

LA CLAMEUR ORIGINALE DU POLITIQUE

Bruno Chauat

Presses Universitaires de France | « Cités »

2011/1 n° 45 | pages 45 à 58

ISSN 1299-5495

ISBN 9782130587033

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-cites-2011-1-page-45.htm>

!Pour citer cet article :

Bruno Chauat, « La clameur originale du politique », *Cités* 2011/1 (n° 45), p. 45-58.
DOI 10.3917/cite.045.0045

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La clameur originaire du politique

BRUNO CHAOUAT

Cette symphonie n'existe donc pas tout en étant là, sortant de la phénoménologie du temps, parce qu'elle n'est jamais née ni morte, après existence, cependant, dans le monde de nos possibilités de perception conscientes : c'est du silence – présence audible.

Yves Klein

ESTHÉTISATION DE LA POLITIQUE,
POLITISATION DE L'ART : UNE APORIE

Existe-t-il une clameur, une voix, un chant originaire du politique¹ ?

De Richard Wagner à Theodor Adorno, tout se passe comme si la pensée moderne de la musique était toujours déjà une pensée politique. Wagner, à la recherche de l'œuvre d'art totale, crut l'avoir atteinte dans la forme du drame musical. Dans un ouvrage consacré à l'amour-haine que vouent le poète et le philosophe à la musique, Philippe Lacoue-Labarthe suggérait que le drame wagnérien accomplit la redécouverte de la religion de l'art selon Hegel et la réinvention onirique de la tragédie grecque comme participation d'un *Volk* à son propre *mythos*. En sorte que c'est moins l'opéra qui serait politique que le politique opératique².

1. Sur la distinction entre « la » politique et « le » politique, voir une intéressante mise au point de Marcel Gauchet, <http://gauchet.blogspot.com/2007/11/le-politique-versus-la-politique.html>.

2. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

La théorie de la nouvelle musique élaborée par Adorno¹ peut se lire comme une réponse à l'esthétisation fasciste de la guerre et de la politique, pour reprendre la célèbre formule qui clôt l'essai de Walter Benjamin sur « l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique² ». À cette esthétisation, fidèle à la prescription de Benjamin, Adorno répondrait en préconisant la politisation de l'art. La musique atonale serait, dans la perspective d'Adorno, déterminée politiquement comme une modalité de la résistance à la marchandisation bourgeoise de l'art. Les formes d'expression musicale auraient donc une portée politique. Dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, publiée dans l'immédiat après-guerre, Adorno jugeait en effet que la musique de Schoenberg, en suspendant interminablement la résolution des dissonances, en promouvant une esthétique négative du son, suscite un malaise harmonique censé produire des effets politiques sur son audience.

Je n'ai jamais été convaincu par la prescription de Walter Benjamin de subvertir ou d'inverser l'esthétisation fasciste de la politique en repolitisant l'art. Il me semble qu'une telle prescription ne peut qu'achopper sur un tourniquet logique ou sur une aporie. Car dès lors qu'on essaie de politiser l'art, on ne peut éviter le retour de l'esthétique dans le politique, quand bien même Benjamin n'adhéra pas au réalisme socialiste. Juger l'art politiquement, n'est-ce pas appliquer à l'art et au politique des critères de jugement analogues ? C'est, d'une certaine manière, rapatrier l'art dans le politique. De là l'aporie sur laquelle s'achève le célèbre essai de Benjamin.

OBÉDIENCE

Quelque influence qu'ait pu exercer la pensée esthétique et politique de l'École de Francfort sur lui, notamment l'idée d'un art et d'une littérature comme moyens de résistance au système ou au développement, c'est-à-dire au tout-économique ou à la perversion de la raison qu'est la rationalité instrumentale, Jean-François Lyotard ne s'est jamais affranchi

1. Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979.

2. Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000, p. 316 : « À l'esthétisation de la vie politique résultant de la technique et de la montée du fascisme, le communisme doit répondre par la politisation de l'art. »

d'une conception heideggerienne, *passive*¹, de la *poiesis*. Une telle conception marque un refus opiniâtre d'une approche ontique, historique, technique, de l'art, refus exprimé dans les déclarations de principe qui ouvrent l'essai que je me propose d'examiner ici : « Les gestes, qui ne sont pas les contenus ni les formes mais le pouvoir absolument émouvant de l'œuvre, ne font pas de progrès au cours de l'histoire. Il n'y a pas d'histoire de l'art comme geste mais seulement comme produit culturel. Le pouvoir d'affecter la sensibilité au-delà de ce qu'elle peut sentir n'appartient pas au temps chronologique.² »

Notons d'emblée, et pour mémoire, que la création artistique, pour Lyotard, est toujours nouée à une expérience négative de la temporalité, ou plutôt à l'achronie et à l'oubli, pour autant que le temps de la création artistique est hors de ses gonds (« out of joint », pour reprendre l'un des tropes privilégiés du dernier Derrida³). Notons aussi que pour Lyotard, l'art ne s'inscrit pas dans une téléologie, dans un temps orienté vers une amélioration, vers un progrès. Au contraire, tout se passe comme si la réussite artistique se mesurait au succès de l'artiste à illustrer son propre échec. Comme l'écrivait Beckett au début des années quatre-vingt : « *Try again. Fail again. Fail better.*⁴ » Les efforts de l'artiste convergent vers un progrès dans l'échec (un « cap au pire », et il faut garder l'idée de progression paradoxale que porte le suffixe prépositionnel *ward*) et vers l'échec de tout progrès. Lyotard, en fidèle lecteur de Beckett, de renchérir, quelques années plus tard : « Nul ne sait écrire. Chacun, le plus grand surtout, écrit pour attraper par et dans le texte quelque chose qu'il ne sait pas écrire. Qui ne se laisse pas écrire, il le sait.⁵ »

De ce qu'il y voyait une garantie contre toute foi dans le progrès artistique et contre toute vision dialectique de l'histoire des œuvres, Lyotard

1. Je reviendrai sur la passivité, Lyotard ayant forgé le mot « passibilité » pour dire la disponibilité, l'ouverture du sujet à l'exigence de l'œuvre. Il ne s'agit donc pas de « passivité » au sens de l'apathie, mais au contraire d'une manière de se montrer disponible à l'affect, de s'en faire le témoin. Cela réclame de la part de l'artiste discipline et rigueur, attention, « obédience ».

2. Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, « Musique, mutique », Paris, Galilée, « Débats », 1993, p. 186.

3. Voir surtout Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, « La Philosophie en effet », 1993.

4. Samuel Beckett, *Worstward Ho*, New York, Grove Press, 1983, p. 7. Sur les paradoxes de l'empirement et de l'amélioration chez Beckett, voir Alan Astro, *Understanding Samuel Beckett*, University of South Carolina Press, 1990, p. 203 *sq.*

5. J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9.

fut un fervent compagnon de route des avant-gardes. Nombre de ses essais entretiennent le lecteur de la crise de l'esthétique du beau et promeuvent une esthétique non figurative (pour la peinture) et dissonante (pour la musique). Pour le philosophe du *Différend*, l'artiste/poète, loin de maîtriser les formes et de les exprimer comme s'il en était l'origine et l'agent, répond à une loi cryptique, antérieure à toute conscience intentionnelle, à toute volonté. Le poète serait, selon cette métaphysique de la création, témoin de l'immémorial, de ce que Maurice Blanchot invoquait, sur un ton quelque peu incantatoire, au titre de « l'ancien, l'effroyablement ancien¹ »...

Décisive, donc, me paraît avoir été l'influence de la philosophie de la nouvelle musique et, plus largement, de l'éthique des avant-gardes sur la pensée esthétique de Lyotard. Dès 1911, Arnold Schoenberg avait formulé une critique de la production artistique comme volonté, pouvoir et activité (en allemand, *Kunst* dérive du verbe pouvoir). Pour Schoenberg, l'art était contrainte, et la création, exigence souveraine. L'art, selon le pionnier de la musique dodécaphonique, au rebours du *topos* du créateur démiurge et omnipotent, provient moins d'un pouvoir-créeur que d'une contrainte de faire : « Je crois [que] l'art ne vient pas de pouvoir, mais de devoir.² » C'est déjà la « préhension persécutrice » de Blanchot et la « souveraineté » de Georges Bataille.

D'un « je peux » à un « tu dois », de l'initiative à l'obéissance, le compositeur d'avant-garde doit se faire le *medium* d'une loi immémoriale dont l'origine est impossible à déterminer. « Obéissance », tel est aussi bien le titre d'un chapitre de *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, consacré à la musique : « je voudrais axer les brèves réflexions qui suivront sur deux pôles. L'un s'appelle *Tonkunst*, l'art du son et/ou du ton, le vieux nom germanique de la musique, et l'autre, encore allemand, le *Gehorsam* qu'on traduit par obéissance, mais en perdant le *hören*, le *écouter* qui y est contenu, et qu'il faudrait plutôt transcrire par *obéissance*, ou s'entend plus clairement le *audire* latin, quelque chose comme *prêter l'oreille à*, et aussi *avoir l'oreille de*, une audience portée ou accordée à quelque chose qui sonne, fait son ou ton, *tönt*, et qui oblige, se fait obéir.³ » Lyotard choisit de ranimer le vocable archaïque d'obéissance qui appartient au vocabulaire de l'Église et

1. Voir Roger Laporte, *Études*, « L'ancien, l'effroyablement ancien », Paris, POL, 1990.

2. Voir Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, « Problems in Teaching Art », New York, Leonard Stein, 1975, p. 368.

3. J.-F. Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 179.

désigne l'obéissance monastique. Car la création pour le philosophe post-moderne apparaît bien comme un sacré sans Dieu, une forme d'ascèse qui rappelle autant la *vi(t)a contemplativa* que l'expérience intérieure et l'athéologie mystique de Bataille.

Or, par un syncrétisme théorique qui fut la marque des rhapsodies intellectuelles du philosophe postmoderne, cette ascèse de la création est saisie dans un rapport d'homologie avec l'écoute flottante et l'anamnèse interminable de la cure analytique. C'est à partir des années quatre-vingt que Lyotard s'efforce de penser ensemble l'analytique du sublime de Kant et la théorie freudienne du refoulement originaire¹. Pour le philosophe, l'artiste/poète présente dans son œuvre cela même qui résiste à toute remémoration et à toute représentation. L'artiste est plus un témoin d'un événement for-clos (relégué dans un oubli originaire) qu'un génie créateur. L'inspiration du poète est désormais assignable à la névrose hystérique. Mais il est de la névrose de miner toute tentative de retrouver l'événement premier, de faire régresser asymptotiquement toute origine², de sorte que la muse du poète est moins Mnémosyne que Léthé, moins mémoire qu'oubli, mais oubli qui évide la mémoire, la grève, pesant fardeau de l'oubli qui exige l'interminable travail de l'anamnèse.

DISCORD

L'essai de 1993, « Musique, mutique », se présente comme une glose sur l'un des *Petits Traités* de Pascal Quignard intitulé « Langue³ ». Les pages qui suivent sont une apostille critique à cette glose. Ce traité propose rien de moins qu'une théorie de l'origine des langues. Dans son commentaire, Lyotard esquisse une philosophie audacieuse de la musique. Le philosophe lit donc dans l'essai du lettré une méditation sur l'origine de la musique, ce qui met, si l'on ose dire, la puce à l'oreille du lecteur : car si langue et musique sont ici interchangeables, on est fondé à soupçonner que ni la langue

1. Voir, entre autres, J.-F. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, Paris, Galilée, « Débats », 1988. On trouvera cette synthèse dans d'autres œuvres du philosophe, à partir des années quatre-vingt.

2. Sur la temporalité du traumatisme et de l'après-coup dans la névrose hystérique, voir la glose de Lyotard sur le cas « Emma » de Freud dans *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, « Incises », 2000, p. 55 sq.

3. Pascal Quignard, *Petits Traités*, « Langues », Saint-Paul de Vence, Maeght, 1990, t. IV, p. 22-27.

ni la musique dans leur incarnation empirique ne sont vraiment en jeu. La distinction établie par Lyotard et Quignard entre les langues et la langue, entre la technique musicale ou la musique comme telle et l'événement sonore, originaire et muet, en deçà de toute musique, l'infra-musique ou ce que Lyotard appelle « mutique », rappelle une tradition métaphysique qui se déploie de Rousseau à Mallarmé.

Dans le livre évoqué plus haut, Lacoue-Labarthe observait qu'il « n'est pas exagéré de poser qu'entre philosophie et musique [...], il ne se sera passé grand-chose en plus de deux mille ans...¹ » Lyotard concède avec des accents nietzschéens que le philosophe est un être anti-esthétique² : « Il est bon que la pensée, quand elle se donne la musique pour objet, prête l'oreille à la littérature. L'énigme de celle-ci n'est sans doute pas étrangère au paradoxe musical...³ » On ne sera guère surpris que Lyotard assume les limites, voire l'incongruité de la pensée rationnelle, dès lors qu'il s'agit d'évoquer la musique ; le disciple critique de Heidegger se méfie instinctivement des instruments de la raison. Le *logos* ne peut témoigner de l'affect, car le *logos*, par définition, est le langage articulé, alors que l'affect ressortit à ce que Lyotard appelle « l'inarticulé » ou « l'enfance ». Ainsi, dans un article intitulé « La phrase-affect⁴ », antérieur à la méditation sur le traité de Quignard, Lyotard suggérait que le *logos* et l'affect sont séparés par un « différend ». Ce différend devrait trouver une manière de résolution dans la cure analytique (à dire vrai, cette résolution est toujours, si l'on peut dire, *différée*, et la cure est interminable). Reste que le transfert est censé inscrire l'affect inconscient, hors temps (*Zeitlos*), du patient, dans un axe temporel, dans une chronologie : « L'affect ne peut se *présenter* qu'en se *situant* dans l'univers que présente une phrase actuelle.⁵ » En sorte que le *logos* articule un affect d'autant plus réel qu'il n'a jamais été éprouvé, vécu par le sujet, affect que Freud appelait, paradoxalement, « inconscient ». Si une phrase pour Lyotard est caractérisée *a priori*, c'est-à-dire transcendentale, par l'articulation quadrangulaire d'un sens, d'un référent, d'un destinataire

1. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, *op. cit.*, p. 165.

2. J'entends « anti-esthétique » ici dans un sens trivial, contraire à l'acception que lui donne Lyotard dans l'un de ses derniers livres, *Chambre sourde : l'antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, « Incises », 1998. « Antiesthétique », dans ce livre, signifie précisément ce dont nous sommes ici en quête au titre de l'ultrason, de l'obédience, du discord.

3. Lyotard, *Moralités postmodernes*, « Musique, mutique », *op. cit.*, p. 188.

4. Lyotard, *Misère de la philosophie*, « La phrase-affect », *op. cit.*, p. 43 sq.

5. *Ibid.*, p. 52. L'auteur souligne.

et d'un destinataire (selon donc un axe sémantico-pragmatique), alors la « phrase-affect » devrait être tenue pour la limite même de toute phrase ; la phrase-affect se situerait au-delà ou en deçà de toute phrase, elle serait l'outrance du langage (ce qui l'excède).

Bien que l'affect excède tout référent dans l'histoire du patient (dans l'ontogénèse), il n'en est pas moins imputé, par le travail du transfert, à un événement historique singulier, à une origine, à un événement déclencheur, un *trigger*. Le transfert assigne l'affect sans feu ni lieu à *résidence*. Il dote l'affect inconscient (et ses symptômes subséquents) d'un sens et d'un référent. Le transfert est un travail de traduction, il traduit l'affect en phrase articulée. On peut dire dès lors que le *logos relève* l'affect, au sens de l'*Aufhebung* : il le conserve en le détruisant. Le *logos*, dans la cure, exténue l'affect, le porte jusqu'à son propre épuisement.

Il s'ensuit que ce que Lyotard appelle une « phrase-affect » ne peut relever de la chose politique, dès lors que ce qui fonde la Cité, c'est précisément le *logos* ou la voix articulée, qui permet la délibération du juste et de l'injuste, de l'utile et du nuisible (Aristote), faculté dont les animaux seraient privés. La voix articulée, *phone enarthros*, s'oppose selon Aristote, aux affects humains ou animaux (*pathemata*), exprimés dans ce que l'auteur de la *Politique* caractérise comme « voix mêlée ou confuse¹ ». Comme tel, l'*infans*, qui désigne un pré-humain ou un pré-linguistique irréductible à l'enfance empirique (à un âge de la vie), est banni de la Cité et de toute existence politique. L'*infans*, comme l'animal, est muet. Et, j'y reviendrai, la musique sourd d'un tel silence, comme l'indique le paronyme de l'essai, « Musique, mutique ». L'art, pour Lyotard, dans un sens qui inclut bien sûr poésie et littérature, au lieu de répondre à sa mission originelle d'articulation, de jonction, d'arrangement (ce sont les sens du mot *techne*), ressortit à l'inarticulé. Par voie de conséquence, on dira que plus justement l'œuvre présente l'inarticulé, plus elle est *artistique*. La puissance de l'art est ainsi proportionnelle à sa capacité de présenter ce qui résiste à toute représentation. C'est le sens de la « présentation négative », formule que Lyotard emprunte à l'analytique du sublime chez Kant. L'art n'est donc fidèle à sa vocation qu'à proportion qu'il se montre capable de présenter une incapacité, une impuissance fondamentale.

Or, si une conception négative de l'art (sublime au sens où le sublime est « présentation négative ») pourrait suggérer que l'esthétique est

1. Cité par Lyotard, *ibid.*, p. 50.

dissociée de la chose politique comme lieu du *logos* ou de la voix articulée, l'affect, pour Lyotard (et ceci me paraît être la pierre angulaire de sa critique de la modernité politique et des récits d'émancipation dont la démocratie libérale est un aboutissement) est éminemment *politique*, ou, faudrait-il peut-être dire, *archi-politique*. L'affect est la source d'où jaillit toute politique en tant que la politique, nous l'avons dit, dans sa détermination rationnelle et articulée, délibère du juste et de l'injuste, du bien et du mal. Or, pour Lyotard, c'est l'affect, non le *logos*, c'est la voix confuse, non la voix articulée, qui constitue la condition de possibilité de la justice en politique. Une politique sourde à la voix inarticulée comme témoignage de l'inhumain (de l'*infans*, du différend) dans l'homme serait vouée à l'injustice. La philosophie politique de Lyotard, aussi bien que sa conception de la justice, est donc contraire à toute pensée du consensus. C'est une philosophie de la dissonance irréductible, du conflit transcendentement insoluble. En outre, la justice, pour Lyotard, en accord avec le dernier Derrida, est *a priori* non moins interminable que l'analyse freudienne. Dès lors, pour peu qu'on s'amuse à traduire en termes de composition musicale la juste politique selon Lyotard, il faudrait parler de politique atonale, sans solution, sans résolution.

Mais la Cité selon Lyotard n'est pas dissonante au sens où l'on peut dire que la délibération démocratique prête l'oreille aux voix plurielles et contradictoires et tente de subsumer la discorde sous le consensus. Au contraire, la démocratie délibérative, pour Lyotard, est sourde à la « phrase-affect », ou tout au moins il est de son ressort de résoudre le discord, et, le résolvant, de l'oublier¹. La dissonance n'est pas désaccord, mais discord. Schoenberg, Boulez, Penderecki, Ligeti, Cage ou Varese, tels pourraient être des noms de législateurs de la Cité juste selon Lyotard. Le politique, pour Lyotard, n'est donc pas anti-esthétique, bien au contraire : il doit accorder son ouïe au discord tel que l'assument les avant-gardes. Et en musique, exemplairement.

Il nous est dès lors possible d'avancer que Lyotard ré-esthétise le politique, ou du moins qu'il rapatrie l'affect dans le politique. Certes,

1. Je renvoie, sur le système démocratico-libéral et la nécessité de résoudre le différend, à « The War, the Gulf, and the Sun: a Fable » in J.-F. Lyotard, *Political Writings*, translated by Bill Readings and Kevin Paul Geiman, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 112-123. À ma connaissance, ce texte n'est pas disponible en langue française.

l'esthétique de Lyotard n'a rien de commun avec l'idéologie esthétique des Anciens relayée par le romantisme allemand qui promouvait le passage de l'Idée à la Forme (*Gestalt*)¹. Ne relevant ni du kitsch (le pompiérisme fasciste et néo-wagnérien), ni de l'idéalisme, cette esthétisation du politique a fort peu de lien avec celle que tentait de conjurer Benjamin à la veille de la guerre en revendiquant une politisation de l'art. Loin d'être en quête de l'adéquation de la Forme à l'Idée, l'esthétique de Lyotard s'inspire des paradigmes de la métapsychologie freudienne et du sublime kantien. Or pour Kant, le sentiment du sublime, mélange de plaisir et de peine, se caractérise par un informe sans mesure. Quant à l'angoisse freudienne, en tant que symptôme de la névrose, elle est rebelle à toute formation symbolique, à toute forme.

Lacoue-Labarthe tient que la *Gestalt* fut longtemps la détermination commune de l'art et du politique en tant que façonnement (« fictionnement »), technique, artifice du Peuple et de son incarnation dans l'État ou le chef. Le politique, selon lui, s'est longtemps défini comme « l'œuvre d'art de l'État », pour reprendre la formule de Goebbels. « La politique est l'art plastique de l'État, de même que la peinture est l'art plastique de la couleur. Former un Peuple à partir des masses, et un État à partir du Peuple, cela fut toujours le sens le plus profond d'une politique authentique² », écrivait Goebbels dans son roman *Michaël*, quelques années avant l'accession d'Hitler au pouvoir. Chercher à briser ce paradigme qui définit le politique en Occident est en soi louable, si tant est qu'on voie dans le nazisme ou dans ce que Lacoue-Labarthe appelle « national-esthétisme », la culmination de la détermination technique et esthétique du politique depuis les Grecs, hypothèse en soi extrêmement tendancieuse. Quoi qu'il en soit, la question demeure de savoir si dépasser cette esthétisation de la politique comme formation, comme plastique, façonnement, suffit à affranchir le politique de l'art. Et, sous couleur de surmonter une politique néo-romantique de l'art en tant qu'elle culminerait dans le fascisme et le *Führerprinzip*, ne court-on pas le risque de faire l'apologie de quelque chose comme une métapolitique ? Enfin, le passage d'une esthétique du beau à une esthétique du sublime préserve-t-il la pensée politique de dériver dans le tragique et le sacrificiel, dans ce que je propose ici d'appeler « crypto-politique » ?

1. Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois, 1988.
2. Joseph Goebbels, *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, Munich, 1931, p. 31.

On proposera donc que le politique pour Lyotard est hanté par un motif tragique et par l'affect mélancolique de la perte du sacré. C'est du moins ce qu'on est en droit de lire dans l'essai « Musique, mutique » auquel je puis, après ce détour, revenir. La perspective de Lyotard dans sa glose sur l'origine des langues et de la musique doit beaucoup à la tentative de situer l'art et la littérature vis-à-vis de la fascination pour la redécouverte du motif tragique et sacrificiel par les fascismes européens. Dans les années trente, en effet, Bataille et Pierre Klossowski, dans les pages de la revue *Acépale* dont le premier numéro paraissait en juin 1936, avaient tenté de promouvoir une vision du sacrifice, de la violence et de la communauté distincte de celle exaltée par les fascismes. Denis Hollier, tout en indiquant les désaccords irréductibles entre la thématique fasciste et les enjeux théoriques du Collège de sociologie, a également souligné les points d'accord entre les deux, ou du moins les lieux d'une intime convergence¹.

Ce qui suit est l'ébauche d'une réflexion sur la réception de Freud et de Nietzsche en France par le Collège de sociologie en général et par Bataille en particulier, et sur le legs de cette réception dans l'esthétique politique postmoderne. Rappelons qu'un des derniers essais de Lyotard, publié à titre posthume, sera consacré à Bataille et au sacrifice².

Dans « Musique, mutique », Quignard envisage une langue qui ne précéderait pas simplement les langues mais qui définirait la condition de possibilité de leur émergence et de leur différenciation – quelque chose comme le *transcendantal du langage*. Cette ~~langue~~, que nous écrirons sous rature, ne serait donc pas *historiquement* antérieure aux langues : elle murmure sous les langues articulées comme leur source latente et tacite. Quignard la nomme une « langue au-dessous des langues » : « l'apparence sonore de cette “langue au-dessous des langues” ne s'offre qu'à l'oreille hallucinée. En deçà des langues, des œuvres, des institutions, toujours latent sous l'audible, mais jamais couvert par lui, ce souffle ne parle pas, il geint, il grommelle...³ ». Nul doute que cette ~~langue~~ fasse écho au gémissement

1. Sur les relations équivoques que le Collège entretint avec le fascisme dans les années trente, voir Denis Hollier, « On Equivocation (Between Literature and Politics) », *October*, vol. LV, hiver 1990, p. 3-22.

2. Lyotard, *Misère de la philosophie*, « C'est-à-dire le supplice (Une glose de *L'Expérience intérieure*) », *op. cit.*, p. 257-272.

3. Cité in Lyotard, *Moralités postmodernes*, « Musique, mutique », *op. cit.*, p. 191.

de l'inarticulé ou de la « phrase-affect » de Lyotard comme limite de la phrase. Car de même que la « phrase-affect » ne constitue pas une phrase, n'étant pas inscrite dans le nœud quadrangulaire sémantico-pragmatique, la « langue au-dessous des langues » ne fait pas langue car elle est pré-grammaticale. « Phrase-affect » de Lyotard et *langue* de Quignard signalent toutes deux une phase archaïque, pré-historique, de l'humanité qui ne peut être retracée empiriquement (elle excède l'expérience) mais seulement sollicitée au moyen de l'art. Supplée par la fiction (musique, littérature), cette phase archaïque est nouée à un fantasme d'origine. La *langue* de Quignard, de même que l'inarticulé de Lyotard, fait signe vers l'inhumain dans l'homme. Et il ne serait pas erroné d'avancer que pour Lyotard comme pour Quignard, l'inhumain détermine et rend possible l'appel poétique ou ce que Blanchot nommait « l'exigence de l'œuvre », la beauté comme appel ou injonction, comme Loi ou prescription.

Citons cet extrait de l'essai de Quignard, que Lyotard va infléchir pour servir à sa propre réflexion sur la musique et le silence : « Quelque divers que soient les hommes, les civilisations, les époques, les langues, les œuvres, il semble parfois jusqu'à l'hallucination qu'il monte d'eux une apparence de plainte terrifiée, générale, qui paraît toujours dépouillée et neuve, comme un fond sonore qui rend fou.¹ » Quignard situe cette « plainte générale » ou « fond sonore » dans ce qu'il est tentant de voir comme une scène primitive de l'humanité, qui renvoie aussi bien au Freud de *Totem et tabou* qu'au Nietzsche de la *Naissance de la tragédie*. Si le roman anthropologique (je parle de « roman anthropologique » comme Freud parle de « roman historique » pour *L'Homme Moïse*) de Freud se déploie autour du meurtre par les fils du Père de la horde primitive, du festin cannibale qui s'ensuit, et du retour du Père sous la forme intériorisée de la culpabilité et de l'interdit du meurtre (scénario qui sera repris dans l'enquête sur le monothéisme qu'est *L'Homme Moïse*), la *Naissance de la tragédie* révèle un état archaïque, fusionnel et païen de la tragédie dans la période antérieure à Euripide. La lecture que Lyotard propose de Quignard hésite entre deux voies, qu'on pourrait caractériser comme suit : a/ un sacrifice païen, une fusion dionysienne qui fonde le retour ambigu à la Grèce archaïque par le Collège de sociologie ; b/ un meurtre œdipien forclos qui initie la théorie freudienne du monothéisme aussi bien que la cure analytique comme anamnèse interminable. L'essai de Quignard semble dessiner cette fourche

1. P. Quignard, cité in *ibidem*.

théorique : la voie païenne et la voie monothéiste ; la voie tragique et la voie juive. De là le commentaire qu'en donne Lyotard, comme entrelacs des motifs tragique (grec) et juif, avec une prédilection pour un judaïsme interminable comme la cure analytique, et une certaine méfiance politique pour le motif tragique, compromis par le fascisme et le sacré. Cependant, la scène que Quignard évoque demeure, il me semble, profondément marquée par l'économie de la tragédie, dans le sens le plus archaïque et le plus païen, pourvu qu'on veuille bien se rappeler que l'origine de la tragédie (son étymologie aussi bien que son origine anthropologique et historique dans la Grèce archaïque) est le sacrifice d'un bouc émissaire et le chant qui jaillit de ce sacrifice. La tragédie signifie initialement, comme Quignard le rappelait en 1987, le chant du bouc : « *Tragodia* veut dire mot à mot le chant-du-bouc. *Tragizein* a deux sens : puer comme un bouc et muer de voix (chanter comme un bouc ou comme celui qui en rappelle l'odeur).¹ » De la tragédie, les femmes sont exclues, car seule mue la voix mâle. De la mue physiologique qui blesse le jeune homme pubère, Quignard infère que seuls les mâles éprouvent le besoin de composer de la musique car seuls ils sont privés brutalement de leur voix d'enfant. Ce n'est pas par hasard que dans « Langue », Quignard évoquera, à travers une figure synesthésique baudelairienne, « l'odeur sonore de l'espèce » : « Toutes les langues du monde, si puissantes ou habiles qu'elles soient, ne couvrent pas cette "odeur sonore" de l'espèce² ». Cette odeur ne peut manquer de rappeler la traduction évoquée trois ans plus tôt du verbe grec *tragizein*, « puer comme un bouc ». Inutile de s'attarder sur l'homoérotisme anal qui exsude de cette scène : « Comme les bêtes viennent se frotter dans leur propre puanteur. Les langues qui sont prononcées aiment la masse des voix.³ » Cette image suggère que les langues articulées, « prononcées », sont à la langue ce que les bêtes sont à leur propre odeur. Bêtes et langues articulées se languissent de l'abjection inhumaine de l'humain, d'une humanité engluée dans l'humus de l'espèce. Dans la scène de Quignard et dans le commentaire qu'en donne Lyotard, point le rêve d'une fraternité infra-politique et anté-historique. Quignard suggère par la suite que les langues proviennent d'un fonds de terreur collective : « Langue au-dessous des langues, qui est le son d'un fragment de peur commune, que chacun émet sans doute à sa

1. P. Quignard, *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 88.

2. Cité in Lyotard, *Moralités postmodernes*, « Mutique, musique », *op. cit.*, p. 190.

3. *Ibidem*.

façon, et plus ou moins, mais qui erre de lèvres en lèvres, sur la protrusion presque sexuelle et toujours dénudée des visages, au cours des millénaires.¹ » Cette terreur projette l'espèce vers le souvenir immémorial d'un meurtre œdipien. Au-dessous de la musique, des langues humaines et des organisations sociétales, en effet, peut s'entendre la plainte des fils pour un père sacrifié et introjecté : « Il semble que ce son empreint d'épouvante qui nous agroupe, qui lamente un père mort, qui nous associe sans finir sous forme de familles et de sociétés, nous unit sans qu'il enjoigne autre chose que sa force.² » Cet *ultrason* s'élève d'une communauté en deuil de père et de Dieu, qui rappelle la communauté acéphale appelée de ses vœux par Bataille. La communauté sans tête, peut faire signe soit vers un deuil interminable, une mélancolie comme introjection de l'objet perdu (on songe à Jean-Luc Nancy et à Blanchot), soit vers la transgression (on songe à Bataille et Klossowski). De cette peur, nous dit Quignard, surgit un sentiment d'empathie, cette pitié qui était déjà, selon Rousseau, à l'origine des langues. La peur, ajoute Quignard, est contagieuse, « erre de lèvres en lèvres » et « nous agroupe ». Il est possible d'invoquer, avec Nancy et Blanchot, une « communauté désœuvrée » ou « inavouable » fondée sur un « partage des voix » dans lequel l'imminence de la mort fait tenir ensemble la communauté comme par une glue ontologique³. En effet, ce qui sépare cette communauté du *Mitsein* traditionnel est l'absence d'œuvre à accomplir en commun. Pour Blanchot comme pour Nancy, ce désœuvrement de la communauté se présente comme une alternative aux risques totalitaires de la communauté moderne (nationale). De même, le motif du désœuvrement chez Blanchot ou de la souveraineté chez Bataille remplacera l'idéologie bourgeoise ou fasciste de l'artiste ou de l'homme d'État comme génie et démiurge. Et dans la glose de Lyotard, la plainte inarticulée de l'espèce qui agroupe le corpus social est analogue à l'événement sonore primitif qui suscite l'opus musical. Une mutité originale précède la formation des sons. La continuité thématique est évidente entre l'essai « La phrase-affect » et l'essai sur la musique, écrit trois ans plus tard. De même que le transfert en psychanalyse relève l'affect inconscient en phrase articulée, de même la technique de la composition musicale domestique

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*.

3. Je fais ici référence à Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984 ; Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1986 ; Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.

la voix confuse de l'espèce pour la traduire en œuvre. Dans les deux essais, Lyotard a recours à la racine ancienne pour exprimer le paradoxe d'un son muet ou d'un silence sonore qui précéderait la formation différentielle des mots et des sons. En premier lieu, dans « Musique, mutique », en un passage très inspiré qui rappelle un certain recours heideggérien aux étymologies comme source d'une vérité pré-logique enchâssée dans les profondeurs de la langue et qui se dévoile au seul poète penseur, ce berger de l'Être, seul témoin d'une finitude révélée dans l'angoisse devant la possibilité du néant : « L'élément sonore est l'exhalaison inentendue de l'épouvante. Le souffle est un vent, un *flatus*, de terreur : on va ne plus être. Ce vent est *sourd*, on y est sourd. Peut-être ne *peut-on* pas l'entendre. Mais il n'est pas *muet*. Ou bien il est muet selon l'acception de l'ancienne racine *mu-*, *mut*. La terreur meugle, mugit, murmure, elle bruisse lèvres closes.¹ »

Deuxièmement, dans « La phrase-affect » : « On peut la dire *muette* si l'on se souvient que la racine *mu* connote les lèvres fermées pour signaler qu'on se tait ou pour émettre un son *sourd*. De cette racine procèdent *murmurer*, *mugir*, *mystère* et le bas latin *muttum* qui a donné en français le *mot*. La communication mutique est faite d'inspirations et d'expirations d'air non discrètes : grognements, halètements, soupirs.² » Cette dernière citation nous invite à penser que l'esthétique politique de Lyotard s'abouche à un *mystère*. La glose de Quignard par Lyotard porte jusqu'à son épuisement et à travers une réécriture psychanalytique et philosophique savante le projet mallarméen d'une crypto-poétique, comme le suggère par ailleurs le titre de la section du livre dans lequel l'essai « Musique, mutique » apparaît : « Cryptes ». Il est tentant d'entendre dans les deux méditations du philosophe et du lettré sur la musique, le silence et la langue, des échos des paroles apocalyptiques de Mallarmé sur la musique, la poésie, la religion des lettres et le mystère obscur du rassemblement d'une foule – paroles que l'on peut lire, entre autres lieux, dans la conférence du poète sur Villiers de l'Isle-Adam et sur lesquelles je conclus : « la musique paraît s'adapter mieux qu'aucun rite à ce que de latent contient et d'à jamais abscons la présence d'une foule... »

1. « Musique, mutique », *op. cit.*, p. 191.

2. Lyotard, *Misère de la philosophie*, « La phrase-affect », *op. cit.*, p. 51.