 1998, 125 p.

DOR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan L'inconscient structuré comme un langage La structure du sujet*, Nouv. éd., Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 2002, 552 p.

DUBOIS Christian, *Heidegger: introduction à une lecture*, Paris, France, Ed. du Seuil, coll. « Points », 2000, vol. 1/, 363 p.

EHRENBERG Alain, *La société du malaise*, Paris, O. Jacob, 2010, vol. 1/, 439 p.

ÉRASME, *Éloge de la folie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 190 p.

ESCHYLE, *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, vol. 1/, 250 p.

FALADÉ Solange, *Autour de la chose: séminaire 1993-1994*, Paris, Economica-Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2012, vol. 1/, 216 p.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 233, 1997, 152 p.

FISCHBACH Franck, *Manifeste pour une philosophie sociale*, Paris, la Découverte, coll. « Théorie critique », 2009, vol. 1/, 163 p.

FREUD Sigmund, « Das Unheimliche » [1919], trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, F. Robert, *Œuvres complètes psychanalyse*, Paris, PUF, vol. XV, p. 175.

FREUD Sigmund, *La question de l'analyse profane*, Paris, PUF, coll. « Oeuvres complètes; Quadrige », 2012, vol. 1/, 108 p.

FREUD Sigmund, « Constructions dans l'analyse », *in Oeuvres complètes: psychanalyse, Volume XX: 1937-1939*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Oeuvres complètes / Sigmund Freud », 2010.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, PUF, coll. « Oeuvres complètes; Quadrige », 2010, vol. 1/, 224 p.

FREUD Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, traduit par Anne BERMAN, [14e éd.] revue et corrigée., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2009, vol. 1/, 84 p.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, traduit par Yves LE LAY et Samuel JANKÉLÉVITCH, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 1, 1993, 148 p.

FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 30, 1990, 185 p.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio-essais », n° 6, 1985.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 44, 1981, 277 p.

FREUD Sigmund, *L'Homme aux rats: journal d'une analyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1974, 286 p.

FREUD Sigmund, *La Technique psychanalytique*, traduit par Anne BERMAN, 4e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1972, 141 p.

FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses*, traduit par Rodolphe LOEWENSTEIN et Marie BONAPARTE, Paris, Presses universitaires de France, 1954.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, traduit par Samuel JANKÉLÉVITCH, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1936, vol. 1/, 496 p.

FREUD Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, traduit par Hélène LEGROS, Paris, libr. Gallimard, 1925, vol. 1/, 173 p.

FREUD Sigmund et BREUER Josef, *Études sur l'hystérie*, traduit par Anne BERMAN, Paris, Presses universitaires de France, 1956.

FRUTEAU DE LACLOS Frédéric, *La psychologie des philosophes: de Bergson à Vernant*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2012, vol. 1/, 308 p.

GARSON Charlotte, *Charles Chaplin – Le Dictateur*, livret du programme « Lycéens et apprentis au cinéma », Paris, Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2012.

GASTAMBIDE Michèle et LEBRUN Jean-Pierre, *Oreste, face cachée d'Oedipe ?: actualité du matricide*, Toulouse, Érès éd, coll. « Humus », 2013, vol. 1/, 288 p.

GAUCHET Marcel, « A la recherche d'une autre histoire de la folie », *in Dialogue avec l'insensé*, Paris, Gallimard, 1994.

GAUCHET Marcel et SWAIN Gladys, *La Pratique de l'esprit humain: l'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1980, 519 p.

GOLDSCHMIT Marc, *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, coll. « Agora », n° 246, 2003, 254 p.

GRONDIN Jean, « Heidegger et le problème de la métaphysique », *Philopsis*, 2006.

HEIDEGGER Martin, « Lettre sur l'humanisme », *in Questions III et IV*, Paris, Gallimard, coll. «Tel », n° 172, 1990.

HEIDEGGER Martin, *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 172, 1990, 488 p.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. E. Martineau, Paris, Authentica, 1985, 323 p.

HEIDEGGER Martin, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 61, 1981, 308 p.

HEIDEGGER Martin, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1962, 195 p.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Wolfang BROKMEIER, Paris, Gallimard, 1962, 319 p.

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, traduit par André PRÉAU, Paris, Gallimard, 1958, 352 p.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 191, 1982, 1266 p.

HYPPOLITE Jean, *Genèse et structure de la « Phénoménologie de l'esprit » de Hegel*, Paris, Éditions Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1946, 2 tomes.

JALLEY Émile, *Freud, Wallon, Lacan: l'enfant au miroir*, Paris Luisant, EPEL Ulysse diff, 1998, 389 p.

JASPERS Karl, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, traduit par Hélène NAEF, Paris, les Éditions de Minuit, 1953, 287 p.

KAFKA Franz, *Le Terrier*, trad. C. Billmann, in Kafka F., *Récits posthumes et fragments*, Arles, Actes Sud – Babel, 2008, p. 392.

KAFKA Franz, *Le Procès*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1840, 1987, 378 p.

KAFKA Franz, *Le Château*, traduit par Alexandre VIALATTE, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 25045, 1979, 530 p.

KECK Frédéric, « La Pensée sauvage aujourd'hui : d'Auguste Comte à Claude Lévi-Strauss », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011.

KLEIN Melanie, « Contribution à l'étude de la psychogénèse des états maniaco-dépressifs (1940) », *in Mélanie Klein. Essais de psychanalyse, 1921-1945*, traduit par Marguerite

DERRIDA, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique. Collection Science de l'homme », 1967.

KLEIN Melanie, « Le développement d'un enfant (1921) », *in Mélanie Klein. Essais de psychanalyse, 1921-1945*, traduit par Marguerite DERRIDA, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique. Collection Science de l'homme », 1967, pp. 29-89.

KLEIN Melanie, « L'importance de la formation du symbole dans le développement du moi (1930) », *in Mélanie Klein. Essais de psychanalyse, 1921-1945*, traduit par Marguerite DERRIDA, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique. Collection Science de l'homme », 1967.

KLOSSOWSKI Pierre, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, 1993, 114 p.

KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur la « Phénoménologie de l'esprit » professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes études*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 45, 1979, 597 p.

KOYRÉ Alexandre, « Note sur la langue et la terminologie hégélienne » [1931], repris dans *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris, Gallimard Tel, pp. 191-224.

LACAN Jacques, *Le séminaire, 6 : Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière le Champ freudien éd, coll. « Le Champ freudien », 2013, vol. 1/, 615 p.

LACAN Jacques, *Le mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Paradoxes de Lacan; Champ freudien », 2007, vol. 1/, 115 p.

LACAN Jacques, *Des noms-du-père*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Paradoxes de Lacan; Champ freudien », 2005, 107 p.

LACAN Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », *in Des noms-du-père*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Paradoxes de Lacan; Champ freudien », 2005.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 10, 1962-1963 : L'angoisse*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 2004, 382 p.

LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, 609 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 2 : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, 1954-1955*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2001, 448 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 8 : Le transfert: 1960-1961*, 2e éd. corr., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, 468 p.

LACAN Jacques, *Le séminaire, 5 : Les formations de l'inconscient*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 1998, 517 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 4 : La relation d'objet*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Champ freudien », 1994, 434 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 7 : L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Champ freudien, 11 », 1994, 374 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 3, 1955-1956 : Les Psychoses*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1981, 362 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 1, 1953-1954 : Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1975, 315 p.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, 11, 1964 : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Le Séminaire », 1973, vol. 1/, 255 p.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, 923 p.

LACAN Jacques, *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité...*, Paris, E. Le François, 1932.

LAGACHE Daniel, *L'unité de la psychologie: psychologie expérimentale et psychologie clinique*, 8e éd., Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, vol. 1/, 75 p.

LAGACHE Daniel, « La psychanalyse et la structure de la personnalité (1961) », *in Agressivité, structure de la personalité et autres travaux*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Œuvres 4 ; Bibliothèque de psychanalyse », 1982.

LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, 144 p.

LE BLANC Guillaume, *L'esprit des sciences humaines*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2005, vol. 1/, 288 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, coll. « Agora », n° 189, 1997, 446 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Presses pocket, coll. « Agora », n° 2, 1985.

LÉVI-STRAUSS Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *in Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1950.

LÉZÉ Samuel, *L'autorité des psychanalystes*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, vol. 1/, 216 p.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection "Critique », 1979, 109 p.

MACHEREY Pierre, *Philosopher avec la littérature: exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2013, vol. 1/, 395 p.

MALABOU Catherine, « Négatifs de la dialectique - entre Hegel et le Hegel de Heidegger : Hyppolite, Koyré, Kojève », *Philosophie*, décembre 1996, n° 52, pp. 37-53.

MÂLE Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, E. Leroux, 1898, vol. 1/, 534 p.

MANIGLIER Patrice, « Introduction - Les années 1960 aujourd'hui », *in Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011.

MANIGLIER Patrice (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011, 588 p.

MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Nouv. éd., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 179, 1985, 318 p.

MARX Karl, *Œuvres [3]: Philosophie*, traduit par Maximilien RUBEL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 298, 1982, 1976 p.

MARX Karl, « Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel (1844) », *in Œuvres [3]: Philosophie*, traduit par Maximilien RUBEL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 298, 1982, pp. 382-397.

MATHIEU J.-B., « La littérature a-t-elle quelque chose à dire à la philosophie ? », en ligne sur le site fabula.org à l'adresse http://www.fabula.org/revue/cr/198.php

MENDELSOHN Sophie, « Présentation », *Critique*, 1 février 2014, n° 800-801, n° 1, pp. 3-4.

MENDELSOHN Sophie, « Foucault avec Lacan : le sujet en acte », *Filozofski vestnik*, 2010, XXXI, n° 2, pp. 139-169.

MERLEAU-PONTY Maurice, « Les sciences de l'homme et la phénoménologie (version abrégée mais complète) », *in Psychologie et pédagogie de l'enfant: cours de Sorbonne, 1949-1952*, Lagrasse, Verdier, 2001, pp. 397-464.

MERLEAU-PONTY Maurice, « Les sciences de l'homme et la phénoménologie (version étendue mais partielle) », *in Parcours deux, 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, coll. « Parcours », 2001.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 13, 1985, 92 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 362 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, « Sur la phénoménologie du langage », *in Signes*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 136-158.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, vol. 1/, 531 p.

MILNER Jean-Claude, « Le petite bourgeoisie intellectuelle en France : d'un rêve l'autre », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011.

MILNER Jean-Claude, *Le périple structural: figures et paradigme*, Nouvelle éd. revue et augmentée., Lagrasse, Éd. Verdier, coll. « Verdier poche », 2008, vol. 1/, 376 p.

MILNER Jean-Claude, *L'œuvre claire: Lacan, la science, la philosophie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1995, 172 p.

NERVAL Gérard de, *Aurélia*, Paris, Sedes, 1997, 243 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Geneviève BIANQUIS, Paris, Flammarion, coll. « GF », n° 1302, 2006, vol. 1/, 477 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », n° 1057, 2000, 385 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Ecce homo / Nietzsche contre Wagner*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », n° 572, 1992, vol. 1/, 304 p.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduit par Michel HAAR, Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 32, 1992, 374 p.

OGILVIE Bertrand, *Lacan, la formation du concept de sujet, 1932-1949*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie », n° 12, 1987, 126 p.

PIAGET Jean, *L'épistémologie génétique*, 6e éd., Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 1399, 2008, vol. 1/, 126 p.

PIROTTE Dominique, *Alexandre Kojève, un système anthropologique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2005, vol. 1/, 236 p.

POLITZER Georges, *Critique des fondements de la psychologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », n° 399, 2003, 262 p.

POSTEL Jacques et QUÉTEL Claude (éds.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Nouv. éd. rev. et augm., Paris, Dunod, 2002, 647 p.

QUÉTEL Claude, *Histoire de la folie: de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009, 619 p.

RAJCHMAN John, *Érotique de la vérité: Foucault, Lacan et la question de l'éthique*, traduit par Oristelle BONIS, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1994, 198 p.

RENAULT Alexandra, « Merleau-Ponty et Lacan : un dialogue possible ? », *in* Marie CARIOU, Renaud BARBARAS et Étienne BIMBENET (éds.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Paris - Milan, J. Vrin / Associazione culturale Mimesis, coll. « Les cahiers de Chiasmi international », 2003.

RENAULT Emmanuel, *Souffrances sociales: sociologie, psychologie et politique*, Paris, Éd. la Découverte, coll. « Armillaire », 2008, vol. 1/, 405 p.

RÉVÉRONI SAINT-CYR Jacques-Antoine de, *Pauliska ou La perversité moderne*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2001, 246 p.

RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2013, vol. 1/, 662 p.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t.1 « L'intrigue et le récit historique », Paris, Seuil, 1983

ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyeur*, Paris, les Éd. de Minuit, coll. « Double », n° 93, 2013, 294 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *La jalousie*, Paris, les Éd. de Minuit, coll. « Double », n° 80, 2012, 171 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les gommes*, Paris, les Éd. de Minuit, coll. « Double », n° 79, 2012, 329 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, 220 p.

ROMILLY Jacqueline de, *Jacqueline de Romilly, de l'Académie française, raconte « L'Orestie » d'Eschyle*, Paris, Bayard, coll. « La mémoire des oeuvres », 2006, vol. 1/, 117 p.

ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », n° 324, 1995, 323 p.

SABOT Philippe, « Spectres de Hegel. À propos de Subjects of Desire de Judith Butler », *in Judith Butler, trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2009, pp. 21-34.

SABOT Philippe, *Philosophie et littérature: approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », n° 148, 2002, 125 p.

SABOT Philippe, *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée: figures du sujet chez Breton, Éluard, Bataille et Leiris*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Problématiques philosophiques », 2001, 302 p.

SADE Donatien Alphonse François de, *Les 120 journées de Sodome ou l'École du libertinage*, Paris, 10-18, coll. « 10-18 », 1998, 447 p.

SARTRE Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2010, vol. 1/, 66 p.

SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 105, 1991, 184 p.

SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Éd. revue., Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 47, 1986, 379 p.

SASS Louis A., « The Self and Its Vicissitudes: An « Archaeological » Study of the Psychoanalytic Avant-Garde », *Social Research*, décembre 1988, vol. 55, n° 4, pp. 551-607.

SCHRIFT Alan D., « Le nietzschéisme comme épistémologie : la réception française de Nietzsche dans le moment philosophique des années 1960 », *in* Patrice MANIGLIER (éd.), *Le moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie française contemporaine », 2011, pp. 95-109.

SCUDÉRI Christophe, « Université et psychanalyse : « L'unité de la psychologie » par Daniel Lagache (1949) », séance de mai 2010 du séminaire *La philosophie au sens large*, disponible à l'adresse : http://philolarge.hypotheses.org/524

SHAKESPEARE William, *Hamlet Othello Macbeth*, traduit par Yves FLORENNE, Élisabeth DURET et François-Victor HUGO, Paris, le Livre de poche, coll. « Le Livre de poche », n° 1265, 1972, 429 p.

SIMONELLI Thierry, « Kojève ou Lacan », site *Psychanalyse.lu*, oct 1997, article disponible à l'adresse : http://www.psychanalyse.lu/articles.php

SOLLERS Philippe, « Révolution et régression – Entretien avec Philippe Sollers », *Le débat* n°171, septembre-octobre 2012, p. 120.

SWAIN Gladys, *Le sujet de la folie: naissance de la psychiatrie*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1997, 151 p.

SWAIN Gladys et GAUCHET Marcel, *Dialogue avec l'insensé (précédé de) A la recherche d'une autre histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1994.

TROUBÉ Sarah, « Penser l'être-malade – Canguilhem et la psychopathologie », *Cahiers philosophiques*, août 2011, n° 125, pp. 64-79.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire (suivi de) Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 40, 1979, 242 p.

WORMS Frédéric, *La philosophie en France au XXe siècle: moments*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 518, 2009, vol. 1/, 643 p.

WOTLING Patrick, *La pensée du sous-sol: statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Ed. Allia, coll. « Lire Nietzsche », n° 1, 1999, 110 p.

ZAFIROPOULOS Markos, *Lacan et Lévi-Strauss ou Le retour à Freud, 1951-1957*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2003, 249 p.