

Extrait du Rhuthmos

<http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article407>

Poétique de la philosophie

- Recherches - Le rythme dans les sciences et les arts contemporains - Philosophie -

Date de mise en ligne : mercredi 21 septembre 2011



Rhuthmos

Sommaire

- [La poétique : une anti-philosophie ?](#)
- [Sujet philosophique et sujet du discours](#)
- [Vers une critique d'Adorno](#)
- [L'inconscient du discours philosophique](#)
- [Le sujet Heidegger](#)
- [La rhétorique de la philosophie](#)
- [Critique ou sauvetage des textes ?](#)

La question qui va être posée ici est celle de savoir ce que la poétique d'Henri Meschonnic apporte à la philosophie, en quoi la poétique dérange, déplace, renouvelle les questions qui forment le fond de la philosophie. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de ce que la poétique apporte du point de vue de la théorie du langage, mais du point de vue de la lecture des textes philosophiques. Henri Meschonnic ne cesse de lire les philosophes, mais il faut avouer que ceux-ci le lisent peu ou se réclament peu de ces lectures ; pour ceux qui prennent le temps de lire plus qu'une étude ponctuelle, il apparaît cependant que son travail est décisif pour nous sortir à la fois de l'histoire de la philosophie et d'un certain rapport à la phénoménologie.

Cette question nous conduira nécessairement à nous demander si la poétique de la philosophie peut être considérée comme une forme du discours philosophique lui-même dans la mesure où la philosophie revendique le moment critique comme constitutif de sa propre démarche. La poétique paraît aujourd'hui constituer une part importante de ce moment critique, mais peut-être n'est-ce pas un trait d'époque : la philosophie platonicienne ne se constitue-t-elle pas à partir d'une critique des discours sophistiques, pratiquant à sa façon une poétique du discours, non simplement une réfutation logique ?

La question n'en est pas moins paradoxale puisque la poétique est présentée dans certaines études comme une anti-philosophie. Par exemple, dans *Le Langage Heidegger* :

C'est en ce sens, au sens où la poétique est une critique de la philosophie, qu'il n'y aura pas ici une « analyse philosophique » de textes philosophiques, mais une poétique de ces textes. C'est-à-dire en partie, une anti-philosophie. [1]

Mais on peut opposer à ce passage la mise au point qui le suit quelques pages plus loin :

Le point de vue de la poétique n'est pas le point de vue de la philosophie. Pour autant, il ne se fait pas en dehors de la philosophie. Pour la poétique, il n'y a ni dedans ni dehors de la philosophie.

Il s'agit, jusque dans la philosophie, de savoir (et de savoir comment savoir) ce qu'on fait des mots. Les mots font vos linceuls et vos drapeaux. Comme on fait les mots on vit. Le sens des mots n'est pas séparable du sens de la vie. Poétiquement. Politiquement. Jusque dans la philosophie. C'est son roman, ou son poème, comme on veut. La prosodie qui l'accompagne. Et qui est différente selon chaque voix, chaque écoute. En plus de tout ce qu'elle peut dire. Mais mêlée à ce qu'elle dit. D'où les élans, les résistances, les ruses. [...] C'est pourquoi la poétique est une écoute traversière. Un questionnement. Un exercice du sujet. (p. 21)

La poétique : une anti-philosophie ?

En un sens donc, la poétique ne part pas de la philosophie, elle part d'une pratique de la poésie de la traduction et de leur théorie, point de vue non philosophique. C'est pourquoi souvent, le discours d'Henri Meschonnic paraît opposer arbitrairement à la logique propre du discours philosophique un point de vue extérieur, une norme, une règle qui est celle du savoir poétique. Mais inversement on peut considérer que le discours philosophique présuppose ce point de vue sans l'assumer véritablement. La philosophie, en particulier la phénoménologie, engage une réflexion sur la poésie et sur le langage, tout en laissant de côté l'état le plus avancé de la théorie du langage. De ce fait elle manque aussi tout ce qu'elle pourrait savoir de son propre discours, dont elle n'a qu'une conscience partielle. Un aspect du travail d'Henri Meschonnic consiste à souligner ce manque qui s'inscrit alors comme manque du discours philosophique lui-même. La poétique est inscrite dans le discours philosophique comme une exigence dont l'accomplissement serait indéfiniment différé. Mais inversement, la philosophie est inscrite dans le travail de la poétique comme une exigence non moins impérative, c'est du moins ce que je voudrais montrer. C'est pourquoi la poétique n'est ni dedans ni dehors, et qu'elle traverse le texte philosophique, mais de cette traversée, ni elle ni la philosophie ne sortent inchangées. Ce que je voudrais montrer dans ce qui suit, c'est donc que la poétique travaille à une transformation des questions que la philosophie se pose à propos de son propre discours. Cette rencontre n'est possible que parce que la poétique de Meschonnic enlève le rythme à une étude purement formelle et l'articule au sens. Le rythme est pour Henri Meschonnic non pas de l'ordre de la forme, mais du sens : je rappelle ici la définition du rythme qui est donnée dans *Critique du rythme* :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante, c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les niveaux du langage, accentuelles, prosodiques, lexicales et syntaxiques. [2]

Le rythme n'est donc pas une forme qui accompagnerait ni même qui incarnerait un sens logiquement constitué, mais il constitue une signifiante qui travaille déplace, transforme le sens conceptuellement articulé. Ainsi défini, le rythme n'appartient pas à la poésie versifiée, mais concerne tout discours. Tout discours est justifiable d'une approche poétique ou rythmique, mais dans cette approche, le discours philosophique a nécessairement une place spécifique, puisqu'il se définit comme l'étude des articulations conceptuelles et appelle par conséquent une réflexion précise sur la manière dont le système logique s'articule au système de la signifiante. De ce point de vue la poétique rencontre un questionnement que l'on trouve aussi bien chez Hegel que chez Deleuze dans des termes différents.

Dans certains cas, la proximité est flagrante, par exemple, chez Hegel dans la *Préface à la Phénoménologie de l'Esprit*, la dialectique est pensée comme rythme. Je rappelle le texte :

Ce conflit entre la forme d'une proposition en général et l'unité du concept qui détruit cette forme, est semblable à celui qui se produit dans le rythme entre le mètre et l'accent. Le rythme résulte de l'intervalle suspendu en leur milieu et de leur réunion. De la même façon, dans la proposition philosophique, l'identité du sujet et du prédicat ne doit pas anéantir leur différence, qui est exprimée par la forme de la proposition, et leur unité doit surgir au contraire comme une harmonie. La forme de la proposition, c'est l'apparition du sens déterminé, ou l'accent, qui différencie le substrat dont elle est remplie ; mais le fait que le prédicat exprime la substance, et que le sujet lui-même tombe dans l'universel, constitue l'unité dans laquelle cet accent s'évanouit jusqu'à n'être plus entendu. [3]

On ne peut cependant pas encore véritablement parler de rythme du discours puisqu'il s'agit ici essentiellement de la proposition logique, non de la signifiante qui résulte de l'organisation matérielle et non seulement formelle du discours. D'autre part le rythme est considéré ici comme un paradigme à partir duquel peut être pensée une relation logique, ce qui suppose une distinction radicale entre la prose et la poésie, la prose n'étant capable que d'un analogue du rythme proprement dit qui appartient à la poésie.

En revanche, chez Deleuze, on trouve l'idée que le discours philosophique constitue un système dans lequel les articulations conceptuelles sont travaillées par un réseau de résonances, constituées même par ce système : « Les mots, dit-il dans *Différence et Répétition*, sont de véritables intensités dans certains systèmes esthétiques, les concepts aussi sont des intensités du point de vue du système philosophique. [4] » La structure de ce réseau est sérielle, aléatoire et produit un effet de sens qui échappe à la conscience des articulations conceptuelles : « Il faut qu'un système se constitue sur la base de deux ou plusieurs séries, chaque série étant définie par les différences entre les termes qui la composent » (p. 154) . Un tel système relève bien de l'ordre de la signifiante, par l'importance qu'y prend la différence, mais ce qui distingue cette conception du rythme de celle qui est développée par Meschonnic, c'est l'idée de la subjectivité qui la sous-tend. Il y a bien un sujet du discours, qui est le soi de la répétition, ce qui se répète dans le mouvement de différenciation. Ce que Deleuze appelle le soi de la répétition paraît d'abord consister dans la structure même du système, les effets de répétition, de résonances : en quoi se trouve éliminée l'hypothèse d'un sujet transcendantal ; le sujet est au contraire configuré dans le travail de l'oeuvre. Mais ce sujet présuppose malgré tout ce que Deleuze appelle un sujet larvaire, substrat biologique du sujet de l'oeuvre. Le rythme est alors pensé comme une complexification qui est en même temps une intensification des rythmes biologiques. Le système philosophique est ainsi distingué du sujet transcendantal, mais rapporté au sujet biologique, qui a une consistance matérielle, charnelle, mais pas d'histoire [5].

Sujet philosophique et sujet du discours

Il me semble au contraire que l'intérêt de la théorie du rythme développée par Meschonnic consiste dans la théorie du sujet qui lui est liée. Plus précisément cette théorie permet de penser l'historicité du sujet engagé dans le discours, donc, pour ce qui nous concerne, l'historicité du sujet engagé dans le discours philosophique. Le sujet du discours est d'une manière générale distingué du sujet empirique d'une part et du sujet transcendantal d'autre part, mais il n'est pas pensé indépendamment de l'individu, c'est-à-dire de son existence sociale et historique. L'individu n'est pas à proprement parler le sujet empirique, au sens où il n'est pas donné d'avance comme pour les empiristes : l'individu est au contraire pour Meschonnic un travail, on pourrait dire un processus. Dans ce travail se constituent à la fois la socialité et la singularité subjective. Ni le social ni la subjectivité singulière ne sont donnés, l'individu est ce qui se constitue dans une tension entre ces deux pôles. Le social n'existe pas plus hors de l'individu que le sujet : « *C'est dans l'individu que se réalise autant le sujet que le social* » (CR, p. 95). L'individu est donc premier, mais sa primauté est celle de la parole par rapport à la langue : c'est à partir de paroles singulières que l'on apprend sa langue maternelle, mais cette parole n'est pas simplement la mise en oeuvre ou l'assimilation de structures existantes, mais aussi le travail dans lequel elles existent en se transformant. C'est pourquoi les relations du sujet et de l'individu sont en quelque sorte réversibles : l'individu est la subjectivation au sens où le sujet n'est pas un transcendantal, mais il est aussi le résultat de cette subjectivation :

Le sujet est l'individuation : le travail qui fait que le social devient l'individuel, et que l'individu peut, fragmentairement, indéfiniment, accéder au statut de sujet, qui ne peut être qu'historique, et social. Comme on accède, indéfiniment, à sa langue maternelle. (p. 95)

Cette relation à la langue est plus qu'une comparaison qui permet de définir le sujet. On peut dire que le sujet de la

pensée est le même que le sujet de l'énonciation, de même que le temps subjectif est la temporalité produite par l'énonciation (LH, p. 220). Cette théorie du sujet renvoie donc à la théorie du discours comme englobant développée par Benveniste dans les *Problèmes de linguistique générale* [6]. L'expérience du sujet se constitue à travers le discours ; le vécu empirique prend sens à partir de et dans les catégories de la langue, l'expérience n'est en ce sens jamais donnée en dehors de toute relation avec un discours. C'est pourquoi on peut soutenir qu'un discours est marqué par une expérience historique sans être pour autant déterminé extérieurement par un vécu social et historique. Cette expérience est inscrite dans la langue utilisée et dans le travail qui s'opère sur cette langue dans le discours. Ce travail constitue le rythme même du discours, et l'analyse du rythme est par conséquent l'analyse de la subjectivité engagée dans le discours.

Cette théorie de la subjectivité et du rythme fonde la légitimité d'une poétique du discours philosophique et la position spécifique de la poétique développée plus haut, ni dedans ni dehors. L'hypothèse est qu'une expérience s'inscrit dans un discours en s'y configurant. Cette expérience est la vie même du sujet. À la poétique du sujet est liée une réélaboration des idées de vie et d'expérience que l'on pourrait rapporter à la fois à Bergson et à Benjamin, contre une conception étroitement kantienne de l'expérience. L'expérience n'est pas l'objet du discours, ni ses conditions déterminantes, mais elle est le sujet même dans la totalité de ses manifestations jusque dans l'écriture, y compris philosophique. Le discours philosophique peut alors être pensé comme une aventure du sujet, comme une dimension spécifique de la vie. Il faut donc distinguer cette idée de la vie de celle que l'on trouve chez Deleuze, la vie n'est pas ici rapportée au biologique, mais à l'histoire, dans le fil de la philosophie de Benjamin. Meschonnic cite sur ce point un passage de la *Tâche du traducteur* : « C'est en reconnaissant bien plutôt à la vie tout ce dont il y a histoire, et qui n'en est pas seulement le théâtre, qu'on rend pleinement justice à ce concept de vie » [7] - relation qui modifie aussi bien l'idée de vie que celle d'histoire. La poétique de la philosophie peut donc à partir de là se fonder sur l'idée d'une historicité du discours qui échappe à l'historicisme et au sociologisme.

Cette perspective propre à la poétique conduit Meschonnic à se confronter à l'oeuvre d'Adorno et à s'en démarquer. Pour Adorno aussi le langage de la philosophie doit faire l'objet d'une étude spécifique. Cette étude doit être autre chose qu'une étude formelle ou stylistique, mais elle procède de l'idée que le langage porte en lui une expérience historique qui marque et surdétermine l'articulation conceptuelle. C'est cette lecture qui est tentée à la fois dans *Le Jargon de l'authenticité* et dans ses *Trois études sur Hegel*.

Vers une critique d'Adorno

La lecture des oeuvres philosophiques se fonde pour Adorno sur une théorie générale du langage du sens, qui est élaborée à partir d'une expérience de l'art et de la poésie, et qui a une fonction critique par rapport à la philosophie. La réflexion sur l'art et sur la poésie permet de saisir ce qui dans le langage ne relève pas du signe et du concept, ce qui passe entre les signes et qui en modifie l'ordre. Cette visée doit être distinguée de celle de la phénoménologie, elle se construit même contre la théorie de langage développée par la phénoménologie : pour la phénoménologie, seule la poésie saisit l'essence non communicationnelle du langage, mais le principe du langage poétique peut être en quelque sorte assimilé par la philosophie ; c'est ce qui conduit la philosophie à poétiser son discours. Pour Adorno, comme pour Meschonnic, la poésie et l'art résistent infiniment à toute tentative d'assimilation de la part de la philosophie, et c'est en ce sens qu'ils importent à celle-ci, comme une critique permanente de sa tentation de réduire l'ordre du langage à celui de la logicité, mais cette critique doit conduire à élaborer un discours qui lui soit propre. La critique de la philosophie par l'expérience de l'art est ce qui fonde dans l'un comme dans l'autre cas une lecture et une critique du discours philosophique.

Malgré cette proximité, la différence essentielle entre les deux projets tient à ce que pour Adorno le sens ne peut être pensé qu'à partir de la catégorie de vérité et dans sa fonction référentielle : ce qu'il s'agit de critiquer c'est la réduction du langage à sa fonction communicationnelle, ce qu'il faut retrouver c'est sa capacité à nommer le

singulier. Cette transformation n'est pas l'oeuvre d'un sujet singulier : elle se réalise dans l'oeuvre et dans le discours philosophique, à travers le mode d'articulation qui leur est propre. C'est un travail de la forme, pensé comme une tension qui unit directement le social et le singulier, le social est présent dans l'oeuvre sans médiation, comme un effet du langage dont elle part, sur lequel le sujet privé n'a pas de prise :

La personne privée ne décide même pas de la production effective des oeuvres d'art. Implicitement, l'oeuvre d'art exige la division du travail, et l'individu y fonctionne essentiellement selon les règles de cette division. En se livrant à la matière, la production aboutit au sein de l'individualisation la plus extrême, à un universel. [8]

Le sujet qui parle est nécessairement social, et c'est comme social qu'il est un universel (p. 217). L'intérêt des analyses d'Adorno consiste à montrer que l'universel et le concept ne précèdent pas le langage mais s'y constituent comme effet du langage communicationnel, suivant en cela les analyses marxistes de la réification. De même, pour la philosophie, l'apport critique de la philosophie d'Adorno consiste à montrer que le moment de l'universalité dans le discours philosophique est essentiellement un effet du langage, et plus précisément d'un usage social du langage. Ainsi l'universel hégélien est rapporté à un effet du langage des échanges et de la division du travail d'une manière qui tente d'échapper à l'historicisme :

Le Hegel de la *Phénoménologie*, qui, plus que par la suite a une conscience aiguë de l'esprit comme activité vivante et de son identité avec le sujet social réel, a reconnu l'esprit spontané comme travail, sinon dans sa théorie, du moins dans sa langue même. [9]

En conséquence, la critique de l'universel passe par un travail sur le langage, l'invention d'un idiome, d'un langage du singulier. C'est ce qui fait la proximité du projet adornien avec une poétique de l'oeuvre et du discours philosophique.

Mais le problème est que ce travail sur le langage reste pensé comme un effet de l'oeuvre et du discours, non comme un travail du sujet. Le sujet latent, le véritable sujet de l'oeuvre est social, tandis que la singularité de l'oeuvre est conquise dans son articulation formelle, qui est pensée comme logicité [10].

Les principes de l'esthétique adornienne se retrouvent dans la lecture du discours philosophique. Le discours philosophique se constitue lui aussi, comme l'oeuvre d'art dans une tension entre l'universel, le concept et la nomination du singulier. Cette tension toutefois s'effectue selon un travail logique qui est celui de la dialectique. Dans une étude consacrée à Hegel, *Skoteinos, ou comment lire*, Adorno analyse comment le discours hégélien permet de définir cette exigence de singularité. Il souligne qu'elle se traduit nécessairement par son obscurité et son caractère énigmatique :

Si jamais la philosophie pouvait se définir ; ce serait comme l'effort pour dire ce dont on ne peut parler ; pour amener le non-identique à l'expression, quand l'expression l'identifie toujours. C'est ce que Hegel essaie de faire. [11]

Mais il ajoute :

Toute langue philosophique est en ce sens une langue contre la langue, elle est marquée du sceau de sa propre impossibilité. (p. 112)

Le projet adornien apparaît donc comme éminemment paradoxal. Il se fonde sur une critique de l'universalité empruntée à la théorie du fétichisme et de la réification : l'universel résulte de la division du travail et du développement des échanges, mais en même temps cette critique de la transcendance de l'universel ne se donne pas les moyens de penser la réalité de l'individu. Meschonnic reproche donc à Adorno de maintenir la transcendance et le primat du social par rapport à l'individu ; cette transcendance est la transcendance de l'universel, et le mouvement d'individuation ne s'effectue que dans l'oeuvre, c'est-à-dire d'une manière finalement idéelle, selon une logique hégélienne (CR, p. 22). L'individu empirique est essentiellement social et le particulier n'a d'existence que contingente. Les analyses de Meschonnic visent au contraire à montrer comment l'individuation qui s'effectue dans l'oeuvre est un moment du processus d'individuation qui s'effectue déjà dans le langage ordinaire, comme discours. Au point de vue de la langue, qui maintient le primat du social et de l'universel, il faut substituer le point de vue du discours, qui est celui du sujet singulier. En ce sens, ce n'est pas l'oeuvre par elle-même qui engendre le sujet, mais l'oeuvre est une aventure du sujet, un moment du processus d'individuation.

Les conditions d'une poétique du discours philosophique sont donc, une théorie de l'historicité du sujet comme histoire du singulier, et une théorie du sens qui le dégage du concept de vérité et de la condition de l'universalité. C'est pourquoi la poétique de la philosophie ne peut faire l'économie d'un autre débat, qui la confronte cette fois avec la psychanalyse. La proximité de la psychanalyse avec la poétique tient à ce qu'elle donne une consistance à la singularité de l'individu : le sujet empirique est d'emblée un sujet qui possède une singularité, et cette singularité s'analyse à partir de son discours. La singularité qui se révèle dans ce discours passe nécessairement entre les mots, entre les articulations logiques et conceptuelles du discours, elle se constitue dans un travail par lequel le sujet transforme le social, lui échappe en partie lui résiste, mais tout en y inscrivant sa marque.

L'inconscient du discours philosophique

Meschonnic souligne dans une étude consacrée aux théories du langage dans la psychanalyse, qu'il y a chez Freud une attention au langage qui déborde la théorie du langage dont il part, qui renouvelle la théorie du sens et du sujet. Pour Freud, le discours ordinaire est déjà un discours singulier en ce qu'il inscrit en lui une singularité radicale qui est celle du corps. Le corps ne s'inscrit pas dans les mots de la langue mais dans les signifiants du discours, et plus précisément dans les relations qui se tissent entre ces signifiants, et qui débordent nécessairement ce qui est signifié. Ce qui importe ce sont les chaînes de signifiants, constituées par leur parenté matérielle. La parenté entre cette technique et la définition du rythme est évidente si l'on se rapporte en particulier à la définition du rythme telle qu'elle a été rappelée tout à l'heure : le rythme est précisément cette signifiante qui se constitue dans les relations que tissent les signifiants dans leur matérialité, signifiante qui reste latente, non explicitée sur le plan conceptuel. De cette signifiante on peut dire qu'elle traverse le discours, qu'elle le prend de travers ou de côté. Freud pratique si l'on suit Meschonnic cette écoute traversière du langage :

Freud n'applique pas une doctrine du langage. Il pratique une attention au langage qu'on pourrait dire paralinguistique : elle prend le sens de côté, par l'associativité, sans être associationniste, cherchant l'explication d'enchaînements de mots bizarres. [\[12\]](#)

Une différence essentielle entre cette écoute psychanalytique et l'écoute ou l'analyse du rythme d'un discours est que pour Freud, les signifiants linguistiques s'articulent aux signifiants non-linguistiques. Les représentations de mots s'articulent aux représentations de choses, par exemple dans le rébus ou dans l'hiéroglyphe. De ce fait, le signifiant psychanalytique inscrit le corps dans le discours, et agit sur le corps par le discours :

Le langage est alors une théorie et une pratique du corps. Dans la schizophrénie, le corps réalise les métaphores. (p. 309)

Plus loin :

Le signifiant psychanalytique est spécifiquement performatif ; il fait ce qu'il dit, il agit ce qu'il parle. Il peut faire faire. Les deux représentations recouvrent du référent, et du signifié. C'est un schéma unificateur du corps et du langage, mais aussi du corps et du sujet individuel avec le social et avec l'objectal. (p. 311)

Au contraire, l'écoute poétique est une écoute qui ne cherche à saisir que les signifiants linguistiques, donc un inconscient linguistique. Cet inconscient est nécessairement articulé au corps, mais cette articulation au corps n'est pas pensée de la même façon par la poétique que par la psychanalyse. La poétique saisit l'expression linguistique du corps et la manière dont elle s'articule au sens manifeste, conceptuel. Elle analyse en quelque sorte la présence du corps dans le discours, alors que la psychanalyse étudie la manière dont le discours se met dans le corps. La poétique met en évidence le fonctionnement propre des chaînes de signifiants linguistiques. En ce sens elle participe à l'exploration de l'inconscient et de l'archaïque, mais en souligne la dimension spécifiquement linguistique.

Le rythme est donc l'inconscient du discours, il est une figure de l'origine, du sujet comme origine. Le sujet n'est pas pour la poétique simplement produit par l'articulation esthétique, formelle logique de l'oeuvre, comme c'est le cas chez Adorno, par exemple, ou d'une certaine façon aussi chez Deleuze. Il y a une antériorité du sujet et de la signifiante sur le sens de l'oeuvre et du discours, c'est-à-dire plusieurs niveaux d'articulation du sens, mais

l'antériorité du rythme sur le sens des mots est indissociable de ces mots, même si le rythme fait sens autrement, partiellement. Étant du discours, il n'est pas antérieur au discours particulier où il est un autre du sens. S'il y a une antériorité du rythme, elle précède le sens des mots, mais non les mots eux-mêmes. Antériorité seulement par rapport à la priorité habituelle du sens. (CR, p. 99)

Le rythme est l'archaïque, mais l'archaïque n'est pas le passé : il a une permanence qui est celle de ce qui fonctionne, l'origine comme fonctionnement. Archaïsme du préhistorique d'une part, de ce qui précède toute histoire, mais aussi des différentes formations historiques qui s'inscrivent dans le fonctionnement de la langue. À cette historicité générale du discours s'ajoute celle de l'histoire individuelle. Par exemple, dans le cas de Hugo :

Si le rythme est un élément du système d'un discours, il tient à l'histoire de ce discours. Il y a une histoire des rythmes de Hugo. Et s'il y a une histoire des rythmes dans un discours, une histoire particulière qui s'ajoute à l'historicité générale du discours, cette histoire n'est-elle pas aussi l'histoire d'un individu, son devenir sujet ? (CR, p. 100)

L'inconscient n'est pas alors l'autre du sujet, il est le sujet lui-même en tant qu'il advient :

Le *je* est l'impersonnel du subjectif, étant, outre la première personne, l'échange de la fonction de sujet, tout autre que la non-personne, l'absent, le caché, le « il ». Le discours tout entier, *je*, système du je, rythme, rejoint sur ce point ce que Lacan écrit du sujet : « Le sujet n'est rien d'autre - qu'il ait ou non conscience de quel signifiant il est l'effet - que ce qui glisse dans une chaîne de signifiants ». Passage du sujet dans la signifiante. Avec la différence que le signifiant en psychanalyse est aussi extra-linguistique, mais le signifiant rythme, qui n'est plus non plus le signifiant du signe, reste élément du discours. Activité du sujet, la signifiante n'est pas le sujet. Lacan le rappelle, « le langage n'est pas l'être parlant ». N'a pas d'inconscient. Mais le rythme, qu'on ne lit pas, mais qui s'entend dans ce qu'on lit et qu'on ne peut pas lire sans lui, est aussi évident et incompréhensible, que « la dimension de la vie » dans « ceux qui parlent ». Il est dans un rapport au sens, à l'intention, comparable à celui de la vie au langage. (SP, p. 102)

La poétique de la philosophie sera donc l'étude du mode de fonctionnement inconscient d'un discours philosophique, mode de fonctionnement propre à un sujet, et qui vise à restituer la relation entre ce discours et l'histoire singulière du sujet. Cette étude heurte de front la prétention de la philosophie à l'autonomie et à l'universalité ; on accepte sans trop de difficulté que l'oeuvre d'un poète soit rapportée à sa subjectivité singulière, mais on refuse de ramener la subjectivité philosophique à une expérience singulière, même si l'on distingue le sujet singulier du sujet empirique. Le discours philosophique paraît trop souvent devoir se constituer par un dépassement des mots vers les concepts, et par une réduction de l'articulation syntaxique à une articulation logique. Montrer qu'un discours philosophique développe une signification qui traverse et transforme l'articulation logique, c'est invalider l'approche philosophique du philosophique. Même si le sujet du discours n'est pas le sujet empirique ou le sujet social dont parle Adorno, elle met en question l'autonomie de la démarche philosophique, et la capacité de la philosophie à intégrer à son propre discours autoréflexivité et autocritique.

Le sujet Heidegger

Je voudrais donc préciser à partir d'un exemple, les études consacrées à Heidegger, ce que la poétique fait à la philosophie, en quoi elle la transforme. J'aborderai à partir de cet exemple la différence entre la poétique de Meschonnic et la lecture derridienne du discours heideggérien pour montrer comment cette lecture, la lecture derridienne peut être pensée comme une ultime tentative de laisser la philosophie à la philosophie, tout en pensant le plus loin possible le caractère de discours de la philosophie, le travail d'écriture qui s'y accomplit.

La première partie du livre consacré à Heidegger permet de préciser la nature de la continuité entre le politique et le philosophique, en quel sens la poétique se démarque de l'historicisme et du sociologisme. Meschonnic y critique plusieurs attitudes : celle d'abord qui consiste à nier tout lien de sa politique avec son ontologie, celle ensuite qui consiste à affirmer ce lien, mais sans analyser véritablement cette continuité à partir du discours. Une place particulière est faite aux analyses de Jean-Michel Palmier qui souligne la relation entre la philosophie de Heidegger et la pensée ambiante, mais qui pose que le sens de cet engagement ne peut se comprendre qu'à partir des textes philosophiques de Heidegger : « S'il est incontestable que ces textes portent l'empreinte du milieu idéologique de l'Allemagne de 1933, ils n'en demeurent pas moins des fragments de sa problématique. [13] » L'exigence est juste, selon Meschonnic, de distinguer le philosophique de l'idéologique, au sens où le milieu politique et idéologique peut expliquer l'engagement, mais non le philosophique lui-même. Il n'y a pas de lien de causalité entre une attitude politique et une problématique philosophique. En revanche, on peut poser qu'il y a une solidarité entre un discours politique et une conception du langage. C'est donc plus spécialement à partir de cette conception, et en particulier à partir de l'attitude de Heidegger à l'égard de la poésie, que l'on pourra comprendre en quoi l'exercice de la pensée philosophique peut se révéler solidaire d'une attitude politique. Ou, pour reprendre ce qui a été dit plus haut, le point de vue sémiologique inverse le point de vue sociologique, dans la mesure où la langue est l'interprétant de la société, au lieu que le discours soit déterminé par des rapports sociaux.

Il faut donc renvoyer dos à dos aussi bien ceux qui tiennent à la séparation de l'homme et de l'oeuvre, que ceux qui postulent une relation de causalité de l'homme à l'oeuvre :

La confusion de l'individu et de l'oeuvre et la séparation de l'individu et de l'oeuvre sont deux figures opposées d'une même incompréhension de leur relation. Qui montre combien le *Contre Sainte Beuve* a encore de travail à faire sur la pensée de la pensée. Car Proust distinguait de l'individu le sujet de l'écriture, spécifique et irréductible à la psychologie comme à la sociologie, ce binaire du signe et de la langue. (LH, p. 110)

La solidarité entre l'engagement de Heidegger et son oeuvre doit donc se constater dans l'oeuvre elle-même, comme solidarité entre les éléments mythologiques que l'on trouve chez Heidegger, et sa théorie et pratique du langage, de telle sorte que les éléments qui renvoient à son engagement ne soient plus considérés comme neutralisés par une cohérence philosophique qui les dépasserait :

C'est à l'intérieur de trois autres ordres de cohérence qu'il faut poser, autrement la question. Le premier est celui de l'anti-modernisme et de la mythologie heideggérienne de la terre. Le second est celui de l'essentialisation du langage, du sujet et du temps. Le troisième est la relation des deux premiers entre eux pour rendre compte d'une continuité entre les écrits de politique philosophique et l'écriture de la pensée. Récusant la facilité qu'il y aurait à isoler quelques phrases, comme des hapax de l'horrible extraits d'une sérénité fictive.

S'ajoute un quatrième ordre de cohérence, qui n'est plus intratextuel : celui de la concordance d'époque ~~entre les mots de Heidegger et les mots des autres, celui de leur historicité.~~ (LH, p. 122)

Ainsi définie la poétique de la philosophie rencontre certains aspects de la méthode de lecture de Blanchot et de Derrida (LH, p. 160). Meschonnic reprend certains éléments de leur analyse qui montrent la continuité entre le discours du rectorat et celui de *Sein und Zeit*, par la reprise de mêmes termes. La méthode utilise le principe de l'associativité, en particulier les associations qui constituent des paradigmes, et qui constituent ainsi des répétitions latentes : unité paradigmatique par exemple entre l'autoaffirmation (*Selbstbehauptung*), l'automédiation (*Selbstbesinnung*), l'autodétermination (*Selbstverwaltung*). L'idée directrice de cette méthode d'analyse est que la relation du philosophique au politique est déniée, c'est pourquoi elle ne peut se donner à lire que par le principe de cette associativité.

La rhétorique de la philosophie

La poétique prolonge et approfondit l'analyse de la signifiante en analysant les figures de rhétorique, non pour en énumérer les effets, mais pour étudier la continuité de ces effets et le sens de leur reprise d'un discours à l'autre, par exemple, l'usage du superlatif absolu dans le discours du rectorat, en relation avec son usage dans *Sein und Zeit*, sa relation à une logique et une philosophie de l'essence. L'analyse de cette figure de rhétorique conduit à considérer le concept d'essence comme un procédé d'essentialisation, et celui-ci comme une figure de la superlativation : « L'essentialisation est une superlativation. (LH, p. 173) »

L'idée directrice de cette analyse, c'est que le discours philosophique est en l'occurrence un réalisme et que le réalisme des essences est un effet du discours. En somme, Heidegger est déjà dans Parménide lorsque celui-ci affirme que c'est une seule et même chose être et penser. La figure majeure de cette rhétorique est donc la tautologie : le discours affirme alors l'existence de ce qu'il dit :

L'être, seul sujet, est l'auto-sujet du verbe être, l'être est. Sa grammaire idéale est celle de Port-Royal, qui ramène tous les verbes à l'essence, plus l'accident : « je vis = je suis vivant ». L'être et un prédicat. Substantialisation. C'est le verbe substantif. On verra aussi que Heidegger s'intéresse peu à la conjugaison. (LH, p. 195)

Toute l'analyse de Meschonnic tend donc à montrer que ce qui est manqué dans le langage de Heidegger, c'est le discours dans sa capacité à faire accéder le sujet au sens ; Heidegger n'atteint que la langue, les mots et les essences, jamais le rythme d'un discours, ce qui le conduit à manquer aussi le poème. Thèse centrale maintenue à travers toutes les études consacrées à Heidegger.

D'une certaine manière la poétique de la philosophie reprend et transforme la démarche platonicienne sur deux points : critiquer la thèse de Parménide à partir d'une analyse des conditions de possibilité du discours et rendre possible ainsi la pensée de l'art et des discours qui ne disent pas l'essence, mais le devenir et le temps, à partir de quoi seulement est possible la philosophie. De la même façon, il s'agit ici de penser la possibilité de penser, contre Heidegger, la spécificité de la poésie et de l'art sans les réduire à une prosopopée de l'être et de l'essence. Rendre justice à l'art et à la poésie suppose que l'on pense la possibilité pour un discours de dire le temps et le sujet, que ce qui est temporel, fini, voué à la disparition accède enfin au sens. À la poétique-critique du discours heideggerien est donc liée une théorie de la temporalité et de l'oeuvre qui fait l'intérêt de ce livre, qu'on ne peut réduire à une charge polémique contre Heidegger. C'est de cette théorie et de cette expérience de l'oeuvre que peut être comprise la démarche de Meschonnic. Inversement c'est ce point de vue qui rend difficile sa lecture pour des philosophes rompus à la lecture essentiellement logique des textes.

C'est de ces difficultés que je voudrais rendre compte maintenant. Rapidement d'abord pour la question de la tautologie, plus longuement pour la question de l'oeuvre d'art.

En ce qui concerne la tautologie, on vient de le voir, la critique de Meschonnic peut être résumée de la façon suivante : pour Heidegger, on ne peut dire véritablement que l'être, et ce dire n'est que la répétition du sujet dans le verbe, une substantialisation du verbe qui empêche la pensée du temps. Cette question de la tautologie est précisément celle qui est posée dans le passage de la *Préface à la Phénoménologie de l'Esprit* que l'on a citée précédemment. Il y s'agit des relations entre sujet et prédicat dans la proposition philosophique. Hegel critique la pensée de la représentation qui dissout le sujet dans le prédicat, instaurant une relation d'identité qui ignore la différence même matérialisée dans la forme de la proposition. La lecture philosophique au contraire consiste à maintenir cette différence, et à ne penser l'unité que comme une unité harmonique. C'est en ce sens qu'il y a une lecture rythmique. On pourrait dire que la critique de Meschonnic se maintient dans la représentation, et pose comme identité ce qui dans le discours philosophique n'est pas une identité. Dans ce cas, il faudrait nécessairement invalider toute lecture non philosophique des textes philosophiques, parce qu'elle ne respecte pas le mode de fonctionnement propre au discours philosophique. Mais alors, réciproquement il faut aussi récuser la lecture philosophique des textes poétiques ou des oeuvres d'art, dans la mesure où elle y projette son propre souci qui est celui de la vérité et non de la signifiante.

Il me semble qu'une lecture qui ne joue pas le jeu du discours philosophique qu'elle lit n'est justifiable que dans la mesure où elle montre qu'elle rend possible une autre philosophie et que le jeu qui se joue dans le discours critiqué n'est pas compatible avec ses propres prétentions ou exigences. La poétique de Meschonnic répond à ces exigences, même si on a souvent l'impression qu'il s'agit pour lui avant tout de sortir de la philosophie.

En ce qui concerne le problème de la tautologie, la critique de Meschonnic permet de montrer que le rythme selon lequel on lit un discours philosophique ne peut être entièrement rapporté à des règles ou exigences logiques. Même si la tautologie a une autre signification pour le dialecticien que pour le poéticien, elle a aussi dans le discours même des effets tangents ou traversiers. La forme grammaticale ne suffit pas à déterminer le sens logique selon lequel on doit lire la proposition, mais éclaire effectivement plusieurs autres aspects de la pensée de Heidegger, par exemple le rythme non plus logique mais formel de son discours, son caractère incantatoire, et aussi sa pensée du temps qui est nécessairement disjointe de la temporalité de l'énonciation. Pour le premier point je renvoie à l'étude développée au chapitre intitulé « L'être contre le langage ». Meschonnic y montre qu'à partir de la tautologie, toute progression dans l'analyse prend nécessairement la forme d'une reprise et d'une relance qui donne au discours un caractère incantatoire :

L'être lâche l'étant dans le risque. Cette lâchée lançante est l'authentique risque. L'être de l'étant est cette relation de lancement à l'étant. L'étant du moment est le risqué. L'être est le risque tout simplement. Il nous risque, les hommes. Il risque les vivants. L'étant est, dans la mesure où il reste le toujours risqué. Mais reste risqué l'étant dans l'être, c'est-à-dire dans un risque. L'étant est pour cela lui-même risquant, livré au risque. L'étant est, en marchant avec le risque, dans quoi il est lâché. L'être de l'étant est le risque. [14]

Pour le second point, il éclaire l'incapacité de Heidegger à penser le temps subjectif en relation avec l'énonciation, son aveuglement à l'égard des apports de la linguistique comme le montre le passage suivant, qui associe la conception vulgaire du temps et celle qu'en donne la linguistique :

Avec l'aide du concept vulgaire et traditionnel de temps, auquel la linguistique poussée par le besoin s'accroche, le problème de la structure existentielle-temporelle des genres d'action ne peut même pas être posé. [15]

Ces deux exemples montrent que l'argumentation logique est déterminée dans le discours lui-même par des éléments linguistiques. Ils suffisent à mon avis à justifier une approche du philosophique qui ne mette pas le philosophique dans la seule logicité du discours. Inversement, on pourrait souligner que cette lecture doit être articulée avec une lecture précise de la structure logique, le problème étant toujours de savoir se confronter à une pluralité d'approches, à partir de laquelle seulement peut être saisie la singularité et l'historicité d'un discours.

Cette méthode vaut *a fortiori* pour la lecture philosophique des oeuvres d'art et des poèmes. La conception traditionnelle et phénoménologique de la philosophie voudrait qu'un philosophe puisse aborder les oeuvres d'art à partir de sa propre problématique, ce qui en soi n'est pas injustifiable. En revanche, il y a un problème lorsque cette lecture prétend appréhender ainsi le mode d'existence spécifique de l'oeuvre. Je voudrais montrer que c'est de ce débat qu'il est question à propos du texte consacré à l'*Origine de l'oeuvre d'art*.

La critique de ce texte tient dans le livre consacré à Heidegger assez peu de place. Elle concerne premièrement la critique de la modernité, qui se lit dans le statut accordé à la technique, et deuxièmement le mode d'approche de l'oeuvre qui consiste à s'interroger sur sa vérité, à confondre le référent et l'oeuvre, l'oeuvre servant d'illustration à un propos plus général. Heidegger décrit l'oeuvre, et ce faisant décrit un monde, le monde du paysan ou le référent du tableau. L'oeuvre sert seulement de support à une rêverie.

Le discours sur l'art s'est retrouvé ce qu'il était avant même d'aborder l'art et les oeuvres : un discours sur l'essence, un discours de l'essence sur elle-même.

Aussi, devant une oeuvre de peinture, *das Gemälde* devient *Bild*. Image. Heidegger parle de la chose *représentée*. Il n'a rien dit de l'art. En faire un chemin vers l'essence de la vérité ne dit pas ce qu'il y a de propre à ce chemin.

Heidegger est passé à travers le tableau. (LH, p. 379)

Critique ou sauvetage des textes ?

La question posée à propos de ce texte est la même que celle qui est soulevée par Derrida dans « Restitutions, de la vérité en peinture », à propos de la controverse Schapiro-Heidegger [16]. Mais la réponse de Derrida est foncièrement différente. D'une certaine manière Schapiro reproche aussi à Heidegger, d'avoir procédé à une rêverie sur la peinture, et de n'avoir pas su regarder. Heidegger projette sur le tableau une rêverie au sujet de la vie

paysanne, alors qu'il s'agit de chaussures d'homme et de citadin. Il serait en quelque sorte pris en flagrant délit de projection idéologique, alors qu'il prétend s'adonner à la réflexion la plus profonde sur la vérité. Le propos de Derrida consiste à partir de là à montrer que le texte de Heidegger échappe pour l'essentiel à cette critique. Sa méthode consiste à restituer au texte son rythme propre pour montrer qu'il ne s'agit pas dans ce texte de confondre l'oeuvre avec son référent. La vérité dont il est question n'est pas la vérité au sens courant du terme qui est pensée à partir de la notion de référence. Le propos de Derrida nous importe donc au premier chef, parce qu'il y est question du texte dans son rythme, et parce qu'il pointe une difficulté qui apparaît à la lecture des textes de Meschonnic. Dire que Heidegger confond l'oeuvre et le référent n'est-ce pas finalement prendre la forme grammaticale du discours pour sa vérité logique. Est-ce parce qu'on parle des chaussures et de la paysanne que l'on confond l'oeuvre et son référent ?

Voyons d'abord ce que Derrida entend par le rythme du texte : le rythme du texte, c'est d'abord sa continuité et sa cohérence logique. Derrida reproche à Schapiro d'avoir prêté à Heidegger le souci d'attribuer ces chaussures à quelqu'un, d'avoir cherché à penser le sujet du tableau, aux différents sens du mot sujet, alors que c'est précisément ce qui est mis en question dans cette lecture. Il lui reproche donc d'avoir isolé du texte une vingtaine de lignes de leur contexte, d'avoir arrêté le mouvement de la pensée (p. 325). « Schapiro a extrait ce long passage rythmé par un étrange "et pourtant" » (p. 352). Les termes dans lesquels Derrida évoque inversement sa propre méthode évoquent ceux de la poétique. L'attribution à laquelle procède Heidegger doit être pensée en fonction de ses effets dans le texte : « Il reste à délimiter la place et la fonction de cette "attribution" dans le texte, la carte de ses effets sur le long cours de sa démarche, sa non-congruence apparente avec les motifs dominants de l'essai ». Plus loin, il est question des accents du texte (p. 345). Or, ces accents et ce rythme sont essentiellement la logique de discours Heideggerien, logique qui est restituée précisément à partir de ses propres présupposés, la critique du *subjectum*.

Ainsi Derrida commence-t-il par accorder à Schapiro que Heidegger paraît tomber dans la plus naïve référentialité. Mais il montre ensuite que celui-ci pose explicitement comme réquisit de pouvoir considérer cette oeuvre en dehors de toute attention à la peinture elle-même (p. 374), comme s'il suffisait de poser explicitement ce postulat pour qu'il soit acceptable. Bref, ce qui l'intéresse dans ce tableau c'est qu'il rassemble en lui-même plusieurs modes d'inutilité, l'inutilité du tableau, l'inutilité de chaussures délassées, l'inutilité de cet exemple pour saisir l'utilité du produit dont il est question. Les chaussures ne sont donc pas le sujet du tableau, mais une marque ou une sur-marque de la peinture elle-même, elles disent ce qu'est la peinture. Si on s'en tient là, il y a cependant, admet Derrida, un risque de fétichiser la peinture, un risque d'autoréférentialité. Mais les chaussures dans le tableau et le tableau dans le texte finissent par mettre au jour l'essence de l'utile, arrachent l'utile à sa définition ordinaire, pour faire apparaître la condition même de l'utilité, qui n'est pas un rapport utilitaire au monde, mais une relation première à la terre, la fiabilité. La condition de l'utilité est saisie à partir de l'inutilité elle-même, comme fiabilité ou solidité (*Verlässlichkeit*).

Ce que veut montrer Derrida, c'est que le texte philosophique n'est pas plus à propos de l'oeuvre d'art que l'oeuvre d'art n'est à propos des chaussures, qu'elles soient celles de Van Gogh ou d'une paysanne. Le discours parle de ce qui le rend possible : la *Verlässlichkeit*. Le tableau devient écriture comme les chaussures sont devenues tableau, l'art et l'écriture consistent à établir un rapport aux choses qui ne soit plus objectal mais un rapport de transformation du texte par une expérience. L'expérience dont il s'agit ici est clairement marquée par un rapport subjectif au monde, expérience de la marche, relation à la mère. Cette expérience est expérience originaire du rapport au monde et à la terre, expérience qui rend possible le rapport symbolique au monde.

Toute cette analyse paraît donc sauver de manière définitive le texte de Heidegger de l'accusation de référentialité naïve, mais on peut faire remarquer que s'il n'y a pas de naïveté dans la référence, il s'agit quand même bien de référence, et d'analyser des concepts et des significations. Rien ne permet d'affirmer que quelque chose y soit dit de la peinture et Derrida avoue au terme de ce parcours que « l'instance ou plutôt la restance picturale paraît omise, secondarisée, instrumentalisée à son tour. On oublie la peinture. » (p. 405) Cette remarque appelle une ultime réfutation de cette accusation d'aveuglement ou d'insensibilité à la peinture. Derrida montre que ce dont il s'agit finalement à travers toute cette analyse qui aboutit à la notion de *Verlässlichkeit*, c'est du dedans et du dehors de la peinture, du rapport de proximité et d'éloignement que nous avons à elle :

Tout rapport à un texte pictural implique ce mouvement double et doublement entrelacé à lui-même. C'est un certain *fort-da* que décrit le discours heideggerien. Tout le discours heideggerien (ici et ailleurs s'entretient du *fort-da* et ici d'un tableau qui marque ou fait marcher le *fort-da* en peinture. Disons que le titre du tableau pourrait être aussi bien *la peinture* que *les chaussures* ou *fort-da*. (p. 408)

Bref, c'est bien de peinture finalement qu'il s'agit dans ce texte, si l'on suit Derrida, même s'il appert dans la suite de l'analyse qu'évidemment tout n'est pas dit sur ce tableau. Inversement, les analyses de Schapiro sont renvoyées à leurs présupposés idéologiques. Derrière ces investigations, dit-il,

une armée de fantômes réclame ses chaussures. Des fantômes en armes, ou une immense foule de déportés recherchant leur nom. Si vous voulez vous rendre à ce théâtre, voici le chemin de l'affect : la mémoire sans fond d'une dépossession, d'une expropriation, d'une spoliation. Et des tonnes de chaussures entassées là, paires mêlées et perdues. (p. 377)

Mettre en évidence la cohérence philosophique du texte de Heidegger, c'est donc bien pour Derrida vouloir sauver la philosophie de l'affect. Cette volonté conduit à légitimer une esthétique qui se passe d'une réflexion sur l'historicité de la peinture sans mettre en question ce choix initial. La lecture de Derrida s'épuise en quelque sorte à montrer qu'il s'agit dans le texte de Heidegger d'une réflexion sur une expérience de la peinture, mais elle ne se demande pas si les conditions de cette expérience sont recevables. Or la fin du texte aurait dû, me semble-t-il, le conduire à confronter les modalités de cette expérience à une autre approche de l'art qui est celle de Benjamin, et qui ne néglige pas, elle, les enjeux politiques et éthiques de l'art. La question de la proximité de l'oeuvre telle qu'elle est posée à partir d'un autre texte qui est l'*Introduction à la métaphysique* évoque inmanquablement les analyses de Benjamin consacrées à l'aura :

Le tableau de Van Gogh, écrit Derrida est un des exemples de ce qui *est là (da)*. Il vient après d'autres exemples de type différent mais qui ont en commun d'*être là*, comme étant (le bâtiment du lycée, une chaîne de montagnes, le portail d'une église romane, un État, etc.) mais dont il est difficile de dire en quoi consiste l'être de l'étant qui permet à chaque fois de dire que l'étant *est*. (p. 443)

C'est précisément ce rapport de proximité et d'éloignement qui se trouve inlassablement interrogé chez Benjamin, mais à partir des conditions historiques de réception des oeuvres d'art. Heidegger au contraire dans l'*Origine* exclut ces conditions d'exposition de sa réflexion sur le mode de présence de l'oeuvre.

La confrontation Heidegger-Schapiro aboutit donc à défendre le point de vue heideggérien, l'idée que l'on puisse philosopher sur l'art sans tenir compte de ses conditions de réception, ce qui peut assurément être fait, mais ne dispense pas inversement de s'interroger sur les limites de cette expérience de l'art et de montrer qu'une telle philosophie est tributaire d'un mode d'expérience déterminé. Ce faisant, on prend au sérieux le caractère d'expérience de toute philosophie, et on se donne les moyens de l'analyser.

L'analyse de cette expérience suppose que l'on recherche la continuité d'un texte à l'autre entre les fragments d'expériences qui y apparaissent ; inversement cela conduit à fragmenter les textes eux-mêmes, et à suspendre la question de leur cohérence interne. La question de cette cohérence ne peut cependant être négligée, elle est ce qui constitue effectivement un aspect de la force de la philosophie heideggérienne. Mais elle peut être suspendue pour faire apparaître une autre cohérence qui est celle d'une expérience et d'une vie. La méthode de la poétique peut ainsi être comparée à la méthode de lecture que proposait Benjamin dans l'*Origine du drame baroque allemand* et dans les *Affinités électives*. Il faut, pour saisir l'idée d'une oeuvre, se livrer à l'exploration micrologique de son contenu matériel, cette exploration met nécessairement en question l'unité globale et formelle de l'oeuvre, c'est ce qui justifie selon lui l'approche de l'idée de drame à partir d'oeuvres mineures dont la cohérence formelle n'est pas

achevée. Dans l'analyse de cette idée entrent ainsi en relation des oeuvres de nature et de qualité différente, une continuité se dessine qui est la configuration d'une expérience, d'un rapport au monde. Pour un texte philosophique, cette fragmentation n'est justifiable que si elle isole non des contenus conceptuels, qui n'ont de sens comme on l'a vu avec Hegel que dans la continuité et l'enchaînement des propositions, mais des formes lexicales, rythmiques, prosodiques, qu'il faut ensuite articuler avec le système logique et conceptuel.

*

L'étude poétique d'une oeuvre comme celle de Heidegger introduit donc un point de vue salutaire sur l'oeuvre : certes, on peut reconnaître à Heidegger le mérite d'une analyse extrêmement précise du mode de présence auratique de l'oeuvre d'art ; mais c'est une analyse qui se fonde sur une expérience de l'oeuvre et du monde qui est singulière et historique.

Fragmenter l'oeuvre c'est en rompre le charme incantatoire, quitte à en perdre de vue momentanément la logique propre, mais cette logique n'est finalement que la toile d'araignée dont parle Benjamin dans la préface à *l'Origine du drame baroque allemand*, dans les filets de laquelle on cherche à prendre la vérité. Si la parole est le dire de l'être, elle cherche nécessairement à le dévoiler, quelles que soient les modalités finales de ce dévoilement. Contre cette conception de l'être et du discours, la poétique rappelle au contraire que la vérité n'est que l'embrasement du voile, par l'étude fragmentaire et micrologique de la signifiante.

Si la vérité est de cet ordre, la poétique de la philosophie est précisément ce qui pointe la valeur philosophique d'une oeuvre, sa teneur de vérité. Elle démonte la rhétorique apparente pour saisir dans l'oeuvre l'expérience véritable à partir de laquelle elle mène son travail. Pour Heidegger, cette teneur pourrait bien consister dans l'analyse d'une expérience qui rend pensable ce qui paraît souvent impensable, et qui tient moins à une expérience de la mort et de l'angoisse qu'à l'expérience d'une immobilisation de la culture. Le courage de Meschonnic étant alors d'ouvrir les yeux sur ce qui forme le fond de cette expérience, dont se détourne l'étude du texte en sa continuité et sa logique propre.

Corrélativement, la poétique du discours philosophique peut faire apparaître la teneur philosophique de textes qui ne relèvent pas de la rhétorique philosophique et universitaire. Je pense en particulier à la remarquable étude consacrée à Humboldt dans *Poétique du traduire* où apparaît d'ailleurs toute l'ambiguïté du rapport de Meschonnic à la philosophie.

En dehors, au début de l'étude : « Il ne s'agit pas davantage ici d'une prise philosophique sur un texte philosophique. Mais de la tentative pour montrer la poétique jusque dans un texte philosophique. [\[17\]](#) »

En dedans ensuite : « Le travail de la pensée fait une poétique s'il transforme les valeurs de la langue en valeur de discours, propres à un seul discours. » (p. 350)

Bref, ni dedans ni dehors, mais à travers et au coeur du philosophique : ce que fait apparaître le travail de Meschonnic, c'est que toute lecture véritable procède d'un rapport de sujet à sujet, d'expérience à expérience, tissant des relations de fraternité véritable, ou de conflit, mais sans pathos, là où n'apparaissent d'abord que des textes tissés de mots.

[1] H. Meschonnic, *Le Langage Heidegger*, Paris, PUF, 1990, p. 8. Cet ouvrage sera ici indiqué LH.

[2] H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216. Cet ouvrage sera ici indiqué CR.

- [3] Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 69.
- [4] G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1997 (1re éd. 1968), p. 155.
- [5] Je renvoie sur ce point à mon étude sur « Les figures du rythme dans l'oeuvre de G. Deleuze », *Studi di Estetica*, N° 21, 2000, Bologne, p. 125 sq.
- [6] É. Benveniste, « Structure de la langue et structure de la société », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
- [7] W. Benjamin, *La Tâche du traducteur. Ruvres I : Mythe et violence*, Paris, Denoël, Les Lettres nouvelles, 1971, p. 263.
- [8] T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989, p. 215-216.
- [9] T. W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, Paris, Payot, 1979, trad. Collège de philosophie, p. 30.
- [10] T. W. Adorno, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 178.
- [11] T. W. Adorno, *Trois études sur Hegel, op. cit.*, p. 113
- [12] H. Meschonnic, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 307. Cet ouvrage sera ici indiqué SP.
- [13] J.-M. Palmier, *Les Écrits politiques de Heidegger*, L'Herne, 1968, p. 277, cité dans LH, p. 30.
- [14] Passage de *Holzwege* cité dans LH, p. 199.
- [15] Passage d'*Être et temps* cité dans LH, p. 236.
- [16] J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 290 sq.
- [17] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 344-45.