

Le mot littérature est « d'origine encore inconnue »¹

Pascal Quignard

Ce que je vais faire n'est pas du tout comparable à une interrogation savante. Je ne suis pas un homme de savoir, je ne suis pas un historien, je ne suis pas un linguiste, je suis un *littéraire*, je ne suis pas autre chose qu'un homme qui a beaucoup lu et ça n'est que le poids de ma lecture qui parlera au travers de moi.

Je suis ici pour trois raisons. La première raison c'est pour me retrouver auprès de mon amie Irène Fenoglio.

Deuxième raison. Je suis ici pour évoquer Émile Benveniste par une sorte de devoir qui me fait toujours parler des morts comme des figures auxquelles on doit une part de gratitude et même de bienvenue, au-delà de leur mort, une petite part de sel comme disent les Japonais, une petite part de sel antidémoniaque afin que leur repos soit assuré. J'ai eu trois rencontres avec Émile Benveniste. La première, au début des années 1950, est tout à fait anecdotique mais elle a compté pour moi. Ma grand-mère – qui était l'épouse de Charles Bruneau, un linguiste, un historien de la grammaire fort connu à l'époque – s'était mise dans l'idée de faire des mercredis, ou des jeudis, je ne me

1. Émile Benveniste, *Dernières leçons. Collège de France (1968 et 1969)*, *op. cit.*, p. 124 : « En grec, /gramma/ est dérivé de /grapho/, mais /litera/ est d'origine encore inconnue. »

souviens plus très bien, au cours desquels la Sorbonne, le Collège de France, une ou deux sociétés savantes, étaient conviés. Mon grand-père était particulièrement lié à des gens comme Meillet, comme Bloch, comme Wartburg. C'était surtout, à l'époque, un dialectologue réputé et il avait constitué avec Ferdinand Brunot une très importante collection, une phonothèque, qui est à la source de l'INA actuelle. Ils ont commencé tous les deux à enregistrer les patois de France avant la Première Guerre et puis ils ont écrit une monumentale *Histoire de la langue française* en je ne sais combien de volumes. Bref, ma grand-mère m'avait recueilli alors. Nous étions deux individus maigrelets et mal en train, à l'époque, dans l'appartement couvert de livres : il y avait mon oncle qui revenait du camp de Dachau, qui dévorait des sucreries, et il y avait moi qui ne mangeais presque rien et qui ne parlais pas du tout. Donc, je tenais prudemment un plateau et je passais les tuiles que faisait une magnifique cuisinière qui s'appelait Suzanne Tredez, une Cap-Verdienne, et je levais timidement mes yeux sur des gens comme Gaston Bachelard, comme Émile Benveniste, comme Verdun-Louis Saulnier (le spécialiste de Scève). Unique contact physique et totalement muet. Première petite trace.

Deuxième influence directe comme tous ceux qui ont fait des études avant Mai 68. J'étudiais la philosophie, dans les années 1966-1967, auprès d'Emmanuel Levinas. La parution des *Problèmes de linguistique générale* aux Éditions Gallimard a bouleversé le champ. À Nanterre, je peux vous dire ce qu'il y avait dans la petite librairie à l'intérieur de la faculté, sur la minuscule table de la librairie il y avait le livre de Benveniste, il y avait *La Part maudite* de Bataille, il y avait le *Proust et les signes* de Deleuze, il y avait, tout chaud, *Les Mots et les choses* de Foucault, il y avait les *Écrits* qui venaient de paraître de Lacan, vous voyez un peu cette configuration – cette considération astrale au-dessus de nos têtes – à Nanterre, avant le mouvement

du 22-Mars. Par exemple, je me souviens du cours d'un assistant, qui s'appelait Jean-François Lyotard, qui portait en gros sur « comment distinguer la diégèse, le récit, dans un roman et dans un livre d'histoire » et qui reposait entièrement sur le livre de Benveniste qui venait de paraître. De même Ricœur qui enseignait alors lui aussi à Nanterre. Donc ça comptait énormément, à l'époque, pour nous tous, y compris pour Lacan, y compris pour Lévi-Strauss, cette séparation signifiant/signifié que nous avions tous à la bouche, cette autonomie de la signification linguistique qui a poussé d'ailleurs Lacan à opposer si violemment le symbolique et l'imaginaire. Enfin, des tas de thèmes naissaient alors de la lecture de Benveniste.

Troisième rencontre enfin, grâce à Jean-Claude Coquet et à Irène Fenoglio, qui, tout à coup, devient, en moi, la véritable rencontre. Paraissent, il y a un an et demi, ses *Dernières leçons*. Je les ouvre, m'attendant simplement à beaucoup de plaisir, et je suis tout à fait, mais alors tout à fait non seulement transformé, mais cela modifie complètement ma façon de penser jusqu'à présent. Même, cela continue de la métamorphoser. Donc, en effet, la pensée de Benveniste, du temps où il était valide, où il pouvait la communiquer, a exercé un puissant ascendant. Mais quel choc de découvrir qu'en 1968-1969, à l'époque où on lisait les très autoritaires découpages théoriques, non idéalistes, matérialistes, structuralistes, d'Althusser, de Foucault, de Lévi-Strauss, de Lacan, le même homme qui les initiait, le même homme qui avait construit, à la suite de Saussure, ces autonomies, frayait une possibilité de frayage amont. Une espèce d'accès *documenté* à l'avant-langue. Souvenez-vous du kantisme de Lévi-Strauss, par exemple, qui faisait que – il l'a dit jusqu'au bout, il l'a dit jusqu'à sa mort – il n'y avait pas de possibilité de passer du connaître à l'être. Souvenez-vous de la psyché de Lacan devenue langue même avant son apprentissage, même à l'état infans, même à l'état foetal, qui asséchait le rêve même, qui étranglerait le

chamanisme. Souvenez-vous de Benveniste lui-même un peu terroriste : la langue est le seul interprétant de la société. Et là, dans la méditation de Benveniste, dans les mêmes années, comme un pas au-delà enjambant puissamment les *Problèmes de linguistique générale*, quelque chose fait effraction. Dans la langue, à l'intérieur du système linguistique, oral, dialogué, quelque chose peut survenir, s'ajouter à lui, et en s'ajoutant à lui faire remonter à plus ancien que lui. Quelque chose qui, dans ce cas, traverse non seulement l'être parlant mais l'appareil de mémoire. Quelque chose qui peut remonter avant le sujet, avant la langue si longuement et si péniblement acquise, avec d'autres traces que celles de la langue – et ce quelque chose vient par l'écriture. Moi, je l'avais toujours pensé au travers de ma propre façon de « vivrécrire ». Mais j'imaginai que c'était comme un trait de névrose, une scoliose psychique à moi, un symptôme malencontreux sur lequel je ne pouvais établir que ma propre folie, que mon propre monde – 1. muet, 2. silencieux, 3. réfractaire, 4. asocialisant – sans penser qu'il puisse se retrouver un jour non seulement thématizable, mais généralisable, peut-être même universalisable. Et, soudain, c'est dans Benveniste même que je découvre cette nouvelle porte, et c'est de cette porte – de cette porte de corne, et non plus d'ivoire, de cette porte aussi impressionnante que celle du rêve, liée à l'objectivation concrète, silencieuse de la langue, dans cette matérialisation épaisse de réel plutôt que portée par l'hallucination et le désir – et qui est celle de l'écriture – que j'aimerai parler.

Voici enfin la troisième et la dernière raison qui me fait vous parler ce matin. Je n'aurai pas le temps d'écrire sur ce que je vais vous dire. La vie est brève, j'ai beaucoup d'autres projets, je n'aurai pas le temps d'ouvrir, à l'aide de ce verrou, ce que ces *Dernières leçons* de Benveniste permettent de laisser entrevoir. J'aimerais, aujourd'hui, donc, saisir l'occasion aux cheveux. Quitte à être très difficile. Mais, devant vous, vous êtes des

linguistes, vous êtes des doctorants, vous êtes des professeurs, vous êtes des spécialistes, j'ai le droit d'être difficile. C'est la chose qui est difficile. La res litteraria, la chose des lettres, est difficile. On va procéder de la façon suivante, si vous voulez bien. Dans une première partie, je m'en vais réfléchir sur la lettre. Dans une deuxième partie, je m'en vais réfléchir sur l'image. Cela ressemble à l'opposition du dernier Foucault, du dernier Deleuze : voir/dire. Penser comme voir et dire. Mais, vous allez très vite vous en rendre compte, c'est beaucoup plus désynchronisé et difficile que ce qu'ils pensaient. Ce n'est pas une opposition. Ces deux notions doivent être pensées différemment, me semble-t-il, et j'essaierai, à chaque fois, de vous faire sentir cette avancée, cette protrusion étrange. Protrusion, c'est le mot qu'on emploie, à juste titre, pour signifier la scène souche, en psychanalyse. C'est le moment où la mère avance ses lèvres, avance la cuillère, ouvre sa bouche, ce qui fait ouvrir par contagion, par fascination, la bouche au petit et là elle le gave, elle enfourne la nourriture, elle enfourne en même temps le signifiant de la même manière qu'elle enfourne la bouchée vitale, la becquée, mais là la digestion prend sept ans pour que ça tourne un tout petit peu au fond de la cavité crânienne, de façon invisible, sous forme de conscience, qui n'est que la rotation de l'apprentissage de la langue parlée, c'est ce mouvement de passage entraîné par la protrusion – il faut bien passer d'un monde à un autre, il faut bien naître, il faut bien mourir, il faut bien traduire, c'est ce qui passionne mes jours –, mais là, Benveniste permet de le penser différemment pour la lettre. L'écriture est cet étrange *progrès* (avancée du dire dans le voir, avancée de la langue parlée dans l'objectivation d'elle-même) qui *régresse* (la lettre fait appel aux ressources plus anciennes de l'image). Pour parler comme Leroi-Gourhan : le circuit bouche-oreille, avec l'invention de l'écriture, renoue avec le circuit yeux-mains. La langue tombe sous les yeux comme, jadis, avant l'hominisation,

la main tombe sous les yeux. À l'extrême fin de mon double exposé, beaucoup plus brièvement, avant vos questions, si on a le temps, si vous n'êtes pas trop épuisés, j'aimerais indiquer un certain nombre de thèmes, de problèmes, de recherches. Le mot de problème convient bien. En grec, le probléma c'est le promontoire qui s'avance dans la mer. C'est Paestum. Je me souviens d'avoir rencontré à la fin de sa vie Georges Dumézil et il avait formé le souhait, avant de mourir, de résumer à toute allure les problèmes qu'il n'avait pas eu le temps de traiter. Je ferai ici, tout à l'heure, ce que je viens de faire à Tokyo, il y a un mois, engageant une universitaire de Sukuba dans une étude, précisément, sur l'expérience des mots japonais qui renvoient à la « littérature » sans qu'ils n'aient rien à voir avec ce que nous entendons par là. Madame Midori Ogawa va s'atteler à cette tâche comparatiste. De même, il y a une semaine de cela, j'étais à Cité-philos, à Lille, là j'ai engagé avec madame Harumi Tsuchiba un tout autre travail sur le kanchi. Mais je ne suis là que pour impulser. Pas pour engager.

Jadis la vieille lettre alf était le visage d'un aurochs ou d'un taureau vu de face. En -1250, ce visage – ou cette lettre, du moins ce caractère – apparaît en égyptien hiéroglyphique. Le mot phénicien alf désigne n'importe quel bovidé. Le mot hébreu aleph lui-même veut dire encore bœuf. Alf, aleph, alpha, a se penche sur la droite, s'avance dans la violence la plus frontale et, au bout de quatre millénaires, ne perd qu'un bout de sa corne gauche au cours d'une demi-rotation. La silhouette protosinaïtique, à gauche, est encore une image mais est déjà un signe. Au début les signes sont sans base d'abaque, sans ligne orthographique, ils flottent dans tous les sens sur les parois et sur les vases. Sur le tableau, lors de sa demi-rotation, la forme ne se déforme pas mais elle cesse d'être figurative, avec sa corne perdue, ce reste de silhouette puis de trace devient une lettre, mais l'ancienne silhouette cornue, même si elle n'y est plus

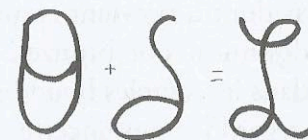
aperçue, ne s'y anéantit pas. Si vous prenez la majuscule, ce n'est plus une demi-rotation qui a lieu, c'est carrément une inversion. Comme ce qui est vu se projette inversé au fond de l'œil. Comme en carte à jouer sur les parois de la préhistoire. Comme en miroir sur le bord d'un cours d'eau.



B, beth, beta, formée de ses cinq parois, était la maison entourée de barrières ou de palissades où la bête indomestique était parquée.



C était appelée par les Romains « tristis littera ». C'était la lettre triste parce qu'elle était l'initiale du verbe Condemno et elle est l'équivalent du D qui n'est pas tout à fait un D du signe Deleatur (Que cela soit détruit!). Je m'attarde un instant sur α qui cherche encore de nos jours à représenter graphiquement en latin la lettre thêta des Grecs qui ouvre le mot Thanatos :



J'arrête sur l'abc. J'ajoute juste le signe deleatur qui est très intéressant. Chacun de vous l'utilise avec bonheur en corrigeant

les épreuves des articles et des livres que vous publiez. Cette lettre, une fois inscrite en face d'un nom sur un bout de poterie ou sur un coquillage d'ostracisme, à Athènes, ou sur une liste de proscription, à Rome, en appelait à l'élimination par mort violente de l'individu qu'elle « notait », où qu'il se trouvât, sans risque d'être puni. La notation était à l'origine la mise à mort. C'est ainsi que le deletur définit le signe qui, placé devant un autre signe, le met à mort. C'est le signe qui efface. C'est le signe des signes. Je m'arrête. Ces quatre premiers signes suffisent à ma démonstration. Voici la démonstration : l'homme vivant ne voit sa vie ni dans sa conception ni dans sa mort. L'image manque. Ces deux images qui manquent travaillent son enfance et sa fin. La scène où il prend origine est antérieure à l'embryogenèse de son corps. La posture où sa vie se dérobera est postérieure à l'heure de son agonie. L'œil humain a besoin du secours d'un objet dont la face se dérobe pour voir ce qu'il ne voit pas. D'un signe – qui détruit ce qu'il dénote mais qui ne manifeste pas ce qu'il est. D'un étrange objet qui ne montre pas quand il montre. Ce fut d'abord, dans les tombes, la surface polie d'un miroir de bronze. À la fois le miroir vole les images des vivants, il sidère et immobilise les monstres ou les fauves à l'instant où ils répercutent leurs gueules agressives lorsqu'ils approchent et qu'elles menacent, il capte et piège les invisibles, les ombres, les fantômes qui passent devant lui. Grâce au miroir, l'homme peut atteindre l'invisible et sur le reflet de son propre visage, *inversant la symétrie* de la silhouette vivante, entrer en contact avec les silhouettes des morts dont il provient et auquel il ressemble. C'est la mantique des miroirs de bronze à Delphes. Elle est toujours pratiquée dans les temples bouddhistes au Japon. Et c'est vrai que nous regardons nos ancêtres quand nous nous contemplons dans un miroir. Doté de cette vue qui lui permet de voir les aïeux perdus dans l'invisible, le vivant descend chez les morts, il constitue, en effet, l'ensemble des hommes qui

sont devenus invisibles. C'est le mot *Hadès* en grec. Ce mot se décompose simplement en a-ïdès, c'est-à-dire in-visible. La lettre s'ajouta à ce reflet. La lettre devint, à son tour, le moyen de descendre dans le temps, jusqu'au fond du monde invisible. Toute la sorcellerie égyptienne puis grecque puis latine *'écrit*. Le *sortilegus* est celui qui *lit* cet écrit, où il surprend un destin (une narration, un sort). La silhouette au sein de la lettre surgit comme un rêve au travers de l'image manquante, elle décompose dans l'invisible omettant de rappeler, derrière chacun des signes dont la langue dispose pour s'écrire, un plus ancien et presque incompréhensible visage. Notre propre silhouette, à chacun d'entre nous, ici, dans cette salle, renvoie à un aïeul figuratif dont on n'a jamais su le nom puisque le langage n'existait pas alors, un aïeul sans nom mais qui était un corps auquel nous ressemblons vestigialement, un être appartenant au monde de jadis. L'oisiveté étrange que suppose le travail littéraire est ce temps mort dans le temps que les lettres disposent dans les fictions grammaticales et les petites séquences de lettres qui les distinguent. Qu'elles s'entendent ou non dans l'air, elles s'inscrivent sous les doigts de la main et se séparent dans le texte sous les yeux. C'est ainsi que la res litteraria englobe tout ce qui est écrit depuis l'origine de l'écriture, même inhumaine, même infernale, même divine, même naturelle, même sauvage, même physique, dans les fossiles des falaises, dans les ruines des plantes, dans les morsures des carnivores, dans les excréments des fauves. Toute la lecture cynégétique est rappelée d'un coup dans la lecture scripturaire. Car, quand on prononce le mot littérature, il ne s'agit pas d'une région de l'Être. C'est la « possibilité de tout ce qui est composé de lettres » qui jaillit explosivement avec la « chose des lettres ». Plus étendue que l'ontologie du monde, plus nombreuse que les êtres qu'elle désigne autant qu'on veut, plus vaste que tous les genres qu'elle configure, la littérature n'est même pas bornée par la vérité.

La littérature ne trouve même pas sa limite dans la capacité d'imprimer. Il aurait pu y avoir une bibliothèque au triple, au quadruple, au centuple, sans que rien ne soit modifié de cet étrange monde que nous évoquons. Nouvelle petite digression historique. Maxence fit briser les statues qui représentaient le corps de Constantin. Alors Constantin lui déclara la guerre. Au moment de franchir les Alpes, il fit attacher à son labarum les lettres grecques X (khi) et P (rhô) et il vainquit. En souvenir du nom de Christos qui leur avait assuré la victoire, l'empereur fit donc graver, à la place de la Gorgone, les lettres khi et rhô sur chaque bouclier de chaque légionnaire de ses légions. Quand Constantin arriva au pont Milvius, quand il noya Maxence dans le Tibre, soudain il vit une littera qui s'écrivait dans l'étendue du ciel juste au-dessus de l'armée détruite. « C'était une croix au cœur du soleil dans la façon dont l'astre dégorgeait ses rayons. » Il s'agissait du T (tau). Vous allez comprendre, laissez-moi le temps, je vous avais dit que ce serait difficile. Il s'agissait du T, qui est le tau de la croix sur laquelle le corps du Christ avait été cloué trois siècles plus tôt sur le mont du Calvaire dans la banlieue de Jérusalem. En 361 les citoyens d'Antioche se soulevèrent au cours d'émeutes extraordinairement sanglantes contre l'empereur Julien parce qu'il avait projeté à terre les croix chrétiennes, qu'il était contre le X khi et qu'il avait renversé le K kappa. Le khi était la première lettre du mot Christos, le kappa était la première lettre du mot Konstantinos dès l'instant où on transcrivait le C de Constantinus en lettres grecques. J'arrête là ma digression strictement *littéraire*. J'en arrive au paradoxe de Benveniste. L'écriture n'est pas universelle. Le fait d'être écrite n'est pas définitoire d'une langue humaine *et pourtant il est possible que l'écriture constitue le carrefour du destin linguistique*. Telle est l'aporie qu'Émile Benveniste a rencontrée à la fin de sa vie de penseur. D'un côté la langue invisible, vocale, inconsciente, insaisissable, ondulation sonore adressée par le

souffle dans la médiation de l'air allant des lèvres aux oreilles. De l'autre la langue objectivée, fragmentée, sémiotisée, s'émancipant du souffle, renonçant à l'air, visibilisée, démembrée par la main, tombant sous les yeux. Le « signe » linguistique invisible devient, grâce à l'écriture, un « objet » visible, aphone, distinct, taciturne. Un médium autonome silencieux se « jette devant » un médium aérien, psychique, indépendant, bruyant, et s'en saisit avec violence et le déchire.

L'écriture à la fois projette le son sous les yeux et le précipite en silence.

Cette scène dramatique n'existe que par l'écriture.

C'est un sacrifice dont l'écrivain est le sacrifiant.

Mais plus précisément encore – et là le paradoxe de Benveniste s'accroît – ça n'est vrai là que pour une écriture alphabétique. Cela sera sans aucun doute la faiblesse de notre méditation. Mais on va rester seulement sur les langues européennes, sans cela le propos serait trop difficile. Mais ce propos *doit être étendu*. D'où d'ailleurs le projet que j'avais d'un autre champ de recherche, à savoir *quand l'écriture est radicalement différente de la lecture*. Mais on va rester dans l'écriture alphabétique car le mot de littérature, dans les langues européennes, vient du monde alphabétique.

L'écriture à la fois projette le son sous les yeux et le précipite en silence. Ôte la voix, assemble un visible. Grâce à une vingtaine d'objets le sémiotique (le dit, le dictum, le dictionnaire, la grammaire) surgit devant le vouloir dire (la pensée, le sens linguistique qui pointe dans les âmes, la sémantisation qui se cherche dans la vocalisation).

Les livres sont comme des rives. Ou plutôt ils sont comme des vagues qui avalent en englobant la langue parlée vivante et le souffle (psychè) qui la porte, *l'emportent* dans le monde des silhouettes et le silence des objets. Hèlent le sens sur une sorte de plage. C'est ainsi que, dans l'écriture, le sémiotique éloigne

le dialogique, efface la bouche vivante, clôt l'oreille, exile l'âme (souffle, anima, psychè), forpayse la communication ou l'ordre ou la nomination ou la désignation. Alors, sur n'importe quelle surface graphique, dans le monde extérieur, l'œil voit quelque chose du système sonore de la langue qui vient se poser en silence. En lisant, le regard du lecteur découvre la signifiante qui avance dans l'espace, qui travaille la matière visuelle, décomposant la phrase dans les mots, décomposant les mots dans les lettres, décomposant les teneurs dans les étymologies, transférant les images dans les métaphores que les formes mettent à nu.

Une fragmentation du monde linguistique. Une apoptose de l'invisible.

Cette signifiante qui erre comme un fluide au-dessus de la langue parlée, une fois qu'elle a été démenagée dans l'écriture, semble émaner de l'écriture sans que les hommes qui écrivent perçoivent que c'est ce transfert qui l'engendre. L'onde devient halo. Le verbe s'est fait chair. Cette étrange signifiante qui vient flotter au-dessus des traces écrites est peut-être ce que les hommes appellent Dieu dans les religions du Livre. On comprend que la thèse que Mallarmé voulait consacrer au langage se soit appelée *De divinitate*. Cette significabilité de tout gagne tout, s'élève dans l'âme intérieure, s'élève au-dessus des mains qui prient, s'élève comme un nimbe au-dessus de la tête qui pense, l'entoure, l'illumine, apparaît peu à peu comme ce par quoi tout s'interprète du monde humain, du monde de la nature, de l'expérience individuelle, de l'Histoire.

Là, ce n'est pas une envolée de moi, c'est du Benveniste pur et dur.

Maintenant il faut souligner avec force cet autre point que les *Dernières leçons* établissent : *l'écriture est un autre système sémiologique que la langue*. Cette divinité à laquelle je fais allusion est une *illusion* qui naît de la disparité de ces deux systèmes. C'est un phénomène de mirage. Les signes de l'écriture ne sont pas

affiliés aux signes de la langue. Les signifiants de la langue parlée ne sont pas les signifiants de son écriture. On peut transcrire une même langue parlée en de nombreuses écritures distinctes qui la traitent chacune selon son mode inapproprié, ludique, génial, autonome. La page écrite ne transcrit pas la phrase phonique mais chacune des images qui sont alignées rend visible, à la suite d'un long apprentissage, l'invisible qu'elles amarrent. L'écriture ne transcrit pas mais métaphorise, transporte, hèle, attire, noue, attache. Elle ne concorde jamais avec le souffle, elle ne consonne jamais, elle ne vocalise jamais : elle oriente (elle se décale, elle cherche encore, elle ne lit jamais, elle s'avance en pensant toujours).

La langue parlée est un système phonologique que l'écriture ne traduit pas. J'ajoute à la démonstration de Benveniste l'exemple suivant. En 2012, à la suite d'une expérience au protocole compliqué, Jonathan Grainger a montré que les babouins de Guinée pouvaient apprendre à discriminer les fautes d'orthographe, apportant par là la preuve que le code de l'écriture n'a rien à voir avec le système de la langue. Ces babouins, qui, bien sûr, ne parlent pas, peuvent corriger une dictée. Le monde écrit est allogène au monde de la parole humaine. Parler, lire, écrire constituent trois expériences distinctes. Mettre au silence la langue parlée n'a rien à voir avec lire à haute voix l'écrit. Il faut peut-être même opposer le dispositif de la langue parlée qui dialogue dans l'air invisible entre deux êtres, l'un ouvrant la bouche, l'autre écoutant avec ses oreilles, à tour de rôle (alternant je et tu), et le dispositif de la langue écrite qui interrompt le dialogue, qui démembré et silhouette la médiation aérienne, qui n'échange des lettres qu'avec son propre regard comme un homme qui rêve tout seul avec des images. Dans l'inscription, l'objectivation du travail de la langue sur elle-même s'accomplissant en silence met au jour une parole se parlant à elle-même hors parole et sans sonner dans le monde communautaire ni

son époque ni sa signification propre. Il est possible que la grammaire suppose le hors parole, l'écrit, le détachement de l'acte de parler à l'égard des yeux de l'interlocuteur, la défusion du flux sonore, la détemporalisation du référent, la divergence des deux pôles qui se renvoient la parole dans le dialogue, détrônant les fonctions je et tu. Il faut distinguer enfin de l'inscription volontaire externe la méditation solitaire interne, c'est-à-dire l'en boucle psychique de la langue devenue sans destinataire. C'est ce qu'on appelle la pensée. Il est possible que la pensée, à un certain degré de spéculation, à un certain degré de métaphore, d'envol, de vertige, de décalage, de protrusion, suppose l'écrit.

1. Cela pose un énorme problème par rapport aux langues sans écritures. 2. Cela interdit de parler de littérature orale. Ce sont de vrais problèmes. Même si nous appartenons, tous, ici, à une civilisation où la littérature est la langue écrite, cela engage de vrais problèmes. 3. Comme le signe écrit renvoie toujours à l'objet référent spéculaire (à une vieille silhouette d'image qui est à sa source) et jamais de façon directe au signe linguistique (jamais au système d'opposition signifiant/signifié qui le permet), devant chaque écriture nouvelle on ne sait jamais comment chaque invention de l'écriture y parvient et sous quelles conventions – pour les écritures indéchiffrées – elles nous seraient accessibles. 4. Les derniers cours d'Émile Benveniste montrent enfin que, dans tous les cas répertoriés des inventions de l'écriture, une fois qu'un accès est trouvé à l'objectivation d'une langue dans une écriture quelle qu'elle soit, cette scription (au contraire du système de la langue qui ne cesse de se désordonner et de faire évoluer son ordre ou sa puissance d'ordre pour intégrer tout ce qui le malmène) ne bouge plus. La preuve c'est notre alf, aleph, alpha, a qui ne bouge pas sur plusieurs millénaires et je ne vous parle pas de l'écriture chinoise qui reste, comme cela, comme un fantôme imphonétisable pour toutes les langues de la Chine et pour toutes les époques de son histoire. Au point que les Japonais

peuvent l'utiliser de façon *désinisée*. En japonais un kanshi désigne un poème écrit en chinois mais lu, non pas en chinois, mais en japonais. En d'autres termes, il y a non seulement une poésie japonaise écrite en chinois mais il y a aussi une lecture japonaise d'un poème chinois qui est inaccessible à un Chinois. Stricto sensu : il y a du chinois inaccessible à un Chinois. Lisez les travaux de Marguerite-Marie Parvulesco publiés à Tokyo. Ses travaux sont passionnants. Depuis plus d'un millénaire les kanshi côtoient les haïku et les waka écrits en japonais avec des caractères chinois, et les lettrés continuent d'écrire des kanshi à côté des haïku. Ils peuvent, sur peu d'espace, être les mêmes. Les signes graphiques sont des fruits de brusque maturité. Ils sont aussi allergiques à la voix qu'au temps. Les hiéroglyphes égyptiens sont aussitôt eux-mêmes. La pratique amérindienne se fige. Les caractères chinois ou ceux de Sumer sont pour ainsi dire immuables. Dans l'abécédaire européen, les lettres a, A, b, B, c, C, d, D – je vais faire un petit dessin :



Regardez cette petite pièce de monnaie qui se trouve au musée de Bade. Il y en a une autre, magnifique, au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale.

C'est une tétradrachme d'argent. Sur cette tétradrachme l'avvers représente la tête de la déesse Athéna casquée. Examinez plus attentivement le revers de la pièce de monnaie. Sur le bord à gauche une olive au bout d'un rameau d'olivier, juste après la lune ascendante qui indique la nuit, au beau milieu une chouette magnifique aux deux yeux écarquillés, enfin tout à fait sur la droite, un peu usées, le monnayeur a tracé les trois



lettres capitales alpha, thèta, epsilon, qui commencent le mot Athènes.

Alpha, thèta, epsilon : ATHE(na).

La lettre thèta est dessinée comme un umbo de bouclier. Dernier ocellus dans l'oculus. Dernière pupille dans l'iris. Cela fait quatre ocelles.

1. La pièce de monnaie elle-même.

2 et 3. Les deux pupilles exorbitées de la

chouette d'Athènes. 4. La lettre thèta enfin, en

capitale, qui fait le centre des trois premières lettres du nom de la cité. Autant d'apotropaïa qui défendent la cité. Qui intimident l'envie que les autres cités peuvent nourrir contre l'ascendant d'Athènes. Qui bloquent l'hostilité. La ville est bien protégée.

Cette pièce ocellée, avant d'avoir une valeur monétaire, avant d'être un écrit (avant d'être le support de trois lettres qui nomment la déesse de la ville figurée sur l'avert avec son casque de guerre), est gorgonéenne. Figurer, écrire, gorgoniser, méduser, sidérer, fasciner. Oubliez un instant l'opposition classique équivalence monétaire/représentation linguistique. Qu'est-ce que la fascination ? À l'état naturel c'est une hypnose qui met en état de rêve un animal face à un animal plus grand qui l'avale. C'est une morphogenèse régressive. Un petit récent reconnaît dans l'espace son plus grand archaïque et se laisse pétrifier puis absorber par lui. Au contraire d'une activité, le pôle le plus important de la relation marque donc une *passivité* à l'état extrême. Le rêve renoue à la non-motricité, à la catalepsie, à la mort. C'est presque une assimilation volontaire du passé au jadis et il est vrai que le désir lui-même (l'érection) est une étrange tétanisation involontaire qui s'encastre dans la forme antérieure où il a pris origine.

Le mythe grec dit que si on croise le regard de Gorgô, on devient pierre.

Non seulement on devient mort mais on devient porteur de la mort dont on est mort.

Cette métamorphose entraîne son corollaire. Ce poison entraîne son contrepoison. Et ce contrepoison est précisément ce mot étrange (dont on ne connaît pas de source documentée qui viendrait nous expliquer ce qu'il veut dire au juste) qu'on appelle baskanon en grec ou fascinum en latin. Reste que le fascinus agressif qui méduse la proie entraîne le fascinum qui détourne l'envie sur le substitut qu'elle offre à la destruction. Le fascinum protège le fascinus du mauvais œil. Disons-le en grec : le baskanon protège le phallos du regard de l'envie visuelle (ommatos phthonos, le mauvais œil). C'est ce qu'on appelle le détour apotropaïque. Longtemps les hommes ont cherché à tromper les dévorés, les esprits, les puissances, les démons, les morts. À la passivité immobile, irrésistible, involontaire, se substitue non pas une action impulsive, agressive, mais une défensive : le leurre, l'apotropaion, le tintinabulum, le gorgoneion sur lesquels s'arrête la pulsion de mort avant de s'en prendre à la forme vivante.

On détourne le fleuve.

Vous voyez la thèse que j'indique : la lettre est apotropaïque.

Avec la fascination on cesse soudain d'être en mesure de résister à cette puissante attraction morphologique qui traverse la nature. C'est vrai dans le monde humain. Mais c'est vrai aussi dans le monde animal. C'est encore vrai dans le monde végétal. Cette attraction morphologique est incessante : on ne peut que la *déplacer*.

Elle ne connaît pas beaucoup le temps.

Regardez la chouette la plus ancienne. C'est d'ailleurs un hibou.



De -32000 à -450. De -450 à nos jours. On comprend le figuré immédiatement. Jean Clottes fait venir à Chauvet un aborigène d'Australie. Il ne sait ni parler ni écrire ni lire. Il voit la chouette et la comprend. Sans parler d'universalité des silhouettes paléolithiques, c'est ce que Benveniste souligne comme non-mutation des silhouettes une fois trouvées.

C'est comme notre bœuf cornu – qui se dit *alf* en phénicien, empruntant une lettre égyptienne qui précède elle-même de cinq siècles. Qui « précède », des pétales qui s'ouvrent et qui offrent leur sexe, chez les fleurs, ou des ailes que déploient les papillons qui les survolent et les fécondent, exhibant leurs ocelles? Peut-être jamais d'adaptations. Peut-être autant d'exaptations. Bien sûr,

avant le gorgoneion sur le bouclier de la déesse Athéna, les ocelles sont d'authentiques yeux gorgonéens, terrifiants, somptueux, qui intimident les autres prédateurs, qui n'apparaissent qu'une fois que les ailes sont entièrement déployées. Ces ailes traversent les océans portant partout leurs yeux postiches étranges. La tête ronde, yeux immenses, bouche grande ouverte, langue pendante, se met sur l'umbo du bouclier, sur sa protrusion, sur la bosse qui pointe à l'avant du bouclier, qui, sous la main de Persée, sert de miroir renvoyant son visage à Gorgô, et la tue. J'aime le mot latin, technique, de « umbo » parce qu'il indique la protrusion originaire : le bourrelet « umbilical » noué au centre rebondi du ventre de chacun d'entre nous, marquant, comme un vestige, un signe, l'autre monde où nous avons vécu. Je vous rappelle maintenant combien est central le gorgoneion à Athènes. Le gorgoneion désigne la tête de Gorgone (latin Medusa) qui a été tranchée par Persée grâce à la ruse de son bouclier-miroir, lui-même apotropaïque, que la déesse de la guerre, Athéna, toujours au premier rang dans les combats (déesse promachique), la lance toujours pointée, porte *suspendue* à son propre bouclier pour transformer en pierre ses ennemis. 1. La déesse est toujours accompagnée de son oiseau – la chouette – dont le regard perce la nuit exerçant elle aussi un pouvoir médusant. 2. La tétradrachme de -450 est en argent. Mais comprenez bien que la chouette n'indique pas seulement Athènes : c'est une chouette de Laurion. Au-delà de l'équivalence monétaire, c'est l'argent lui-même qui se dédouble : la chouette est certes l'animal d'Athéna mais est aussi une chouette de Laurion. Laurion est le nom de la montagne où Athènes exploite ses propres mines argentifères.

Une tétradrachme = 24 oboles.

Aristophane : à Athènes les Athéniens transportent leur monnaie dans la bouche. Au marché ils tirent leurs pièces d'argent de leur bouche.

Imaginez cette pièce qui était placée dans la *bouche d'un mort*. Nombreuses les pièces de monnaie anciennes récupérées ainsi, dans les nécropoles, entre les mâchoires des morts. Elles traversent les siècles portées dans la bouche des morts. C'est l'obole placée dans la bouche des morts pour payer à Charon le passage.

La chouette voit la nuit ; elle est l'animal de la grotte et de la mort ; elle voit dans l'invisible.

On va faire un pas en avant en langue latine. Non pas dicere. Non pas scribere. On va rester dans la nuit invisible. Moneta c'est monere. La chouette est un nocturne. En grec c'est même la Nocturne par excellence : la noctuelle au « regard de nuit », la Nyctalope. Junon à Rome est la grande déesse lunaire. Le caractère de Juno est très différent de celui d'Héra. Juno Lucina, c'est la déesse qui préside à la naissance des enfants. Juno c'est une sorte d'Artémis. Juno Moneta, c'est la déesse mère qui « avertit » : elle est la « protrusion » en acte, dont le ventre se porte en avant, qui enfante, c'est la déesse qui « prévient », c'est la déesse aux oies, la mère de tous les oiseaux qui crient dans le ciel, la mère de Rome. C'est Moneta qui sauve Rome. Rome est cette ruminatio de la grossesse. Roma Rumina est ce gonflement de l'allaitance. C'est dans le temple de Juno Moneta qu'on frappait la monnaie. C'est la déesse du printemps et de la fécondité de la nature qui pré-vient les fruits dans les fleurs, les petits dans les semences, les troupeaux qui gonflent dans les ventres plus lourds et les mamelles surchargées de lait qui pendent. Les Matronalia étaient fêtées le premier jour de mars. C'est la déesse à laquelle on sacrifie les jeunes hommes dans la guerre.

Moneta monétaire.

Les bénéfiques sont les petits.

Je résume. La langue connaît une métamorphose – une évolution au cours de son usage, une métamorphose des formes et

des sens de ses mots – que les lettres de l'écriture ne connaissent pas. Les silhouettes de l'écriture, comme celles des rêves, comme celles des parois du paléolithique, ignorent le temps (et leur intelligibilité ignore le temps). Maintenant je vais examiner un dernier point : le mot littérature est sans origine connue. Émile Benveniste exprime ce regret dans la dernière leçon qu'il donna au Collège de France le 17 mars 1969. Cette dernière leçon est inouïe. Et quelle tristesse pour moi de ne la découvrir qu'en 2012. Si j'avais pu lire cela en 1969, je n'aurais pas perdu mon temps pendant trente ans de ma vie. Ce cours du 17 mars est importantissime. Benveniste commence par dire : connaître de quoi le mot littera serait le dérivé serait décisif. C'est ainsi que, sur à peu près tout le territoire de l'Europe actuelle, l'inscription du mot qui dit l'inscription reste mystérieuse. Le mot auquel nous vouons notre vie est une énigme. Faute d'avoir conservé la mémoire de l'origine du mot litteratura, les anciens Romains s'en sortaient par une douzaine de jeux de mots. Une douzaine. Je vais en rappeler cinq. Les plus intéressants. Ou les plus troublants.

Le verbe obliterrare (effacer les lettres) ruse avec l'adjectif oblitus (qui oublie). Celui qui efface les lettres d'un nom sur une stèle efface le souvenir de cet homme. De même que le grec a la vérité : a-letheia au sens de non-oubli, a-léthé, non-léthargie, les Romains auraient les lettres, des loisirs, de l'étude comme oubli. Mais le mot oblitus (de oblinio), effacé, n'est qu'un homophone de oblitus (de obliviscor), oublié. Là il s'agit d'une isophonie. Une isophonie ce n'est qu'un jeu de mots ; on peut l'écartier même si cet isophone crée un très beau trouble ; écrire n'est pas oublier ; étudier n'est pas se distraire.

Deuxième. Le deuxième mot qu'ils indiquaient me paraît le plus séduisant. Litus, en latin, c'est le rivage, c'est la laisse de mer pleine d'épaves, de coquillages, d'os de seiche, d'étoiles de mer, de traces, de fragments, de restes, de noyés, de débris,

de poues éventrées, de poupes rompues, de trésors. Mais ce renvoi n'est qu'un calembour. Litoralis, le littoral ne tient pas devant litteralis, le littéral. Là, phonologiquement, c'est impossible. Il reste l'image qu'on ne peut empêcher. Le litorarius est aux berges et aux arbres des rives ce que le litterarius est aux lettres et aux silhouettes qui se délinéinent sur la paroi de calcite ou sur la blancheur de la page.

Trois. Cela devient plus sérieux. Aux yeux du monde grec, une glose qu'on doit à Hésychius laisse entendre que le pluriel litterae serait une métamorphose du pluriel diphterai.

ΔΙΦΘΕΡΑΙ = ΔΙΤΤΕΡΑΙ

La racine du mot grec diphtera renvoie à la peau travaillée. Plus largement, de façon courante, ce mot désigne en grec les tablettes liées entre elles, articulées les unes sur les autres, s'ouvrant en diptyque. Les diphterai chalkai sont les plaques de bronze sur lesquelles on écrit et qu'on referme l'une sur l'autre. Ce sont elles que les sorciers de l'Égypte ancienne, de l'Étrurie, de la Grèce ancienne, de la Rome ancienne, vont jusqu'à clouer l'une sur l'autre lorsqu'ils scellent une ligature ou lorsqu'ils lancent un maléfice. Les premiers philologues ont proposé de passer du grec diphterai à l'étrusque dittrae pour aboutir au latin litterae. Mais rien ne peut confirmer une dérivation quand l'étape intermédiaire (l'étrusque dittrae) n'est pas documentée. Il est vrai que ce qui reste de la langue étrusque ne laisse pas documenter grand-chose. Le seul point qui peut nous intéresser ici c'est que plomb, écriture, magie sont liés. Ce lien, quant à lui, est archi-documenté en Égypte, en Étrurie, en Grèce, à Rome.

Quatrième. Pour le nucleus lit-, Benveniste pense qu'il faut sans aucun doute le préserver au cœur du mot littérature. Il y a bien un litura parfaitement attesté au sens de rayure, incision, rature. On reviendrait sur le côté «gratter». Littera et litura

sont très proches. Hélas, voici le détail qui détruit l'hypothèse. Cicéron dans *In Verrem* II, 189, en nommant les fac-simile, dit qu'il s'agit de simulations (adsimulationes) de lettres (litterae) et de ratures (liturae). Il *distingue* littera et litura. Les Romains nommaient les libri liturarii les brouillons autographés des écrivains. C'est ici, dans le séminaire d'Irène Fenoglio, qu'il faut en parler ou jamais. C'est ici qu'il y a du plaisir à les évoquer dans leur ancien nom parce que c'est le cœur de votre travail. À la fin de la république, ces libri liturarii étaient mis en vente auprès des collectionneurs après que le librarius les avait eu recopiés et les avait fait éditer par les réviseurs, qui étaient tous des esclaves athéniens. Hélas pour nous, cela prouve a fortiori combien les anciens Romains étaient loin de confondre litura et littera. Litura, litus dérivent de lino enduire, recouvrir d'écriture, recouvrir de ratures. Lino est tentant à Rome parce qu'il réfère à une pratique éminemment romaine qui consiste à enduire une tablette de cire tiède puis de la laisser prendre. Une fois toute plane et séchée, on l'incise en écrivant sur elle les lettres séparées les unes des autres avec une pointe de bronze ou de fer qu'on appelle un stilus (stylus). Ce poinçon pique, stingo, la surface. Piqûre qui est au cœur du mot di-stinguer. Piqûre du stilus sur la peau qu'il tatoue pour s'y approprier ce que les lignes de points profilent. Sur la cire, pour effacer, on retourne le stilus et du plat de la lame métallique on efface la lettre qu'on ne veut plus voir ; mais le problème est qu'il ne s'agit pas d'une rature, effacer n'est pas raturer. Une rature c'est inciser une incision pour en détruire l'aspect. Les premières ratures figurent sur les parois des grottes les plus anciennes. Les premiers signes humains ont griffé des griffades d'ours en signe de possession des murs dont il les avait délogés. Ici, il s'agit très précisément de lisser la cire afin d'être en mesure d'y engloutir l'empreinte précédente et lisser est tellement loin d'écrire. Reste, à mes yeux, combien sont proches et troublantes ces deux pratiques proprement

romaines : enduire de cire une tabula de buis, enduire de cire le visage d'un mort. Dans le premier usage on arrive à la lettre (littera). Dans le second usage on arrive à l'image (imago).

Pour finir, mais là il ne s'agit pas d'un jeu de mots, il ne s'agit plus d'une hypothèse. Juste avant la mort de César, Cicéron donne dans *De divinatione* I, 23 une indication très précieuse et très précise : a litteram humi imprimere. Écrire c'est imprimer dans la terre une littera. Une trace qui s'enfonce dans une matière molle, un pied sur une plage de sable, un sabot sur la terre, une griffe sur une paroi couverte de calcite, un poinçon sur une brique d'argile crue, un stilus sur une surface de cire, qui se creuse sur du bois, qui se retire du marbre, qui appuie dans la dureté toute relative du bronze, lors des inscriptions magiques antiques.

Je quitte maintenant cette quête toute spéculative de l'origine du mot de littérature. Je vais poser les pieds, imprimer mes pieds, sur une terre beaucoup plus solide. Au sens strict, le mot litteratura désigne l'abécédaire. Ce que les Grecs appellent l'alphabet. Litterator est celui qui enseigne l'écriture aux petits enfants. Dans un premier temps, litteratus est celui qui connaît ses lettres, en grec celui qui n'est pas analphabète. Dans un deuxième temps, c'est celui qui sait non seulement lire mais aussi écrire. Enfin, dans un troisième temps, le litteratus, le lettré, est celui qui est capable du « litteratum otium », celui qui va du vide qui sépare les lettres jusqu'au vide qu'il va occuper dans l'espace social et jusqu'au vide qu'il impose par son silence dans le dialogue oral. Ce vide est le silence que requiert leur lecture, c'est ainsi que le lettré, à Rome, en est venu à désigner l'homme libre, celui qui est capable de l'étude, du loisir studieux, du plaisir de lire seul, dans son murmure ou son silence, à l'écart des autres hommes.

Si l'on suit la pensée de Benveniste il me paraît possible de dire, sans aucune emphase, que l'invention de l'écriture est

plus importante que la découverte du feu. Il est possible que ce soit la révolution humaine au sens le plus strict puisque toutes les sociétés animales ont leurs abois, leurs brames, leurs ululements, leurs caquetages, leurs hennissements, leurs miaulis, leurs langages. Chaque inscription du monde linguistique est une révolution anthropomorphisante en ce qu'elle objective le cœur du groupe humain qui est attelé au chant qu'il a appris sur les lèvres qui précédaient. Le noyau de chaque groupe humain est la langue qui l'agroupe, à chaque nouvelle classe d'âge, en communauté. La langue est cet élément invisible au sein duquel dialoguent tous ses membres. Que fait celui qui écrit ? Celui qui écrit dispose devant les yeux de celui qui la parle la langue qui relie de façon imperceptible chaque individu à l'ensemble de la communauté vivante et de la communauté morte. C'est ainsi que, non pas parler, non pas entendre, non pas lire, *seul écrire révolutionne la langue* en en faisant un objet qui passe de très loin le temps que la signification peut espérer. Elle plonge chez les morts, elle plonge dans le posthume, elle revient avec un objet visible du monde invisible et disparu. Objectus veut dire quelque chose de jeté devant. Seul écrire bouleverse le médium et le révoque (rotation, inversion). Montre *l'envers* de la signification invisible qui passe de bouches à oreilles. L'offre au monde à l'envers du *volumen*. Seul écrire en cessant d'épouser la langue parlée, en détachant d'elle le locuteur, puis en décomposant le système linguistique sous forme de caractères et de lettres accomplit ce faisant quelque chose qui se tenait en amont de la langue, en amont de l'écriture, en amont de ses silhouettes déréalisées, quelque chose qui creuse et pour ainsi dire de nouveau plonge la main dans la paroi et touche l'origine. Parler une langue, même si chacun a à l'apprendre pendant la petite enfance, est presque naturel, presque inconscient, en tout cas devient automatique une fois que la langue est acquise. Tandis qu'écrire une langue prend ses distances par rapport à

l'obéissance sonore fascinée que le lent apprentissage enfantin a entraînée peu à peu par rapport à l'intimation à laquelle l'âme adhère, rend conscientes et sa domestication volontaire et sa technique très complexe. L'écriture fonde quelque chose d'autre que cette définitive obéissance de l'ouïe par rapport à la langue du groupe maternel.

Dans l'écriture la langue s'autosémiotise.

Le signe se fait signe à lui-même devant lui-même.

Écrire un livre, méditer une signification est très différent de fixer un message, retenir un ordre, désigner un objet, appeler quelqu'un, le faire se retourner sur lui-même, le faire venir jusqu'à soi à l'aide de son nom, dialoguer avec lui. Écrire, à la différence de parler, s'arrête en silence sur la langue devenue un objet taciturne sous les yeux individuels. Celui qui écrit cherche quelque chose d'autre que les signes volants invisibles dans le monde linguistique commun, dans le silence total de la langue qui était parlée. Devant la langue entièrement visible qui lui fait face, l'âme furete autour des signes, autour des vides, à l'écart des sons, en s'éloignant des ordres. Elle médite autre chose que parler ou que signifier ou qu'ordonner; cette autre chose est la littérature.

J'ajoute un petit codicille personnel à la problématique de Benveniste. La fragmentation littérale dans la littérature et l'association libre dans la psychanalyse sont peut-être liées. Littérature et psychanalyse sont mystérieusement apparentées à l'intérieur de la transformation psychique qu'elles induisent, l'une comme l'autre. Il faut du fragmentaire épars hasardeux si l'on veut associer librement. On fait revenir une même contingence. Si on dit que le patient est guéri dès qu'il peut associer librement sans angoisse, cela veut dire qu'il accepte en lui interruption, non-sens, chaos, morcellement, non-savoir, hasard. Il retrouve ces vides sans trop souffrir. Il retrouve même le plaisir si ancien, simiomorphe, pré-humain d'errer de trace en trace, comme un

homme de l'antiquité pré-historique, à la frontière du monde humain, durant des dizaines de millénaires. Il quitte le symbolique pour l'imaginaire, il quitte l'oral pour l'écrit, il quitte le groupe pour l'individu, il quitte l'onde continue d'une phrase pour la section des lettres qu'il distingue au bout de son stilus.

Alors il faut oser cette phrase a priori hasardeuse : *La discontinuité linguistique et la scissiparité mentale sont, peut-être, un peu, inhérentes.*

L'écrit, en tout cas, est le seul « produit » humain qui déserte le monde habité, qui s'éloigne de la communauté vivante actuelle, qui omet l'existence même d'un locuteur ou d'un destinataire, qui jouit de sa disparition, qui fait parler les morts. La langue écrite est la seule qui s'adresse à l'autre de façon absolue, radicale, au-delà de tout visage, au-delà de tout transfert, au-delà de toute communication, au-delà de la disparition des corps. L'écrit s'ouvre mais il s'ouvre dans une ouverture qui n'est pas un visage. Cette ouverture qui n'est pas un visage est précisément le *livre*.

Le livre dans le monde extérieur est le seul produit qui contienne totalement l'extériorité de l'extérieur. La langue qui y est abritée est expression sans retour. Parole complètement crevée dans l'espace, où la sonorité a disparu, où toute trace de souffle et de chaleur s'est dissipée, où toute proximité spatiale ou temporelle s'est dissoute, où toute brume humaine s'est effacée, où toute vie est dans la mort et où tout ce que les morts ont écrit fait retour dans la lecture. L'écrit dans le livre fait entrer son lecteur dans un passé qui n'a pas été vécu par lui. Le livre écrit ouvre la porte à un passé au-delà du passé. C'est ainsi que la littérature invente le *jadis*.

J'en ai fini. Du moins ma première partie sur la lettre est finie. J'espère que vous y avez vu monter quelque chose qui échappe, en effet, à la langue dans l'expérience de la littérature.

Cette liberté étrange face à la langue fait notre passion.

Maintenant on quitte la lettre *contre* le dire. On arrive à l'image *contre* le voir. Or c'est cette image qui est à la source de la lettre – dans toutes les lettres – et qui y persiste sous la forme d'une silhouette à la fois immobile et furtive.

Maintenant on va retirer Athéna casquée et sa chouette argentifère d'il y a 2 500 ans dans mon dos. On va éteindre sur l'écran le prodigieux hibou gravé au doigt – au bout du doigt, en quelques secondes, il y a 32 000 ans – de la grotte Chauvet.

Je vous le rappelle. Je ne suis pas linguiste, mais je ne suis pas non plus historien de l'art.

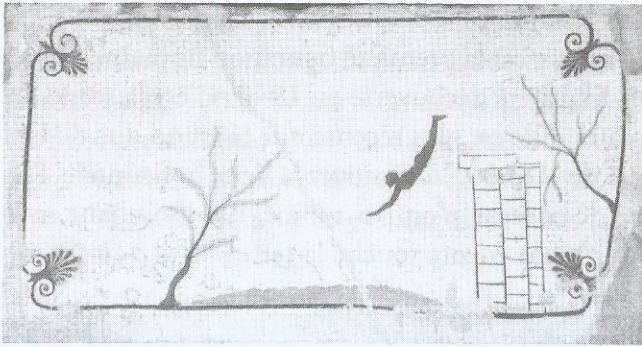
Cela avoué, maintenant j'aimerais vous faire toucher du doigt quelque chose qui me paraît vraiment important, très loin en amont du symbolique, dans l'imaginaire. Quelque chose qui a trait à l'image à laquelle la lettre a emprunté son vieux statut. Grâce à la lecture du dernier Benveniste on peut toucher du doigt ce genre de choses, une sorte d'argile toute fraîche comme cet homme de jadis dans son fond de grotte, il y a 32 000 ans. D'ailleurs, regardez bien la chouette de Chauvet. Elle porte des aigrettes. C'est un hibou. C'est un grand duc. Le corps est vu de dos. Le visage est vu de face. Étrange torsion que seule l'image permet. Cette possibilité d'être devant en même temps que de dos, c'est presque une lettre. Maintenant, grâce à la démonstration que je vais produire, on va peut-être pouvoir renommer toutes les peintures anciennes que l'on trouve au musée archéologique de Naples. Je rappelle que j'ai consacré deux livres autrefois à l'image qui manque : le premier s'appelle *Le Sexe et l'effroi*, il y a vingt ans (1994), l'autre *La Nuit sexuelle*, il y a dix ans. De nouveau je reprends ma thèse initiale. Une image manque à la source. Personne d'entre nous n'a pu assister à la scène sexuelle dont il résulte. L'enfant qui en provient l'imagine sans finir. C'est ce que les psychanalystes appellent *Urszene*. Une image manque à la fin car personne d'entre nous, vivant, n'assistera à sa mort. Aussi l'homme et la femme imaginent-ils sans finir

leur descente auprès des morts, dans l'autre monde, chez les ombres. C'est ce que les anciens Grecs appelaient *Nèkhuia*. Deux images que je ne commenterai pas. Je désire seulement que vous les ayez en mémoire pendant le temps où je parlerai. La première, c'est la première figuration humaine, d'au moins à ce jour. Elle a été découverte en 1940. C'est la scène du puits de Lascaux. Elle est plus récente que le grand duc de Chauvet. Elle date de -18 000. Vous suivez la ligne horizontale, l'homme à la tête de corbeau n'est pas tombé, il est tombant en arrière. Son dos n'a pas encore touché la terre.



L'autre image, trouvée en 1968, est l'image de Paestum du plongeur. Il y a une sorte de motricité dans cette image du *v^e* siècle avant Jésus. Dans l'image de Paestum, vous avez ce plongeur qui n'est plus sur le promontoire de l'Acropole – il n'est plus sur son problème –, qui n'a pas touché non plus la

mer mais qui est en train de plonger. Il est plongeant. Son corps n'est pas encore immergé dans la mer.



Ce que je veux dire c'est que ces images montrent une action inachevée. Dans l'image aussi une étrange protrusion se fait jour. Non pas un futur mais un advenir. L'advention d'un advenir. Un peu comme l'umbo dans le bouclier à l'époque archaïque, Gorgô frontale, avant de devenir le X de Christos à la fin de l'empire. Comme les quatre yeux gorgonéens, médusants, que forme la pièce de monnaie de Bade. Tel est le « problème » de la silhouette, à la fois immuable et imperceptible dans chacune des 22 phoinikeia grammata. Mais dès qu'il y a sens la forme s'invisibilise devant l'âme qui ne songe plus qu'à la signification.

Maintenant je vais vous lire un texte ancien qui est dû à Pline, à l'oncle de Pline, au Pline qui est mort sous la nuée des cendres lors de l'éruption du Vésuve, à l'instant qui ensevelit les images de Pompéi. Ce texte répond à la question : comment l'image manque dans l'image ? Comment une image tue le réel ? Comment, après le rêve, qui voit dans l'invisible, l'image voit-elle absent dans le réel ? Cette page est consacrée à l'origine de la peinture. Elle se trouve dans Pline l'Ancien, *Histoire de la nature*, au livre XXX. Une jeune femme tient une flamme dans sa main gauche. Dans sa main droite elle tient un morceau de

charbon. On se croit de nouveau comme un homme de l'antiquité dans une grotte. Je renvoie aux travaux récents d'Azéma sur la cinétique des images mais aussi à ceux, politiquement passionnants, de Testart sur la mise au tombeau tyrannique des images dans les sociétés humaines. Devant elle, debout, se tient le jeune homme que cette jeune femme à la braise aime.

Mais la fille de Dibutadès ne regarde pas son amoureux qui s'en va le lendemain, dès que l'aube paraîtra, à la guerre. Elle se penche au-dessus de sa tête pour inscrire la ligne que trace l'ombre de sa chevelure sur le mur. J'ai consacré tout un chapitre, dans la *Nuit sexuelle*, aux représentations qui ont été données de cette scène. Particulièrement remarquable est le mouvement de la gravure de Peter Devlamynck, de 1798, où le trait de l'ombre – l'ourlet d'une immense robe d'ombre – enveloppe comme une outre (en latin un uterus), ou comme une fourrure d'ourse, le corps de l'amant. La fille de Dibutadès est atteinte de *desiderium*. Un deuxième texte ancien est nécessaire pour comprendre ce mot. Dans *Tusculanes* IV, Cicéron définit ainsi le mot de désir : *Desiderium est libido videndi ejus qui non adsit*. Mot à mot : Désir est la libido de voir quelqu'un qui n'est pas là. La *desideratio* se comprend comme la joie de voir, malgré l'absence, l'absent. C'est ainsi que, si on décompose la molécule de ce mot, dans le *de-siderium*, dans l'astre absent, il y a un sous-venir de ce qui est perdu qui vient encore se montrer au-delà de sa perte.

La jeune fille « voit absent » celui qu'elle aime alors que ce dernier se tient pourtant, actuellement, devant elle. Seulement, alors qu'il est sous ses yeux, elle anticipe son départ ; elle imagine sa mort ; elle en imprime la silhouette sur la paroi en en poursuivant l'ombre. Encore en présence de l'homme qu'elle aime, elle le regrette. Elle *désire* l'homme qui est là.

Anima mea desideravit te in nocte (Mon âme te désire la nuit).

Fini sur le sens proprement romain – non pas lexicographique – du mot *désir*. Je poursuis le questionnement. Comment l'image, à l'intérieur de l'image, voit-elle absent? Il va falloir que je décompose, maintenant, un autre mot romain, après le mot de désidération; celui de considération.

La *con-sideratio*, en latin, c'est découvrir comment les astres s'assemblent pour former un signe dans le ciel nocturne. Non seulement comment, selon les saisons, ils configurent formant des silhouettes pointillées mais comment leur influence, à date fixe, se déverse sur les hommes, les animaux, les plantes, le débit du fleuve, le niveau du lac, les grandes marées de la mer, dans le site. Les astres en latin se disaient les *sidera*. Les *sidera* apportent les saisons. Ils sidèrent. Ils commandent leurs apparitions et leurs disparitions. Ils signalent les levers et les déclinés des êtres. Leur absence (leur *de-sideratio*) se regrette selon les moments du mois ou selon les époques de l'année. Le mot français *désir*, par-delà le temps, relaie donc cette *desideratio* (relaie leur *regret* dans le ciel nocturne).

En français on appelle « nouvelle lune » la lune qui *manque* dans le ciel nocturne. C'est étrange. Il faut que vous éprouviez combien cette façon de parler est étrange. On ne voit rien, on voit la lune *absente* dans le ciel, et on dit: « Elle est neuve. » En grec on dit d'une même façon: « C'est la néoménie. » On sonne la trompette. On enguirlande la statue d'Hécate. On appelle l'appel. On appelle (calare) les calendes (calare).

En français on appelle « grossesse » le sang qui *manque* chez les femmes. La femme découvre qu'elle est enceinte en *voyant absent* le sang lunaire (en découvrant bloquée au fond d'elle l'hémorragie mensuelle). Françoise Héritier a écrit des pages très saisissantes sur le lien que les humains sont seuls à faire entre coït sexuel, sang absent, naissance des petits neuf mois plus tard. Dans cette séquence d'événements très singuliers – dans cet étrange récit qui dure dix mois lunaires –, le

signe c'est le sang absent; l'action c'est la naissance; l'effet c'est l'enfant.

C'est ainsi que la femme, quand elle souhaite devenir mère, souhaite ardemment *voir absent* son sang mensuel (son sang lunaire): cette absence de sang entre ses jambes, très curieusement, elle l'appelle un « enfant ».

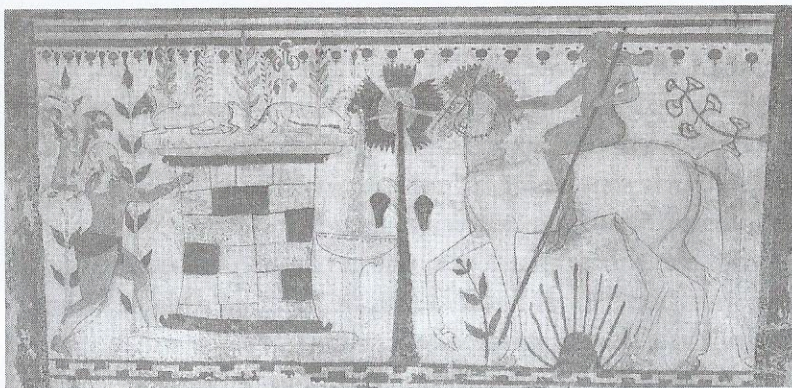
C'est ce qu'on appelait jadis le « secret » des femmes.

Arrivés à ce point du raisonnement nous sommes capables de *considérer* le sens de la scène si mystérieuse de la fille du potier oubliant un homme et dessinant une ombre.

Projetés sur la roche à partir de la vision involontaire interne que provoquaient la faim, la nuit, le froid, la drogue, la lueur clignotante de la flamme, la peur de périr, le remords d'avoir tué, le rêve où tout resurgit, les premiers hommes d'avant l'histoire, eux-mêmes levant les premières torches enfumées au fond des cavernes dont ils avaient délogé et décimé les ours, effaçant ou réanimant les griffures des ours qui les avaient précédés dans les conduits eux-mêmes creusés et abandonnés par les glaciers, poursuivaient les contours des silhouettes qu'ils rêvaient, qu'ils désiraient dans l'ombre, dans la lueur des torches, dans l'hiver.

Maintenant, dans un troisième mouvement: comment, à Rome, on *contemple* une fresque. Je vais choisir la plus belle fresque – à mes yeux – du monde antique, celle de la tombe dite des Taureaux. Cette fresque – même si elle a été peinte sur le sol italique, au-dessus de la petite cité de Tarquinia, n'est ni étrusque ni romaine mais grecque. La fresque d'Achille et de Troïlos est celle qui tombe directement sous les yeux quand on entre sous la voûte de la petite chapelle souterraine, après qu'on a descendu une dizaine de marches sous la terre. Les yeux s'accoutument à l'air fétide, lourd, humide. Comme la fille de Dibutadès on lève une lampe dans cet air épais et assombri. La fresque se tient là, juste devant nous, juste au-dessous des

taureaux érigés, au centre de la chambre funéraire. Dans l'obscurité, la peinture est incroyablement belle, tant elle est claire. Blanche et rose plutôt que rouge.



C'est une des plus paisibles peintures du monde. Il faut la lire à partir de la droite. Le magnifique cheval blanc vient de la droite et se dirige vers la gauche, vers l'ouest, vers la mort. Ce qu'on voit tout d'abord c'est Trôilos chevauchant lentement un cheval blanc immense dans la paix. C'est le soir. Il vient de quitter les portes Scées. Il va faire boire son cheval à la fontaine. On sait que c'est le soir parce que, sous le cheval, entre les jambes de l'immense cheval blanc, le fresquiste de Tarquinia (le mégalographe grec qui a résidé dans la cité étrusque pour peindre les parois de la tombe) a peint un soleil rouge qui se couche. Le soleil est déjà à demi plongé sous l'horizon.

Chevauchant son cheval immense, le jeune Trôilos tient ses rênes dans la main droite ; il tient dans son autre main sa longue lance de guerrier. Il est très beau. Il est lui-même si grand que sa tête sort du cadre quadrangulaire dont le peintre a entouré sa fresque. Il est entièrement nu sauf, aux pieds et aux chevilles, les cnémides.

Tout à fait sur la gauche, face à nous, caché par le puits

maçonné, Achille, derrière les grandes pierres rectangulaires, se tient en embuscade. Trôilos ne le voit pas. Achille n'est pas seulement aux aguets : tout son corps, couvert d'armes, d'armures, d'un casque de guerre, est prêt à passer à l'attaque. Comme un félin prémédite son bondissement et son meurtre.

C'est l'instant d'avant.

L'action n'est même pas *commencée*.

C'est l'embuscade elle-même qui est figurée.

La peinture ancienne n'est jamais une *représentation* qui met en scène l'action. Elle met en place les éléments et les êtres sans qu'elle les assemble encore.

Le plus souvent les fresques anciennes sont *aposcopiques* : ce sont des restes de guet.

Durant des millénaires, des centaines de millénaires, les hommes, leurs proies, qui étaient aussi leurs prédateurs, se sont fait face.

En amont de la contemplation esthétique : le guet avant la mise à mort.

J'ajoute ceci, qui a peut-être son importance : pourquoi Achille – en grec Achilleus –, le courage même, le héros éponyme du courage, va-t-il tuer, en recourant à une aussi méprisable ruse, après avoir lacé ses jambières, après avoir mis son casque sur son visage, après s'être armé de bronze jusqu'aux dents, un enfant nu qui vient faire boire son cheval au puits, paisiblement, alors que le soleil se couche ?

Il faut recourir à l'oracle. L'oracle pythique disait que la citadelle « Trôia » ne pourrait être détruite que si le jeune et beau kouros « Trôilos » mourait avant l'âge de vingt ans.

Alors tout se dédouble. Tout se prémédite. Cette peinture se tient en embuscade, dans le visible, de façon vraiment sublime. Elle est incroyablement pensive, méditante, pré-méditante, parce que son image absente (le sacrifice du kouros Trôilos sacrifié par Achilleus un peu à la façon d'Isaac par Abraham) s'approfondit

d'une autre image qu'elle devance. Le cheval de Troie se tient *derrière* le cheval de Tarquinia comme Achille se tient *derrière* le puits vers lequel le cheval se dirige pour boire. Comme Trôia se tient *derrière* le nom de Trôilos, l'incendie de Troie à demi consumée par les flammes des Achéens se tient *derrière* le soleil couchant à demi dévoré par la nuit.

J'en arrive au terme de mon argumentation. Je requiers de vous un dernier effort. Il me faut revenir aux pratiques oraculaires spécifiques au monde étrusco-romain. La peinture étrusco-romaine sort du récit auquel elle renvoie selon une modalité très particulière: en préfigurant la scène qu'elle *ne montre pas* sur la paroi.

Comme la mantique romaine: elle montre le *signe* qui l'augure – qui l'inaugure.

Pour ce que les Grecs appellent épiphanie d'un dieu, le nom latin est inauguratō. La peinture romaine ne re-présente pas la scène en amont de sa con-sidération: simplement elle l'in-augure.

D'abord celui qui contemple, dans le monde paléolithique, est comme un *chasseur* qui se tient à l'affût. Puis, dans le monde grec, c'est le *guerrier* Achilleus qui se tient en embuscade et guette le *guerrier* Trôilos qui arrive à cheval. Ensuite, dans le monde étrusco-romain, celui qui contemple est comme un *augure* qui examine le vol des oiseaux dans le *carré* qu'a dessiné le lituus dans l'air.

Le carré circonscrit dans l'air se nomme en latin un *templum*.

Qu'est-ce alors, exactement, que *con-templare* à Rome?

À Rome on appelle « augures » les prêtres qui tirent les auspices. Ils sont trois sous la royauté, neuf sous la république, seize sous l'empire. *Auspicia* se décompose en *aves* et *spicio*. Mot à mot oiseaux-regarder. Ces visions des oiseaux en train de voler se disent en latin inaugurations. *In – augur – ationes*. L'augure à l'aide de son bâton sacré – lituus – découpe dans le ciel un rectangle – *templum* – dans lequel il examine le vol, l'allure,

la direction des oiseaux, nuées, orages, mouvements de l'air, éclairs, n'importe quel signe qui vient y surgir.

Le *templum* définit d'abord l'espace quadrangulaire soumis à la *con-templatio* de l'augure dans l'air au bout de son bâton. Le camp militaire romain était un carré à l'intérieur duquel la tente du général était appelée l'augurale. Ce n'est que plus tard que le camp militaire sur le sol ou que le temple augural dans le ciel devient, à Rome, un bâtiment de pierres plus ou moins carré ou rectangulaire s'élevant *à partir du sol* sur ses colonnes pour se projeter en direction du ciel qu'il examine.

Si le présage se produit de droite à gauche du rectangle dans la page de l'air – sinister –, il est sinistre, maléficiant. Si le présage se produit de gauche à droite du temple – dexter –, il est plein de dextérité, d'élan, d'allant, il est bénéficiant.

Inutile de vous dire qu'il en va de même dans l'espace de la peinture romaine.

Le quadrato rectangulaire dans lequel sont venus peindre les peintres de l'Occident dérive du temple rectangulaire que dessinaient les augures dans le ciel pour prévoir l'avenir.

La scène qui s'y « inaugure », bien sûr, par définition, ne s'y trouve pas encore.

Ce n'est pas une représentation. C'est une protrusion. Une advention, une monition (cherchant à faire venir le non-montré, le désiré.)

L'image, comme un astre, *sidère* ce qui est à-venir.

J'en ai fini. Je résume. Dans la lettre, comme dans l'image, on se retrouve en dehors de la signification linguistique. Une motricité persiste. La sidération est active. C'est l'influence astrale. Cette action met en jeu un couple (con-sidérer et dé-sidérer les figures célestes). Sa lecture particulière (non cynégétique, non linguistique: astrologique) requiert la compétence d'un spécialiste (un augure). Elle s'effectue à l'intérieur d'un carré (le temple) que dessine dans le ciel ni une braise ni un

pinceau ni un stilus mais un *lituus* (un bâton recourbé) par lequel l'augure interprète la présence de l'influence ou exhibe sa carence.

DISCUSSION

JEAN-CLAUDE COQUET – En quoi la fresque de Tarquinia est-elle bénéficiante? C'est l'annonce d'un meurtre.

PASCAL QUIGNARD – C'est l'instant d'avant le sacrifice d'un kouros. Un sacrifice c'est très différent d'un meurtre. Ici Trôilos c'est Iphigénie. Un jeune homme est offert aux dieux en vue d'obtenir la destruction d'une ville ennemie. La fresque est bénéficiante. Troie est en flammes.

JEAN-CLAUDE COQUET – Oui mais, comme vous l'avez dit, c'est un garçon sans défense, nu, sans protection qui va sur son cheval et qui est tout à fait innocent. Il y a le problème de l'innocence aussi, là. Le blanc aussi doit être une couleur.

PASCAL QUIGNARD – Ah! quand on entre dans la tombe, c'est vrai qu'elle est extraordinairement blanche, candide, candida, cette fresque de la tombe des Taureaux de Tarquinia. Elle l'est d'autant plus qu'au-dessus il y a ces deux taureaux ithyphalliques, extraordinairement agressifs et colorés, il y a ce jeune homme qui surmonte le tout – ce Trôilos non plus au trot mais au galop: du moins la frise montre un cavalier nu, rétrocéphale, poursuivi par un taureau excité, galopant vers un lion bondissant lui-même suivi de la sphinge. Il y a enfin ces deux scènes sexuelles extrêmement violentes, homosexuelle et hétérosexuelle. Il faudrait montrer la paroi entière dont cette page quadrangulaire constitue le centre. Une espèce de Shiva ithyphallique sort – au cœur de

la tombe des Taureaux Alpha – de la forêt des Pins de l'origine indienne. Un des amants, en pleine action, se retourne, terrifié par le taureau qui le charge. Trôilos guetté par Achilleus est aussi innocent qu'Isaac sous le couteau d'Abraham, ou que Jésus sous la lance du centurion Longin, c'est une image aussi belle qu'elle varie peu. La première figuration humaine est elle-même un homme-oiseau qui meurt sous la corne d'un bison qui lui-même se retourne dans la mort (rétrocéphalie).

DOMINIQUE DUCARD – Oui, à propos des mythes d'origine de l'écriture, il y a la terre et le ciel. Pour la terre on parle, par exemple, du labourage et du sillon, et puis on situe aussi l'origine de l'écriture dans l'observation du ciel, donc les constellations comme écriture du ciel. Et cela on le retrouve aussi avec la divination, parce que chez les Chinois les craquelures et carapaces de tortues étaient interprétées par rapport aux constellations comme signes magiques, et puis il y a même une archéologue qui a fait de savants calculs, par rapport aux fresques préhistoriques, en pensant que cela provenait de la projection du ciel sur le fond des grottes par l'entrée de la lumière. C'est une thèse qui est contestée par les spécialistes mais qui a aussi fait intervenir les constellations. Voilà donc, cela c'est ce qu'il m'est venu à propos de l'astre, de la divination, du désir, de l'absence, etc. Après il y a quelque chose de paradoxal, sur un autre sujet, sur l'écriture...

PASCAL QUIGNARD – Je vous arrête trente secondes. Il ne faut pas confondre, il faut absolument faire la différence entre lire et écrire. Lire le ciel est très ancien. Y découvrir des silhouettes de même. L'augure, le sortilegus, sont beaucoup plus anciens que l'apprentissage de la lecture linguistique. Écrire une langue est très récent. Ce sont deux régimes très différents sans qu'ils soient néanmoins allogènes. Lire les traces des animaux qu'on

Fiction & Cie



Irène Fenoglio, Jean-Claude Coquet,
Julia Kristeva, Charles Malamoud,
Pascal Quignard

AUTOUR
D'ÉMILE BENVENISTE
SUR L'ÉCRITURE

Avec deux inédits d'Émile Benveniste :

La traduction, la langue et l'intelligence
et
Singulier et pluriel

TEXTES RÉUNIS ET COORDONNÉS
PAR IRÈNE FENOGLIO

Seuil

25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

COLLECTION
«Fiction & Cie»
fondée par Denis Roche
dirigée par Bernard Comment

ISBN : 978-2-02-129792-8

© Éditions du Seuil, janvier 2016

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com
www.fictionetcie.com