HAL
open science

LA CRITIQUE DE LA SUBJECTIVITEDANS L'ŒUVRE DE ROGER MUNIER

Sébastien Hoet

To cite this version:

Sébastien Hoet. LA CRITIQUE DE LA SUBJECTIVITEDANS L'ŒUVRE DE ROGER MUNIER. Littératures. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. Français. NNT : . tel-00175773

HAL Id: tel-00175773

https://theses.hal.science/tel-00175773v1

Submitted on 10 Oct 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS 8 - VINCENNES SAINT DENIS
UFR LITTERATURE, HISTOIRE, SOCIOLOGIE

Numéro attribué par la bibliothèque :

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR

de

L' UNIVERSITE PARIS 8
DISCIPLINE : LITTERATURE COMPAREE

Présentée par

Sébastien HOET

LA CRITIQUE DE LA SUBJECTIVITE DANS L'ŒUVRE DE ROGER MUNIER

Sous la direction de Tiphaine SAMOYAULT

Soutenue publiquement le 16 décembre 2006

devant un jury composé de :

M. Emmanuel Bouju	Université Rennes 2
M. Claude Mouchard	Université Paris 8
M. Martin Rueff	Université Paris 7
Mme Tiphaine Samoyault	Université Paris 8

En soi, écrire n’est rien

William Carlos Williams

INTRODUCTION

Le Visiteur qui jamais ne vient

Si nous nous enquérons d'indices biographiques concernant Roger Munier, nous ne ramènerons qu'une maigre moisson tant l'homme s'est retiré derrière l'écrivain. Nous apprendrons que Roger Munier est né le 21 décembre 1923 à Nancy, qu'il a mené de solides études, en philosophie notamment, chez les jésuites, mais s'est décidé pour une orientation professionnelle bien plus « séculière » que l'enseignement philosophique, ou la prêtrise, dans de hautes instances de l'industrie métallurgique. Son existence s'est scindée, aime-t-il à confier, entre cette vie matérielle exigeante et une vie spirituelle qui ne le fut pas moins et l'amena à traduire *La Lettre sur l'humanisme* de Heidegger dès 1953. Roger Munier était allé rendre visite au penseur allemand dans sa *Hütte* de Todtnauberg en 1949 sans plus de raisons et de recommandations que celles dictées par le bouleversement suscité par la découverte de l'œuvre philosophique majeure de cette première moitié du siècle et l'impérieux

besoin pour le jeune étudiant d'en débrouiller les difficultés essentielles auprès du philosophe lui-même. Dans la continuité de cette rencontre philosophique, maintes fois renouvelée, et de cette traduction inaugurale, Roger Munier a dirigé aux éditions Fayard la collection *L'Espace intérieur* où il a publié les grands textes des traditions bouddhiques, islamiques, ou de la mystique rhénane, la première anthologie de haïkus traduits en langue française, ainsi que des écrivains, des poètes, à l'évidente inquiétude spirituelle tels que Roberto Juarroz, Antonio Porchia, ... L'écrivain a déployé ses talents de passeur dans d'autres maisons d'édition auxquelles il a confié ses traductions d'Héraclite, de Kleist, de Rilke, d'Octavio Paz, et de bien d'autres encore. Homme discret, nous le laissions entendre, Roger Munier ne répugne pas pour autant à raconter ses rencontres nombreuses avec les penseurs et les artistes qui l'ont marqué, parmi lesquels Heidegger bien sûr, mais aussi René Char, Jacques Derrida, Roland Barthes, Robert Bresson, Cioran, André Frénaud, ... Après une existence mouvementée Roger Munier s'est retiré dans un hameau, Le Lyaumont, situé au pied des Vosges.

Le *Thesaurus* de *L'Encyclopædia Universalis* nous fournit une première approche de l'œuvre de l'écrivain. Nous y apprenons en substance que Roger Munier travaille « à la limite de l'effacement » , « dans le questionnement de l'être », et qu'il « cherche à se faire l'écho impersonnel d'une parole qui le traverse » et ce « hors littérature ». De fait, la fréquentation assidue de l'œuvre de Roger Munier, forte d'une quarantaine de volumes mais faussement abondante car constituée de minces ouvrages - si l'on excepte une étude fouillée de la poésie comme de la correspondance de Rimbaud -, nous livre à une parole qui insiste jusqu'au vertige, lors même qu'il s'agit de traiter du cinéma, de la photographie, de la peinture, lors même qu'il s'agit d'emprunter le tour d'une pensée critique ou herméneutique, qui insiste jus-

qu'au vertige, disions-nous, sur une ou deux *intuitions*. Une parole qui est, au vrai, l'insistance même, qui ne se dédit si ce n'est pour approfondir l'*expérience* dont elle témoigne. Intuition, expérience : l'écriture n'est pas la littérature, selon Roger Munier, et nous confirmons sur ce point, à notre manière, la note du *Thesaurus* consacrée à l'écrivain. L'écriture n'est pas la littérature si la littérature se complaît dans une forme qui opacifie le rapport que l'homme entretient avec un monde qui, certes, se tait, mais nous concède une parole travaillée par ce premier mutisme, une parole que nous émettons mais dont nous ne sommes que l'origine seconde - si l'on peut concevoir une semblable origine retardataire. Intuition, expérience car ce qui est *à dire*, comme l'écrit Roger Munier, ne se dit pas dans le concept, si par concept on entend une représentation générale, formelle, exhaustive - essentielle - d'un être ou d'une chose, d'un mode qui ne se surprend jamais soi-même mais s'avère dans une maîtrise ou une emprise qui le surpasse - du milieu social, du milieu naturel ou physique, de la production démiurgique, de la production technique - et le limite à soi, l'enferme dans sa *propriété*. Le monde *fuit* au contraire, comme le tuyau crevé, et comme l'évadé, même s'il ne cesse d'être soi. Mais cet être-soi est chatoyant, multiple même si aimanté par l'un, il *circule* de soi à soi, se retrouve changé, dans l'éternel dynamisme d'un monde ivre de se *poser* dans la négation du rien - exubérante *affirmation*. Car c'est au rien qu'il faut s'affronter, car il n'y a d'*expérience* que du rien, selon Roger Munier, de ce rien qui scintille à sa façon *inverse* (et cet adjectif recèle une part importante de la pensée de notre auteur qui en réinvente l'usage) au contour des choses où il se renonce pour que la chose se dépose en sa forme, de ce rien qui s'abandonne dans la vie pour qu'elle se déploie luxuriante, d'autant plus luxuriante que minée par le rien, son usure latente.

« J'écris pour me déprendre, déjà prendre congé », écrit Roger Munier dans

son *Opus incertum I*. Le *Thesauraus* quant à lui parle de l'écriture comme d'un « écho impersonnel », de la résonance d'une parole qui traverse l'écriture, c'est-à-dire qui s'y *prête* mais ne s'y arrête pas. Qu'est-ce donc qu'écrire dans la déprise, dans le congé *déjà* pris ? Et qu'écrit-on quand on écrit la parole momentanée qui visite l'écriture d'un dehors qui l'arrache à sa propre forme, l'empêche de s'assurer comme littérature - au sens où Roger Munier l'entend - ? Nous ne pouvons répondre, au début de notre étude, que par les questions mêmes : écrire c'est écrire hors de la prise qui s'enserre dans le je ou comme je, c'est écrire dans le congé pris précocement, en somme dans une mort tôt venue, dans la pré-méditation de la mort, dans ce qui, en elle, nous permet de donner congé au je avare des visites de la parole. Cette parole, elle-même, nous ne savons pas ce qu'elle est, et donc nous ne savons pas ce qu'elle a *à* (nous) *dire*, nous savons seulement qu'elle nous *visite*. Encore faut-il s'entendre sur les modalités d'une telle visite chez Roger Munier. Le seul parcours distrait d'une bibliographie sommaire de notre écrivain indique d'ores et déjà que la visite n'augure pas nécessairement de la venue du visiteur. Roger Munier est en effet l'auteur d'un livre publié chez Lettres Vives en 1983 qui porte le titre inspirateur (et lui-même inspiré du Vishnu Purâna) : *Le Visiteur qui jamais ne vient*. La parole n'a pas besoin d'être *là* dans l'écriture pour la visiter et s'y faire entendre, mais il faut se rendre disponible à cette non-venue de la visite en se donnant congé. Curieuse rencontre que celle qui ne se produit qu'à requérir l'absence du visiteur et de son hôte, curieuse rencontre, si nous voulons approfondir un paradoxe qui n'a rien de formel, que celle qui ne se produit qu'en sa propre absence.

Nous voudrions comprendre comment une telle rencontre a lieu, et *où* a lieu son absence. Et il nous a semblé pertinent de déterminer cette (non-)localité à partir de ce que nous croyons le mieux connu, car nous le vivons comme nous-mêmes, à

savoir le je, et plus précisément son mode d'être tel que conçu en occident : la subjectivité. Par la critique de la subjectivité, nous ouvrons un champ de lecture et surtout de questionnement des rapports du je avec une parole, celle du monde, celle de Dieu ?, qui le dépasse, le visite néanmoins mais sans s'attarder dans l'être ni le soi. Et nous nous interrogeons sur ce que peut désigner l'écriture littéraire hors de la littérature, sur l'inspiration qui l'anime, s'il n'y a de je assez consistant pour en être lui-même animé.

A l'heure où nous écrivons ces pages, nous ne disposons que d'un travail de fond sur Roger Munier, celui de Chantal Colomb, *Roger Munier et « La Topologie de l'Etre »*, paru en 2004 aux éditions L'Harmattan, qui reprend une thèse soutenue à l'Université Paris X - Nanterre en Littérature comparée. Nous avons peu puisé dans ce travail substantiel, méritoire à bien des égards (nous reprenons d'ailleurs la bibliographie exhaustive de l'écrivain, simplement réactualisée par nos soins) car il défend une approche de l'œuvre différente de la nôtre : Chantal Colomb privilégie une étroite comparaison de l'œuvre de Roger Munier avec celle de Heidegger dans le contexte de la description phénoménologique ; pour notre part nous choisissons une autre *orientation* de lecture, celle qui s'intéresse moins au mode d'apparaître du monde à une conscience donnée qu'à la disparition de cette même conscience au sein d'un monde profus, débordant toute ouverture subjective. C'est dire que notre étude sera pour nous-même une découverte de l'œuvre, un défrichement sans *a priori*, livré comme tel aux intermittences du hasard des lectures (même si celles-ci restent guidées par une précompréhension de l'œuvre et de ses implicites) et sans prétention à l'exhaustivité. Il nous faudra ainsi faire le deuil de certaines voies d'accès à l'écriture de Roger Munier, telle celle de la traduction - jamais anecdotique nous l'avons vu, même si peu réfléchie pour elle-même par l'écrivain - ou celle du signifiant auquel

nous n'accorderons qu'une place réduite dans nos analyses : nous concentrerons notre attention davantage sur l'*à-dire* - qui motive à lui seul l'écriture pour Roger Munier - que sur le *dire* qui n'en demeure pas moins plus qu'un *medium* de l'à-dire son accomplissement, certes fébrile, non-littéraire.

I - Regarder, habiter

Prélude : le Rien, manque du manque

L'homme paraît dans l'œuvre de Roger Munier sous le jour de *l'excès* : il est toujours trop entreprenant - et il faudra interroger la teneur de cette entreprise - pour espérer pouvoir surprendre le monde. Le monde n'est pas que le réel, puisque le réel désigne étymologiquement l'ensemble des choses, or il ne va pas de soi que les choses fassent monde, autrement dit que le monde puisse se résoudre dans la sommation d'entités distinctes. Pour Roger Munier, comme nous allons l'expliquer, le monde est plutôt le fond sur lequel s'appuie toute activité, fût-elle de pensée, d'écriture, mais ce fond n'est pas pour autant accessible dans une volte-face de l'activité en question : par « fond » , R. Munier n'entend pas un support inerte, matériel ou spirituel, mais, en un premier temps, ce que nous ne pouvons que *manquer* dans l'instant où nous es-

sayons de le rejoindre. Le monde fuit quand il nous tarde d'y être[1], fond sans fondement. Nous devinons, par conséquent, cet implicite de toute pensée plus que nous ne le pensons thématiquement, il ne se donne, puisque nous en parlons cependant, puisque le langage s'essaie malgré tout à le nommer, ratifiant sa *présence* même innommable, il ne se donne à l'écrivain que par esquisses : « Le monde se laisse penser, nommer, / mais il ne se laisse pas / rejoindre »[2]. La pensée, la nomination qui s'ensuit, aperçoivent ces saillies fuyantes du monde, elles ne peuvent pourtant pas en assurer la prise ; la pensée, le nom, n'atteignent que le « monde » - le reflet du monde, ce à quoi se résout le monde dans une concession faite à l'homme entreprenant, simulacre du monde à la mesure de l'homme. L'homme ne vivrait, de fait, que dans l'espace abstrait du « monde des formes » ou « de ce qui a figure »[3] que nous établissons dès l'enfance à notre entour, au lieu où l'Ouvert (*das Offene*) se déploie pour l'ange ou l'animal. Les formes limitent l'illimité du monde, et dessinent l'habitation close de l''homme. Roger Munier s'attache pour sa part à rétrocéder en deçà de cette clôture des formes, en somme, à renouer avec *ce* qui précède la distinction des choses, la pluralité des entités finies, et s'y abîme.

Cet abîme originaire, R. Munier en éprouve les paradoxes vertigineux lorsqu'il guette, en ce fond toujours absenté de la vue, les jeux miroitants du rien et de l'être. De tels jeux ont le sérieux du monde comme produit : « Pense à l'être, pense au rien. A leur improbable alliance. Pense à la rose comme être *et* rien »[4]. La chose, une fois prélevée distinctivement sur le fond, nous rappelle aux jeux qui se disputent son être : elle est d'être *et* de n'être pas, non que l'être, catégorie abstraite, comme chez

[1] R. Munier se souvient assurément du fameux « Nous ne sommes pas au monde » de Rimbaud (*Une saison en enfer*, *Délires*, Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p. 103) : cf. « Nous ne sommes pas au monde. / Nous sommes au langage », *L'Instant*, Gallimard, 1973, p. 20.
[2] R. Munier, *Le Moins du monde*, Gallimard, 1982, p. 20.
[3] Rilke, *Elégies de Duino* in *La Huitième Elégie de Duino*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p. 17, trad. Roger Munier.
[4] R. Munier, *ibid.*., p. 79.

Hegel[5] , équivaille au néant comme l'accueil possible de la chose qu'il n'est pas : dans l'œuvre de R. Munier, l'être n'est pas la marque en creux du lieu où la chose se déposera, il n'est pas plus la *position* de la chose en elle-même, il est le mouvement d'être *et* de non-être, mouvement de tremblé qui fixe la chose et nous reconduit à son incommensurable profondeur. L'activité de l'homme « trouble » à son tour les jeux fragiles de l'être : « L'homme ne fait pas de sens. / L'homme trouble, trouble le sens / Rien que trouble le sens » [6]. Le texte, l'écriture, ne sont-ils pas, alors, porteurs du trouble du sens, quand même ils jetteraient la lumière sur leur trahison au moment où ils l'entérinent d'autant plus délibérément ? Le dire est-il capable d'amitié, de sérénité et d'humilité, confronté à ce qu'il violente à tout propos, tirant son origine et son énergie de cette violence même ? Pour répondre affirmativement à de semblables interrogations, il faudrait concevoir la possibilité d'une rémission de la violence que contient, avec peine, le dire. Cette rémission signifie radicalement la démission du dire, ou, pour le moins, l'aventure d'un dire qui s'élide à mesure de son avancée dans le sens. Le texte s'écrit, et par là même s'inscrit durablement dans la matérialité de la lettre et du livre, il ne saurait donc s'agir de nier la persistance du texte, mais d'ambitionner une persistance que volatilise la lecture[7]. La lecture, en ce cas, doit être le ménagement de l'interruption dans la lecture, le lecteur doit savoir ne plus lire, quand se déploie sous ses yeux l'écriture poétique. Yves Bonnefoy écrit de la sorte : « Le poète, en somme, le tout premier, attend du lecteur qu'il cesse, à des moments, de le lire »[8]. L'écriture poétique est, par excellence, écriture de l'interruption, de

[5] Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, T. 1 : « Or cet être pur est l'*abstraction pure*, partant l'*absolument-négatif* qui, pris pareillement en son immédiateté, est le néant » , Vrin, 1986, p. 202, trad. Bernard Bourgeois.
[6] R. Munier, *ibid..*, p. 15. Ou, plus poétiquement : « Un homme entre dans le paysage. / L'émeut. / - Le dérange » , *Eden*, Arfuyen, 1988, p. 29.
[7] « Faire un texte / que la lecture efface / à mesure » , *ibid..*, p. 15.
[8] Y. Bonnefoy, *Lever les yeux de son livre* in *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 231.

l'élision, dans la célébration d'une vie qui renoue avec l'immédiat florissant dans une vacance peu commune du mot, car le mot, dans sa rigidité utilitariste, dans sa vocation usuelle, pèse de tout son aveuglement sur la chose : il lui impose sa loi morcelante, annihilante même, loi de cécité à ce qui, dans la chose, n'est pas l'objet d'une maîtrise - d'une entreprise - mais participation à la souveraine Unité du monde[9]. Le travail du poète, de l'écrivain, qui tâche de restaurer par une méditation économe des moyens de la rhétorique conceptuelle une naïveté d'unité avec le monde, est un travail du négatif, du déni du déni des mots[10] : si le mot est obstacle sur le chemin du retour à la présence native (présence qui n'est pas que brutalité de la chose présente, celle qui fait front à l'homme) tout de même qu'il demeure notre unique bâton d'exilé sur ce chemin, c'est par un dévoiement de la partialité du mot et de son activisme que l'écrivain méditatif retrouvera ce que le mot a capturé par lambeaux. Si nous chargeons le mot de toutes les acceptions qui affleurent en lui, si nous l'écoutons sonner plus que penser, le mot entre en privation de lui-même, se déprend des lois du langage communément utilitaire. R. Munier fait certainement sienne une telle poétique en la poussant au comble de sa dénudation : « Dé-nommer - dé-parler - dé-penser »[11]. La dualisation des verbes par l'accent mis sur leur préfixe privatif manifeste paradoxalement l'injonction à la parole plutôt qu'au mutisme, parole qui s'active en son envers, travaille sa propre passivité pour entrer en résonance avec les bruits dont elle provient[12]. On peut effectivement penser que le langage n'est pas un pur artefact, mais qu'il a, lui aussi, à voir avec les jeux de l'être et du rien du monde, auquel cas « dé-parler » ne signifie plus se taire, mais bien parler à la limite de la parole, où le

[9] Cf. notamment, Y. Bonnefoy, *Mystère, poésie et raison*, in *ibid..*, p. 293.
[10] Y. Bonnefoy, *Il reste* à *faire le négatif*, in *op cit.*, p. 240, *sqq.*
[11] R. Munier, *ibid..*, p. 68
[12] Nous faisons référence à une belle idée de Richard Millet : « (...) serait grande une langue capable de maintenir dans toute leur magnificence et singularité les bruits innombrables dont elle provient (...) » , *Le Sentiment de la langue*, Champ Vallon, Seyssel, 1986, p. 21.

monde et le premier mot de l 'homme buissonnent confusément, avant que l'homme ne parle que pour lui-même, au milieu des choses inquiétées par ce monologue ressassant. Néanmoins, pour écrire, n'y a-t-il pas nécesssité d'un ressaisissement de soi au moment où la parole va s'égrener dans le monde qui ne parle pas même s'il est sens ? Le texte qui suit cette (dé)prise de parole ne peut manquer d'être éphémère comme toute tentative de sens de la part de l'homme, il en assume la vanité d'autant plus volontiers que le renoncement à la persistance, l'acceptation de l'effacement, constituent la seule possibilité pour lui, comme nous l'avons vu, d'entrevoir les jeux du monde. Il subsiste une difficulté, peut-être insurmontable, dans ces effets de dépouillement : l'écriture poétique ou contemplative ne vit certes que de s'élider - encore que tous les poètes n'aient pas cette humilité comme le gage de leur vocation - mais il faut qu'elle *insiste*, qu'elle tienne en elle-même *substantiellement*, pour que s'accomplisse cet effacement, seule une présence substantielle est susceptible de vouloir s'effacer, seule peut-être elle le désire, attestant de manière d'autant plus aiguë son attache indéfectible au monde des formes - au « monde » comme aime à l'écrire Roger Munier.

Il nous faudra donc revenir ponctuellement sur les « artifices » de l'écriture dans son effort presque insensé de renoncement à l'artifice justement, nous ne pouvons pas, en l'occurrence, prétendre, par une vue rapide de la poésie comme évidement du mot au profit du plein du monde, avoir résolu les apories de l'écriture *du* monde - apories qui relèvent du génitif souligné qui, lui-même, doit pouvoir être pris indifféremment dans ses deux fonctions : le monde écrit par l'écrivain, le monde s'écrivant sans lui. Nous sommes, dans l'œuvre de Roger Munier, encore et toujours reconduits à cette puissance d'affirmation du monde qu'embarrasse l'activité humaine, même la plus subtile, qui ne parvient pas à s'engrener dans celle-là, ou s'y en-

grène au prix d'une négativité introduite par failles dans le continu de *ce* qui se renonce dans le lieu-dit. Ce n'est pas dans les termes d'une *résolution* de problème que nous entrerons en vue du monde, d'autant que toute résolution assure comme son postulat la nécessité d'une reprise - au sens que lui donne la couturière - d'éléments préalablement disjoints. Le monde se donne en dehors de l'énigme, dans le *mystère* de l'absence d'énigme : « Le fond de l'énigme serait-il qu'il n'y a pas d'énigme, pas de suspens ? Que ce soit là justement l'énigme ? » [13]. Le monde n'est pas un arrière-monde voilé par l'apparence, il n'est pas en scission d'avec lui-même, plié sur une déchirure, mais enroulé sur lui-même, tel qu'il n'a jamais commencé[14], dans la réplétion de soi. Dans cette touffeur, où le rien, où la pensée, prendront-ils place ? Le lieu, le lieu-dit *a fortiori*, ne requièrent-ils pas un espace vacant où aménager ? Où trouver place dans ce qui n'en manque pas, dans ce qui ne manque pas (comme on peut manquer un but, ou manquer à soi), sachant que la place n'est que la circonscription du manque ? Et plus, où le manque pourrait-il manquer ? R. Munier, à ces questions pressantes, répond laconiquement : « Rien ne manque - *rien* / Tel est le Manque » [15]. Si l'Etre est être et rien, le rien ne creuse pas le monde d'absences, de seuils, qui exhorteraient à le compléter par d'autres modes d'existence possibles. Il est plein sans reste, et le Manque est la marque de cette absence de reste : le Manque manque, dans une tautologie qui fait du rien, non plus le traditionnel moule en creux de l'Etre, ou ce dont l'Etre a dû s'affranchir, mais le surplus de l'Etre[16]. Aussi dé-penser, dé-nommer, conquièrent-ils une nouvelle dignité : le monde, plein de soi et n'ayant de vacance que cette plénitude absolue, la chose est un « abus de langage » [17], elle n'existe

[13] R. Munier, *ibid..*, p. 23.
[14] R. Munier, « Il n'y a pas d'origine (...) » , *ibid..*, p. 40.
[15] R. Munier, *ibid..*, p. 20.
[16] Nous verrons les rapports qu'entretiennent ce Manque et l'*Il y a* d'Emmanuel Levinas : ils tissent des liens de parenté certains.
[17] R. Munier, *ibid.*, p. 25.

que dans la découpe du monde par le mot, mais cette découpe à son tour n'est qu'un des renflements du monde - la pensée est une écume de la circulation jusqu'à soi du monde, les failles qu'elle introduit semblent alors des chimères sécrétées par cette incessante circulation, présence à soi sans faute. La question se redouble : comment penser le Manque, d'où la pensée du Manque a-t-elle pu jaillir puisqu'elle n'est, en fin de compte, que la présence qui se répète à l'envi, comment même le mot « manque » a-t-il pu naître ?

Etre et néant : une affaire d'accommodation de la vue

A> Le contour de la chose

Nous ne pourrons répondre à cette question qu'en persévérant dans l'élucidation de ce rien qui fonde le monde. Nous l'avons dit, et la formule demeure paradoxale, le monde est être *et* rien. L'Etre lui-même, dans sa vibration totale, est être et rien. Toute chose reconduit cette contradiction d'unité duelle sans pourtant l'apaiser, car chez Roger Munier, s'il y a un mystère, c'est l'absence d'énigme, comme si la méditation de notre auteur tendait à redoubler chaque chose d'elle-même en montrant que les questions que nous adressons au monde négligent, par une fatalité qui leur est propre, la puissance d'affirmation du monde : toute chose, dans la mesure où le monde tout entier point en elle, *pose* le mystère qu'elle est dans une dimension d'affirmation telle qu'elle passe le doute le plus radical. La rose ou l'arbre se dressent inentamés devant nos questions et l'inquiétude de l'écrivain est à concevoir comme la prise en compte de cette réticence invulnérable de la chose à la pensée ordinaire. Une telle prise en compte ne peut s'effectuer que sous deux modalités opposées : une certaine forme d'écriture - qu'il reste à déterminer - permet de s'arracher lucidement à l'affirmation pure du Monde sans tomber dans les travers de l'abstraction philosophique et scientifique, et de la perception commune structurée par cette abstraction, en proposant une vue plus aiguë du Monde ; ou alors, en coïncidence avec la réplétion du Monde que nous remarquions au paragraphe précédent, l'activité d'écriture n'est qu'une émulsion du dynamisme du Monde, et l'écrivain n'est que le coffre de résonance d'une Parole qui le dépasse : il donne à écouter, plus qu'il ne profère. On le voit : la communion de l'être et du rien comme le spectacle offert à la méditation

commande non seulement un type d'écriture humble face à ce devant quoi elle a à s'effacer, mais en outre un type de relation de l'écrivain avec l'écriture ; l'écrivain est-il une figure de la maîtrise, d'une virtuosité qui, à son comble, polit l'écriture jusqu'à la rendre transparente à ce qu'elle nomme, dans un geste *souverain* comparable à celui de Delacroix qui, aux dires de Baudelaire, préparait sa palette avec une minutie telle qu'elle ne constituait plus un point de résistance ou de retard entre le rêve pictural et sa réalisation matérielle, ou l'écrivain est-il lui-même *dicté* ? Le premier membre de l'alternative n'est pas à négliger : la maîtrise accomplie se fait oublier et peut autoriser l'écoute, et l'écriture de R. Munier n'est pas exempte d'effets de style et de beauté formelle qui doivent nous porter au soupçon quant à l'effacement de l'auteur. Pour le moment, il nous suffit d'avoir déterminé qu'une méditation qui laisse carrière à l'affirmation du néant ne peut dédaigner une interrogation radicale des procédures de l'écriture dans un cadre que nous avons essayé de tracer.

L'homme, dans l'œuvre de R. Munier, occupe un lieu unique, non géographique, peut-être même un non-lieu : le monde est « sans nous » [18], ce qui explique que « nous ne sommes pas au monde » . Il est sans nous car manifeste en apparence seulement, pour qui confond le reflet et le fond. Son mouvement est originairement de *disparition*[19]. Dans *La Dimension d'inconnu,* l 'interimplication être-rien est reprise avec plus de conviction que celle que nous relevons dans *Le Moins du monde* par exemple : les formes « réelles » ne sont *rien.* Du jeu d'équivalence entre l'être et le rien, nous passons à un jeu de souffrance : l'être est en souffrance - dans tous les sens du terme - du rien, il n'est plus qu'un miroitement trompeur à la surface du rien - surface chatoyante qui offusque l'œil humain jusqu'à le rendre aveugle à la dimension invisible (néante, dirait Roger Munier) du visible. Dans *Le Moins du monde,* le rien

[18] R. Munier, *Du Rien* in *La Dimension d'inconnu* Corti, 1998, p. 90.
[19] R. Munier, *ibid..*, p. 91.

se présentait comme Manque du manque, absence de faille ou d'espace de jeu dans la couture sur soi du Monde, dans *La Dimension d'inconnu* le Monde se creuse et se complique : il n'est plus uniquement fond mais double-fond, non pas cloisonné doublement mais animé d'un irrésistible mouvement de retrait. Si le Monde se pose et s'ouvre dans ses reflets, c'est que dans un mouvement de ressac, son fond se retire dans sa « nuit » [20] : s' « il y a » c'est que le néant, le rien, ne rentre en soi qu'en déposant, comme son sillage écumeux, l'être : « Il y a, parce que le Rien ne peut être que le rien de quelque chose » [21]. R. Munier insiste par là sur l'impératif de ne pas appréhender le rien comme le lieu utopique d'un arrière-monde[22]. Notre expression (« double-fond ») nous épargne cette confusion en signifiant la profondeur inaperçue qui s'adjoint la dimension d'affirmation du monde de l'apparence. Le Monde s'affirme en se retirant, sa puissance d'affirmation infinie est l'envers d'une toute-puissance de retranchement et de négation. Pour cette raison, le Manque du manque reste marqué de la nuit du négatif, alors même qu'il nous apparaissait au premier paragraphe comme empreint d'une plénitude solaire sans coin d'ombre, même pour un regard expérimenté. Sa puissance d'affirmation infinie est précédée du signe négatif, comme, mathématiquement, une quantité infinie peut être polarisée négativement. Si le Monde est structuré négativement, nous devinons que la tâche de l'écrivain sera de participer à l'exode du Monde. Or, comme l'écrit R. Munier, et comme nous le répéterons par la suite, la pensée se meut depuis Parménide dans l'élément de l'Etre. Ce n'est donc pas primitivement dans le domaine de la pensée que notre auteur entend se situer dans son invocation du rien, le rien se laisse davantage *voir* que penser : « Comment, non pas penser cela, mais le prendre en vue de quelque manière? » [23], et

[20] Mot important dans l'œuvre de R. Munier, sur lequel il nous faudra revenir.
[21] R. Munier, *ibid..*, p. 92.
[22] R. Munier, « Car le néant n'est pas l'autre de l'être, mais son versant occulté » , in *ibid.*, p.97.
[23] R. Munier, *ibid..*, p. 93.

plus explicitement, dans l'ouvrage intitulé *Eternité*, l'écrivain confie : « Le Rien s'éprouve, s'il s'éprouve, comme ce qui n'est pas (...) Mais aussi dans un autre regard, une perception seconde, un autre éveil » [24]. La vue, éveil possible aux choses, nous montre un monde certes constamment auprès de soi, mais modulée, elle perce à jour son double-fond : elle peut aussi bien s'attacher à ses pointes d'apparence ou au « continu » (selon le terme de R. Munier) dont elles jaillissent, sinon au procès du jaillissement lui-même. Un des efforts les plus coûteux de ce travail sera d'ailleurs de marquer étape par étape les effets de déplacement de la vue de R. Munier, ses points d'arrêt, ses hésitations entre l'apparu et l'apparaître, etc. La méditation du néant exige donc une éducation élémentaire de l'œil avant de pouvoir précipiter en une nouvelle forme de pensée.

Le primat accordé à la vue n'entraîne pas un relativisme subjectif : nous verrions ce que nous voulons bien voir, ou créerions délibérément nos visions, le monde ne serait en somme que ce que nous acceptons d'en voir - ce primat appelle au contraire une « déconstruction du regard » [25] qui nous rende sensible à tous les niveaux de déhiscence du Monde. R. Munier nous propose quelques beaux résultats de ces exercices du regard :

> Le plus souvent, si ce n'est en permanence, nous n'approchons que l'être : la chose en son résultat. Mais on pourrait tout aussi bien ne « voir » que le rien, à la périphérie, au contour, dans le dessin du contour : comme le contour lui-même. Et la chose comme son espace inversé. Dans cette vue, toute forme ne serait qu'une sorte de rien érigé, en étant forme et parce que forme tournée vers nous[26].

[24] R. Munier, *Eternité*, Fata Morgana, coll. Hermès, Montpellier, 1996, p. 51.
[25] R. Munier, *La Dimension d'inconnu*, p. 89
[26] R. Munier, *ibid..*, p. 98.

> Pour atteindre le disparu, faut-il donc ne pas voir la rose, fermer les yeux sur elle et tous les sens? Je réponds : il ne faut pas la voir *dans l'être.* De plus en plus l'être m'apparaît comme une accommodation, au sens où l'on parle d'une accommodation de l'œil réglant sa vision[27].

Ces exercices du regard délient le rien de son maintien apparent dans l'être. La chose n'est, pour le regard bien réglé, qu'une excavation du rien. Elle n'est pas excroissance supplémentaire dans un monde de reliefs, mais ce que nous voyons du néant retourné comme un gant, éclipse de néant dont la brûlure ondoie encore à peine aux contours de cette chose qui l'occulte. Le contour de la chose n'est pas un espace, un lieu, mais un instant du spectacle ouvert à la vision qui se règle, où la chose s'enferme en elle-même, pour l'apparence, pour les commodités de vision de l'homme. Le contour tranche donc le début comme la fin de l'apparence - de ce qui est par rapport à ce qui n'est pas, à savoir cet espace béant qui assaille la chose sur ses côtés. Pierre Dhainaut nous livre une impression très proche de celle que nous nous efforçons de préciser : « Qui nous permet de voir, l'espace / ou le rameau ? Que le frisson réponde » [28]. La chose dans son apparence de fermeture massive contraint-elle le regard à ne s'accommoder qu'à l'espace intérieur de ses contours, créant ceux-ci par-là même, ou est-ce l'espace vide autour de la chose qui s'effrange et la dépose, rendant ainsi possible le regard ? Ce que nous dit le frisson c'est que le rameau a besoin de l'espace pour bruire. Nous avons choisi communément de n'attacher d'importance qu'aux choses dressées devant notre regard, choses que le regard a dressées devant soi dans la paresse d'une accommodation grossière, alors que ces choses ne sont que le négatif du fond qui les supporte, les fragments luminescents d'une nuit qui certes les éteint en son sein mais donne à voir authentiquement :

[27] R. Munier, *ibid..*, p. 103.
[28] Pierre Dhainaut, *Dans la lumière inachevée*, Mercure de France, 1996, p. 52.

la chose a donc, chez R. Munier, des propriétés d'éblouissement qui nous portent à délaisser l'ombre dans laquelle elle est tissée, ces propriétés d'éblouissement lui viennent pour l'essentiel de notre œil qui l'éclaire et l'accommode à soi plus que réciproquement.

Cette violence que module à son gré le regard, violence dans l'éclairement, l'accommodation de l'autre à soi, qui aboutissent au figement de la chose en elle-même, sont dénoncés par le dynamisme de toute la Création : la rose, finie, tend de tout son être vers ce rien qui l'accomplit nativement[29]. Sa droiture, son dressement, n'est pas d'abord le résultat de l'aspiration au soleil, mais comme toute créature, l'élan de sa poussée est la trace vivante de la quête de la nuit qui la polarise, nuit, tropisme néant où elle se rejoint dans son entier, se confondant avec le continu.

B> Regarder (dans) la nuit

La nuit est abordée pour elle-même par Roger Munier dans un court récit de *Si J'habite*. La nuit est tout d'abord le « sans forme » [30] - de même que le fond ou le continu dans l'œuvre muniérien. Aussi la nuit est-elle en soi une échappée hors de l'objectivation du monde fabriquée par la vision quotidienne - diurne -, c'est-à-dire par la pensée technique. La nuit se déploie dans le texte sous les yeux du gardien qui fait sa ronde sur les remparts de la ville, nuit qu'on imagine d'un passé lointain ou gelée dans le temps gourd de l'attente indéfinie du *Désert des Tartares* ou du *Rivage des Syrtes*. En somme, le temps ni l'espace ne comptent plus ici, la méditation prend son temps spécifique, ajoure son espace sans lieu, loin de la précipitation affairée de

[29] Cf. R. Munier, *Eternité*, p. 51.
[30] R. Munier, *Si J'habite*, p. 59.

l'homme qui agit ou croit agir. Le gardien se réveille, s'éveille, quand tous sont endormis, endormissement qu'on peut supposer être celui, encore une fois, de qui ne consent pas à la réflexion, au retour à la pensée sans objet d'utilité. Pour le gardien, la ville - que nous visiterons un peu plus tard dans notre étude - est ainsi inanimée, retirée à son habituel empressement désubjectivant, et le gardien prépare sa garde essentielle, il se révèle *veilleur*[31], figure de la lucidité paradoxale mais avérée dans la nuit, celui qui ne dort pas *au sein* du sommeil universel. Cet éveil forme donc un *écart* : « Je suis seul, pensait-il. Par force, le veilleur est seul. Celui qui veille, le soucieux, l'attentif n'est pas avec. Etre avec eux serait être l'un d'eux, dans la cité paisible en bas, et non ici, dans ce lieu sévère, pour veiller (...) à l'écart » [32]. Celui qui se tient dans la nuit s'affranchit des liens de la communauté en un sens inhabituel, poussé à l'extrême, car l'être-avec nommé par R. Munier désigne certainement le *Mitsein* heideggérien, moment de la constitution ontologique du *Dasein*[33]. Le veilleur se déproprie, au comble d'une solitude qui l'arrache à son humanité et lui permet de mener une méditation insensée, une veille ou une garde qui ne peut servir la cité que sur ses limites, ses remparts. Le veilleur scrute le « devant » [34] de la ville, ses regards ne sont pas dirigés sur la ville, il y est plutôt adossé, discernant ce qui la menace, ce qui est encore, pour le moment, hors des limites, mais ne demande qu'à les franchir. Mais quelle menace ? Quel ennemi ? Au vrai, personne que la nuit, « le dehors en tant qu'il est la nuit » [35], ce même dehors qui n'est en fin de compte l'ennemi

[31] Nous définirons la veille ou la veillée dans le cadre du commentaire par Roger Munier de l'œuvre de Rimbaud dans la dernière partie de ce travail.
[32] R. Munier, *ibid.*, p. 60.
[33] Heidegger consacre le chapitre IV de *Etre et Temps* à l'analyse du *Mitsein*. (p. 100 *sq* de l'édition Authentica, 1985, trad. Emmanuel Martineau).
[34] R. Munier, *ibid..*, p. 49.
[35] R. Munier, *ibid..*, p. 60. Nous pouvons penser à ce que dit Maurice Blanchot de l' « autre nuit » qu'habite l'écrivain arraché au je, dépersonnalisé, l'écrivain qu'il nomme ici, exemplairement, Kafka: cf. *Le Dehors, la nuit* in *L'Espace littéraire*, Gallimard, Folio essais, 1988, rééd., p. 213 *sqq*. L'abrévation « rééd. » utilisée ici signifie que nous ne donnons que la date de réédition du livre utilisé. Pour ce qui concerne l'édition originale, nous renvoyons à notre bibliographie.

de personne en particulier mais d'un *genre* d'être, à savoir de ceux qui dorment la nuit, de ceux qui s'affairent le jour. La ville est l'énorme amas de visible qui vomit l'invisible sur ses bords. Il s'agit en l'occurrence, et de nouveau, d'un jeu de contours, de limites évanouissants : le rien assaille les choses sur leur bord de sorte que la chose se constitue en éclipse de néant, comme nous l'avons vu, de même la ville, toujours éclairée, engloutit la nuit, éclipse la nuit. La ville ne s'oppose pas tant au désert ou à la campagne, la nature insurveillée, qu'à l'invisible nocturne voire à l'invisible nuit : elle est l'outrance d'un visible essentiellement outrancier, l'essai désespéré d'un visible sans nervure invisible, sans poussée invisible viscérale, autrement dit la concrétion d'une modalité du regard, regard diurne qui a pris corps monstrueusement.

La nuit est, elle, « comme une enveloppe d'invisible » [36], elle n'est pas l'invisible en soi mais l'invisible qui se montre, qui se visibilise, dans l'appel à une neuve éducation du regard - « Cela fait voir autrement » [37]. Nous pourrions ainsi qualifier la méditation telle que tentée par Roger Munier : l'exercice d'un regard[38] nocturne - ou nyctalope - dans le plein jour des choses éblouissantes, développées, qu'on réenveloppe dans l'invisible de la nuit qu'elles nient.

[36] R. Munier, *ibid.*, p. 60.
[37] R. Munier, *ibid.*
[38] Pour une approche plus directe du regard comme garde, cf. notre note 104.

Les époques de l'histoire du rien: du sacré à la pensée technique

A> *Le sacré comme célébration et oubli du rien*

Insister sur la nécessité d'une juste accommodation de l'œil au monde revient à l'affirmation de l'unité du monde, à l'affirmation du Mystère qu'est cet être-un du monde : « Mais pourquoi faut-il que la présence disparaisse? Répétons-le, elle ne disparaît pas au sens qu'elle s'effacerait devant... se perdrait au profit de... Elle se perd *dans* » [39]. Ce que nous voyons n'est pas menacé de fugitivité, *d'effacement,* par le mouvement du monde. L' « occultation » dont nous instruit la méditation sur le rien n'est pas l'occultation au sens commun du terme - la propriété d'un corps d'en cacher un autre par sa forme et son opacité, comme la lune occulte parfois le soleil. Cette dernière occultation nous reconduirait à une pensée marquée par les tours de la transcendance dont R. Munier se garde, malgré la tonalité religieuse ou mystique de ses écrits : le monde est tout entier dans une *immanence* complexe, tout entier dans une présence dont le dynamisme seul, le mouvement de soi à soi, et l'espacement intérieur (nécessaire à la possibilité d'un déploiement du mouvement), peuvent être qualifiés de *disparition.* C'est la nostalgie que la présence a d'elle-même qui est le corps du rien, et si débordement - profusion - il y a, ce n'est pas par un vide stellaire, une absence qui arrêterait le contour de l'objet, que nous prendrons la mesure de la richesse jaillissante du monde, mais par une méditation installée dans la croissance continue de ce qui est, dans l'ajout de soi à soi, à la semblance de la plante qui se *sent* croître, et dont le contour n'est que rassasiement temporaire de l'appétit de croissance.

[39] R. Munier, *Le Seul,* Deyrolle, 1993, p. 22. L'écrivain souligne.

Mais si le rien fait figure à présent du signe d'égalité de la tautologie soi=soi, nous ne pouvons pour autant nous réjouir de sa persistance éternelle : si le rien est rappel de ce que le monde est disparition dans la présence, le rien lui-même peut être effacé car il possède une *histoire* - au même titre que l'Etre chez Heidegger -, des « époques » où il se fait manifeste dans son humble mesure, où il est oblitéré presque complètement[40] : « A l'origine, le *rien* était perceptible encore dans l'apparence finie. Il était son éclat, son énigme » [41]. Il se faisait jour éminemment dans certains êtres ou certaines icônes sacrés, tel l'arbre de Dodone des Grecs, dont le feuillage bruissant était révéré comme le chiffre mystérieux de la parole de Zeus. Le sacré est, de fait, le signe de ce que l'être qui le supporte est autre chose que soi, mais cette altérité est inscrite dans le dépli du soi[42] : l'arbre de Dodone bruit du souffle divin, mais il bruit comme seul un arbre bruit, c'est donc *en tant qu'arbre* qu'il est sacré. Le sacré n'est pas l'ouverture ou la mémoire d'une double dimension écrite dans les nœuds sibyllins d'une chose qui serait au méridien de deux mondes, comme un seuil entre ceux-ci, il est, d'après notre auteur, la célébration du divin de ce qui est (soi), la reconnaissance, confuse certainement, de ce que Dieu n'est pas, contrairement aux dieux épicuriens, un Etre qui règne entre les mondes et presse de *l'extérieur* le contour des choses, mais bien l'élan d'affirmation de soi de chaque chose. Pourtant, si le sacré est à l'orée de l'histoire du rien, s'il en est la célébration, cette célébration en commence l'oubli : « Le sacré ne sait encore que le possible de l'arbre. Hors de l'enceinte sacrée, le chêne - tout chêne - n'est plus que soi » [43]. Qu'est-ce à dire ? Le sacré ne dessine-t-il pas l'aurore d'une pensée authentique du rien et du monde en ce

[40] Et cette historicité de l'épiphanie du rien va de soi si nous gardons à l'esprit le fait que l'Etre est aussi affaire d'accommodation du regard : l'épiphanie du rien est fonction du regard que nous lui portons, elle n'est peut-être rien d'autre, d'ailleurs, que la marque des variabilités non subjectives du regard.
[41] R. Munier, *ibid..,* p. 88.
[42] R. Munier, *ibid..,* pp. 89-90.
[43] R. Munier, *ibid..,* p. 91.

que, justement, il chante la chose comme ce qu'elle est ? Que désigne en l'occurrence le n'être-plus-que-soi comme une première forme d'oubli du rien ?

Le sacré, outre qu'il nomme une chose en son être-autre-et-soi, trace les limites d'un territoire, et cette topographie est d'ores et déjà une menace d'oubli du rien. Elle construit celui-ci comme le bord extérieur du monde profane, comme si dans la cuisine d'Héraclite les dieux ne veillaient pas, autrement dit, comme si le monde en son illimité n'était « sacré » : le sacré n'est que d'un lieu clôturé, de l' « enceinte » , d'un prélèvement exprès effectué certes à partir du monde mais distingué irréductiblement de ce dernier. Le chêne sacré est chêne, arbre en son message même, mais il ne délivre de message dans le remous de son feuillage que dans la mesure où il a été *distingué* de l'arbre « profane » , c'est-à-dire de tout arbre ; et cette distinction, au lieu de reconnaître tacitement que toute chose possède nativement l'autre en soi et lui fait signe dans le dynamisme général du monde, au lieu de convenir de ce que cette chose sera révérée comme un être particulier résumant tous les êtres, telle l'idée (au sens platonicien) à laquelle participent ces êtres, cette distinction n'universalise - n'idéalise - pas la chose en question, elle s'enfonce au contraire dans sa particularité là où devrait être réalisée l'identité générique - ou idéale. Alors le chêne de Dodone est un arbre mais il n'est pas l'idée de tout arbre, il n'est que « le possible de l'arbre » en ce qu'il n'est qu'une possibilité d'actualisation de l'idée d'arbre, et son être-autre ne propose d'altérité que forcée par un acte de clôture cérémoniale qui est, corrélativement, un geste dénégateur à l'encontre de tout ce qui n'est pas forcé à l'altérité, donc, littéralement, ce qui n'est pas *altéré* par la violence topographique du sacré[44] . Le sacré s'invente comme dimension d'altérité dans certaines choses, refusant la profon-

[44] Roger Munier écrit pour sa part : « Il n'est de lieu " sacré " que là où l'homme, si peu que ce soit, intervient » in *Opus incertum I*, p. 116.

deur du soi autre aux choses délaissées.

Le sacré accomplit en outre le dédoublement transcendant contre lequel R. Munier nous a déjà mis en garde : « La nostalgie du Disparu du monde, sa mémoire de plus en plus voilée, l'invocation qui se tend vers Lui comme le Secourable, lentement, inexorablement Le recule dans un *ailleurs*, dans un *au-delà*. Le Disparu *dans* le monde devient purement le Disparu hors du monde, hors du temps (...) » [45]. Et Roger Munier de donner en exemple de ce recul dans l'ailleurs que motive le sacré l'adresse biblique au buisson ardent. Le sacré est consommation du rien au double sens du mot : il le célèbre dans la négation, il l'appelle à la présence en l'absentant de fait, car l'invocation du divin par la médiation de la chose sensible, par les nécessités d'un mouvement dialectique que R. Munier n'identifie pas comme tel, médiatise la chose ou anéantit la chose au profit de l'Autre en lequel elle est relevée : l'arbre de Dodone demeure arbre mais son être-arbre n'est plus qu'un moment dans l'avènement du divin. Ce moment, même évanouissant, abrite la dualité réinstallée insidieusement entre le sensible et le divin, dualité de la transcendance théologique classique, qui ne peut appréhender les choses, l'arbre, que dans leur destruction par le feu divin, ainsi qu'en témoigne le buisson ardent « qui sans fin se consume (...) » [46].

La complexité du lien noué entre le rien et le sacré montre au moins que le rien n'est pas visible au regard qui *l'affronte*, regard spéculatif ou hiératique, et croit l'enclore sans perte de mémoire dans une chose distinguée conventionnellement comme *autre chose* que ce qui lui est semblable. La sensibilité au rien est affaire d'accommodation du regard mais d'un regard donné par un sujet capable de voir chaque chose dans l'horizon qui la fait résonner parmi les autres êtres de tous genres, et de ne pas céder à la tentation de pétrifier les bords instables de la vision par où elle

[45] R. Munier, *ibid..*, pp. 92-93. L'auteur souligne.
[46] R. Munier, *ibid..*, p. 93.

« ferme » le regard pour se remplir de la chose vue, tout en l'ouvrant aux lignes de fuite qui font basculer la chose dans la totalité jamais réalisée du monde en frontières d'une topographie sacrée. Si le contour m'invite à voir la chose sur le fond du rien qui la dépose, c'est en tant que le contour ne vaut que comme l'appel à la négation de soi, même si ce dépassement ne trouve son lieu que dans l'espace non transcendant du « dans » . Le sacré est mise en danger du rien car il est fixation d'un contour, relégation de la chose dans son contour, dans son territoire fermé, alors que *tout* est sacré, et qu'il n'y a pas d'ailleurs car *l'ailleurs est ici*.

Par ce refus de l'ailleurs, la pensée de R. Munier fait vaciller la compréhension commune que nous avons de la religion, ainsi que nous l'avons mentionné. Nous verrons que R. Munier est un authentique croyant, et même le bâtisseur d'une théologie sensible, discrète, mais cette croyance « est loin de toute adhésion à une structure dogmatique ou spéculative » [47]. Entendons par là que la méditation de notre auteur conduit à l'approche d'une religion qui ne soit plus livresque, écrite ou rituélique. Il y a assurément du religieux chez R. Munier, et cette religiosité fait signe vers une religion primitive au sens où les religions positives sont le précipité d'une attitude religieuse qui les a toujours déjà précédées, qui était religion *vécue*, avant que l'homme, progressant en intelligence et en technicisation de la nature, ne limite la religion en pratiques isolées, n'en fasse un domaine d'objets parmi d'autres. La religion est alors devenue territoire d'une maîtrise possible, après avoir été climat de la vision.

Cette rétrocession vers une religion primitive ou absolue apparente sans hésitation Roger Munier à l'un des héritiers de la mystique et de l'idéalisme allemands, Schleiermacher. « La religion est sens et goût de l'Infini » [48], « l'Univers est dans un état d'activité ininterrompue et se révèle à nous à chaque instant. Chaque forme qu'il

[47] *Le Monde*, entretien avec Raphaël Sorin, le 4 novembre 1983.
[48] Schleiermacher, *Discours sur la religion*, trad. I. J. Rouge, Aubier, 1944.

produit, chaque être auquel, du fait de l'abondante plénitude de la vie, il confère une existence distincte (...) est une action qu'il exerce sur nous. Par suite donc, prendre chaque chose particulière comme une partie du tout, chaque chose limitée comme une représentation de l'Infini, c'est là la religion » [49]. Nous retrouvons ici les traits saillants de la méditation de R. Munier, à cet instant de notre analyse : dynamisme généralisé des choses vers le fond qui les soutient, propriétés d'éblouissement de la chose (son caractère de *distinction* qui pourrait nous faire oublier l'indistinct du fond), la nécessité d'accommoder la vision au tout plutôt qu'à la partie qui n'en est qu'un prélèvement trompeur et à l'origine du sacré. Néanmoins, la comparaison entre les deux écrivains doit être nuancée : chez Schleiermacher, la religion est dans le passage de la partie au tout, passage qui est *représentation :* je serai d'âme religieuse si dans la chose j'ai l'intuition que l'Infini se présente à nouveau, en plus d'être le ciel étoilé au-dessus de moi, *car c'est l'Infini qui fait la chose distincte.* Chez R. Munier, l'important n'est pas du passage de la chose à l'Infini, il est, de façon plus complexe, dans l'insistance de la chose en elle-même, dans son là, car en vérité la chose n'est pas vraiment : *c'est notre vision qui la fait être*[50]. Plongeant le regard dans la chose, j'ai une chance de la voir s' effuser en un lieu indéterminé qui, lui-même, débordera dans la pure inclusion du dans. La chose n'est donc pas, chez R. Munier, « une partie du tout » , puisque la partialisation de l'Infini réinstalle subrepticement la légitimité de la chose comme étant par soi et non par nous, début de l'oubli du rien motivant le sacré.

La chose, à défaut d'être partie du tout, sera-t-elle image du tout, image du rien? Car si le rien est affaire de vision ou de regard, il est affaire de visibilité : « J'interroge le visible. Je cherche dans le visible une dimension perdue », écrit R.

[49] Schleiermacher, *ibid..*, p. 154.
[50] Cf. *supra*, p. 24.

Munier dans *l'incipit* de *Le Seul.* Cette dimension perdue n'est pas dimension d'exil dans l'ailleurs mais « l'invisible est la dimension même du visible » [51]. Si l'image est ressemblance - *homo imago dei* - la chose n'est pas image du rien, elle est ce en quoi le rien se renonce pour qu'elle soit. De soi la chose ne conduit qu'à notre regard puisqu'elle n'est que le regard accommodé à la maîtrise, et la chose sacrée est le regard qui idolâtre les bords de sa vision. Le fameux commandement biblique : « Tu ne feras aucune idole, ni aucune ressemblance de rien de ce qui est dans le ciel là-haut et sur la terre en bas et dans les eaux sous la terre » (Ex. 20,4) porte ainsi à faux: l'idolâtrie n'est pas dans la ressemblance ou le mimétisme prétendus, mais dans le subjectivisme. Le Concile de Nicée II (en 987) a tenté, en période de querelle iconoclaste, d'éclairer le statut de l'image religieuse en procédant à la distinction subtile entre l'idole et l'icône : « Nous définissons en toute justesse et rigueur que, d'une manière approchant au type de la Croix digne d'honorer et vivifiante, il faut ériger (pour Dieu) les saintes et respectables icônes, (faites) à partir de couleurs, de mosaïques et de tout autre matériau concevable » [52]. Jean-Luc Marion de commenter ce Canon dans ces termes : « (...) l'icône ne reproduit pas, selon les degrés de similitude, son original, mais se réfère paradoxalement à un prototype plus désigné que montré. La Croix n'offre aucun spectacle ni aucune image du Christ ; elle ne lui ressemble pas plus d'ailleurs qu'elle n'en diffère ; simplement, elle n'entretient avec lui aucun rapport de similitude, ni de dissimilitude » [53]. Mais la Croix n'est pas la seule icône possible, et ce en quoi cette distinction idole-icône peut servir notre étude, c'est l'utilisation du regard, de ses réglages possibles, à laquelle elle recourt : l'icône et l'idole ne désignent pas tant deux choses différentes que deux regards différents pour

[51] R. Munier, *ibid..,* p. 15.
[52] Concile de Nicée Il, Canon 7, cité à partir de J.- L. Marion, *La Croisée du visible,* « Le prototype et l'image », P. U. F., 1996, p. 117.
[53] J. -L. Marion, *ibid..,* p. 126.

une même chose[54] :

> Que l'invisible reste invisible, ou qu'il devienne visible, cela revient au même, à savoir l'idole, dont l'office justement consiste à diviser l'invisible en une part qui se réduit au visible, et une part qui s'offusque comme invisable. L'icône, au contraire, tente de rendre visible l'invisible comme tel, donc de permettre que le visible ne cesse de renvoyer à un autre que lui-même, sans que cet autre ne se reproduise pourtant jamais en lui. Ainsi l'icône ne montre-t-elle, à proprement parler, rien, pas même sur le mode de *l'Einbildung* productrice. Elle en remontre au regard, donc ne cesse de le corriger afin qu'il remonte de visible en visible jusqu'au fond de l'infini pour y trouver du nouveau[55].

La distinction idole-icône est destinée à « corriger » le regard : l'idolâtrie opère la scission du monde en visible et invisible (ou invisable), elle laisse à espérer une autre dimension, une dimension de l'Autre, qui n'est pas de l'ordre d'une *visée* possible, mais qui a la consistance d'une vérité secrète inviolable du monde. Comme nous le notions entre parenthèses, avec Jean-Luc Marion, l'invisible n'est ici qu'invisable, bord extérieur de la visée humaine, et cette humilité qui fait à l'idolâtre obligation de renoncer au secret du monde pour se cantonner dans l'espace du visible-invisible visable et adorable a tôt fait de tomber dans son contraire : l'idolâtre adore la visibilité qui est à *sa* mesure, il s'adore dans l'invisible qui n'est que le visible qui se sursoit à lui-même, il est regard « en arrêt » sur une chose, ne voyant de cette chose que l'éclat de son propre regard[56]. La dénonciation de R. Munier à l'encontre du sacré est donc du caractère idolâtrique du sacré : le chêne de Dodone ne donne de parole que celle que l'homme lui concède dans les limites qu'il a déterminées pour cette parole, dans les *arrêts* (tel arbre, tel lieu, tel temps, tel rituel, tel

[54] « Le regard fait l'idole, non l'idole le regard (...) » , in J.- L. Marion, *Dieu sans l'être*, P.U.F., 1991, p. 19.
[55] J. -L. Marion, *Dieu sans l'être*, p. 29 (avec une référence tacite au dernier vers des *Fleurs du Mal*).
[56] Jean-Luc Marion, *ibid*.., p. 19 *sqq.*

oracle...) qu'il lui impose, l'invisibilité de Dieu est comprise comme la simple consomption du visible dans l'*Exode* biblique. A chaque fois le visible est l'aune de la référence, même négative, à l'invisible, quand un regard justement réglé ou accommodé révèle que l'invisible est au contraire dimension (au sens actif de : dimensionnement) du visible: l'invisible est mesure du visible, comme le rien « précède » ce qui est et le met en mouvement. Il s'agit d' « en remontrer au regard » sans *rien* lui montrer, de le faire rebondir d'un visible à un autre, à l'infini. Ce transport incessant est celui que nous demande R. Munier, comme il est celui de l'icône conçue comme modulation du regard, avec des nuances importantes que nous allons apporter et qui nous permettront de préciser encore les jeux d'accommodation du regard dans l'œuvre de notre auteur.

B> Le sacré e(s)t la technique

Le travail sur le regard est donc un travail de transport mais aussi de rétrocession : le sacré étant l'idolâtrie qui se désavoue comme telle, il est nécessaire de remonter en deçà de ce précipité de la religion primitive. A la source, le sacré et la technique ne sont pas distincts à proprement parler : le sacré est installation d'une clôture, d'une scission entre un monde divin et un monde profane, et cette topographie est, pour R. Munier, le premier moment de la pensée technique. R. Munier reprend à son compte l'essentiel de la déconstruction heideggérienne de la technique. Pour Heidegger, « l'essence de la technique n'est absolument rien de technique » [57], autrement dit, il faut abandonner la conception instrumentale de la technique : la

[57] Heidegger, *La Question de la technique,* in *Essais et conférences,* trad. A. Préau, Tel Gallimard, 1988, rééd., p. 9.

technique n'est pas dans l'ensemble des outils que l'honme a forgés pour la domination de la nature, avec pour fin la construction d'un monde sans surprise et essentiellement disposé pour l'homme, technique qui se serait emballée dans la période des révolutions industrielles et verrait son apogée au vingtième siècle. La technique est un *mode de pensée* qui menace de devenir hégémonique, et c'est une telle hégémonie que dénonce Heidegger[58]. L'homme ne pense plus que dans le contexte de la transformation de toute chose en un ustensile possible, alors que l'humanité est par essence dans la capacité d'un être de chercher le *sens* de ce qui est[59] : l'animal est capable d'user d'outils élémentaires, et de modifier l'environnement naturel, mais la recherche du sens lui est totalement étrangère.

La technique ainsi entendue conme mode de pensée n'est pas une invention de la modernité, elle a son origine dans l'antiquité grecque, même s'il faut effectivement attendre l'aube des temps modernes pour qu'elle se révèle dans l'outrance qui est la sienne, envahissant le monde et formant même peut-être l'aliment du rêve contemporain d'*un* monde qui embrasse la diversité des cultures. La technique, devenant notre unique *Weltanschauung*, a un rapport manifeste avec la vérité et contribue à la substitution généralisée de *l'exactitude* à la *vérité*, à la confusion entre l'ustensilité et l'essence, l'algorithme et la méditation absorbée par la recherche du sens. Mais si la technique joue d'un tel pouvoir d'effacement des critères du sens et de la vérité, c'est qu'elle participe de ces critères : « La technique est un mode du dévoilement » [60]. Il y va dans la technique d'un destin de la vérité ou du dévoilement, comme l'écrit Heidegger en traduisant littéralement *l'alétheïa* grecque - qui fait explicitement signe vers la propriété de la vérité d'excéder l'adéquation de l'intellect et de la chose (selon

[58] « Je dois dire tout d'abord que je ne suis pas *contre* la technique. Je n'ai jamais parlé *contre* la technique (...)» , in *Entretien* du *professeur Richard Wisser avec* M. *Heidegger*, ZDF, 24 septembre 1969.
[59] *Cf. Sérénité* in *Questions III et IV*, trad. A. Préau, Tel Gallimard, 1990, rééd., p. 133, *sqq.*
[60] Heidegger, *Essais et conférences*, p. 18, *sq.*

l'énoncé médiéval), ou l'accord du jugement avec l'objet jugé, en somme sa définition strictement nominale[61]. Quand le rapport avec l'Etre décliné comme *physis* prend la tournure de la *poïesis,* c'est-à-dire du faire, de la production qui *ouvre* simplement à la présence de ce qui auparavant était caché, ce rapport est encore de *confiance* en l'Etre, ce qui n'est plus le cas lorsque la technique étouffe la pensée sous l'obsession de l'ustensilité et conduit dès lors à « pro-voquer » ce qui n'est plus que « la nature » en la prenant d'assaut, en la mettant en demeure de se livrer comme énergie, ensemble de ressources matériellement exploitables.

En quoi la méditation de R. Munier reprend-elle, comme un implicite sur lequel elle ne se retourne pas, cette déconstruction - rapidement exposée - de la technique ? Heidegger trouve un commencement historique à la pensée technique dans la philosophie platonicienne : avec les présocratiques, la proximité avec l'Etre est telle que le concept même de philosophie n'existe pas en tant que tel, qui suppose l'identification du questionnement essentiel avec un domaine positif de l'encyclopédie des savoirs ; l'oubli de l'Etre débute avec l'invention et la pratique par Platon du concept normatif d'*orthotès*[62]. L'allégorie de la Caverne *(République,* Livre VII) construit le socle épistémologique de la compréhension moderne de la vérité, en ce qu'elle inaugure le souci pour l'exactitude : la vérité était d'abord le dévoilement de la chose en elle-même, la venue en présence de ce qui est, hors de l'oubli - la *léthè* de l'*alétheia* - qui couvre à la vue certes, mais tout d'abord à la chose même ; après Platon, elle est l'affaire exclusive d'une accommodation de la vue qui s'exerce - d'où l'importance d'une *païdeïa* que l'allégorie de la Caverne a pour tâche de fonder

[61] Cf. notamment Heidegger, *Etre et Temps,* §44, « Dasein, ouverture et vérité » , trad. E. Martineau, Authentica, 1985, p. 159, *sq*.

[62] Cf. Heidegger, *La doctrine de Platon sur la vérité* in *Questions Il*, trad. A. Préau, Gallimard, 1987, p. 117, *sqq*. Lire en contrepoint le livre de Bernard Stiegler qui commente ce texte et le critique habilement, faisant de l' « orthothèse » l'un des centres de sa réflexion sur la technique comme « prothèse » pour l'homme souffrant originairement du défaut de la mémoire, de l'*épimétheia* : *La Technique et le temps,* Tome 2, Galilée, 1996, p. 45, *sqq*.

contre l'opinion et de déterminer comme l'aspiration à l'Idée des idées - à supporter, métaphoriquement parlant, les rayons éblouissants (pour celui qui vivait jusque lors dans l'ombre) du feu solaire, lequel est seul à rendre visible pour lui-même tout ce qui est. Plus schématiquement, la vérité était le mode en lequel le « réel » se donnait dans le retrait, Platon a ramené la vérité dans le procès de l'ajustement de la vision intellectuelle à l'idée qui soumet la chose dite contingente, en devenir, à son prototype exact et éternel. Cette *théorisation,* au sens étymologique du terme, de la vérité, est d'ores et déjà le déni d'une profondeur, et d'un mystère en soi de la nature, et lance le mouvement de logicisation de la vérité comme propriété de l'accord d'un énoncé avec la chose qu'il vise. Cette logicisation, à son tour, entraîne la construction de la subjectivité comme point d'assise du vrai, un premier « humanisme », et l'époque de la métaphysique où le doublement de la présence dans les structures de la raison subjective oriente la philosophie, la pensée, sur la voie unique de la *représentation.*

Nous pouvons maintenant apporter des éléments de réponse à la question posée en début de paragraphe : R. Munier installe ses méditations dans le lieu d'une pensée non représentative, si la représentation fait suite au dédoublement métaphysique de la chose en soi et de la chose « perçue » (comprise) par un sujet et pose l'existence au moins intellectuelle d'un Ailleurs de vérité radieux. Une pensée non représentative (non technique) est donc une pensée qui dénoue le rapport du vrai avec la subjectivité, et même, fait voler en éclats cette dernière pour donner à nouveau la parole au monde, d'où cet effort inlassable, fatalement voué à l'échec, de R. Munier de penser un monde sans l'homme, de penser un monde sans penser, de l'entendre

sans oreilles[63] ... Si le regard est le biais par lequel le monde se découvre dans la non-pensée, le « dé-penser » , ce regard ne peut être un point de concentration, de foyer, de la subjectivité : regarder est d'abord se disperser, littéralement se désubjectiver[64] .

L'originalité de R. Munier, quand il devient historien du rien, est de faire surgir la technique du sacré qui lui est communément opposé, est désigné comme ce qui nous préservera des ravages de la pensée instrumentalisante. Le sacré est un premier morcellement du monde, la première impulsion donnée à la transformation de l'indistinct du *monde* en cette somme d'objets qu'est le *réel* (ou « monde ») et l'histoire du rien (comme celle de l'Etre, une fois encore) est celle de son oubli. Le regard trouve à s'accommoder dans le souvenir, dans l'anamnèse plus précisément : il faut que je fasse violence à la mémoire commune pour apercevoir le rien, à cette tradition de l'oubli qui la fonde, et fasse retour à une espèce d'*éternité.* Mais, à ce moment antique de l'histoire, où sacré et technique se confondent, l'oubli n'est qu'un défaut d'une mémoire qui se rappelle le rien par bribes ; dans la seconde époque de l'histoire du rien, la mémoire puise dans l'oubli, puisque le sacré lui-même y sombre. L'arbre est rendu à sa nudité, il est désormais enclos en lui-même : « (L'inévitable oubli) affleurait dans le silence fertile de l'arbre qui n'était *rien* d'autre qu'arbre, qui n'était le Rien - mais l'était vraiment - que dans l'effacement de son utilité d'arbre » [65]. Dans ce Moyen Age du rien, l'arbre s'efface en son utilité, il n'est plus parole de l'Autre, il n'est même plus feuillage bruissant qui dit, en termes heideggériens, le Quadriparti (*Geviert*[66]) du Monde, qui le récolte, l'arbre est l'offrande, le don de ses

[63] Cf. notamment : « Le ruisseau dans les herbes fait un bruit mouillé qui dit, lorsqu'on l'entend, quelque chose qui se dit avant qu'on l'entende » , in R. Munier, *L'Ordre du jour*, Fata Morgana, Montpellier, 1982. p. 12, repris dans *Opus incertum I*, p. 28. Cette notation est pour ainsi dire reprise et développée dans *Exode*, Arfuyen, 1993, p. 29.
[64] Nous développerons cette idée et la conception précise que se fait R. Munier de la subjectivité (de sa nécessaire disparition) dans la fin du chapitre.
[65] R. Munier, *Le Seul*, p. 95.
[66] Pour une approche de ce concept difficile, cf *infra*, p. 227 *sq.*

fruits, exclusivement. Et ce don permet au rien d'être présent encore, à sa manière inverse : se donnant comme n'étant « vraiment » plus rien, s'absentant dans le fruit qui n'est rien que le fruit, s'y consommant. Regarder le fruit comme n'étant que plein de soi demeure pourtant une manière d'écoute (le regard ne se limitant pas à la vision) donnée aux choses, un échange de dons entre le monde qui se morcelle et l'homme qui s'en nourrit. Ce que ne sera pas la troisième époque, notre époque, qui frappe d'oubli le don lui-même, où, comme nous l'avons vu avec Heidegger, l'hégémonie de la pensée technique dans le penser humain fait *arracher* à la nature une énergie qui ne la constitue pas essentiellement, certes, mais à laquelle elle est abusivement identifiée.

Soulignons néanmoins une différence d'interprétation historique entre R. Munier et Heidegger. Pour le penseur allemand, c'est l'avènement d'une pensée orthothétique, et plus tard technique, qui appelle la mainmise sur la nature appauvrie, devenue objet face à la subjectivité maîtresse d'elle-même, tandis que chez R. Munier c'est la clôture du rien dans le territoire sacré, le rien devenant alors le don du fini fermé sur soi puis l'oubli par le fini du don qu'il est, qui conduit à l'avènement de la pensée technique, à l'arbre des exploitations industrielles[67].

[67] *Ibid.* Plutôt que de Heidegger, Roger Munier est très proche, à son insu, de la réflexion de Gilbert Simondon imaginant le monde avant l'avènement de la pensée technique et du sacré : le monde n'est pas alors un milieu inerte mais tendu, où des lieux et des moments concentrent des forces elles-mêmes contenues dans le fond mondain dont ils émergent. Nous avons des réminiscences de cet ancien rapport, nous dit le philosophe, avec le monde dans les exploits sportifs où l'homme escalade la montagne, où il traverse l'océan, ce pour parvenir à un lieu significatif, toutes activités qui consistent en vérité à adhérer à des "points-clés" - selon l'expression de G. Simodon - où la nature se ramasse, des foyers qui commandent le déploiement de vastes forces plus que matérielles. De même en ce qui concerne le temps : nos congés, nos vacances, nos jours fériés, etc., renouent avec la vieille unité magique avec le monde dans la possibilité qui nous est offerte de voyager vers les points-clés, mais aussi de célébrer une action inaugurale qui n'a pas perdu de son efficience (la fin d'une guerre, le renversement d'un régime par la prise d'un bâtiment symbolique...).Ce milieu tendu s'est *déphasé*, la figure et le fond se sont affranchis du monde auquel ils adhéraient, en somme les points-clés sont devenus inertes en se transformant en objets techniques ponctuels, sans influence à distance, et le fond, lui, a pris corps dans des sujets totalisant le sacré et le divin - les dieux, les prêtres, les héros. Cf. Gilbert Simondon, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Aubier, *Res* L'invention philosophique, 1989, rééd., p. 159-178 (*Genèse de la technicité*).

Mais le rien s'est-il ultimement absenté de l'arbre tel que l'appréhende la pensée technique ? L'arbre n'est-il pas dans la pensée technique mieux que dans le sacré qui l'*altère* « rien d'autre que soi » ? S'il l'est de fait, il reste que le rien qui se « donne » ici n'est plus rien dans la mesure où le rien est séjour, habitation, éclosion, don... Si nous ne nous accordons pas à ce don, si nous le forçons, nous ne sommes plus capables d'habiter le monde en tant que mouvement du rien. Dans cette négation même du rien, et toujours dans un geste heideggérien, si ce n'est hölderlinien (« Au sein du danger croît ce qui sauve... »), R. Munier entrevoit un des tours du rien : il s'« abandonne » à l'homme[68]. L'homme, maître de soi et de la nature, ne l'est effectivement que par l'abandon du rien à cette maîtrise, qui fait l'ambiguïté de celle-ci, et certainement son caractère éphémère : l'homme maîtrise à proportion de l'abandon du Disparu à ses pouvoirs, qui rappelle que le fond de toute maîtrise est une absence de maîtrise qui se renonce et rend la maîtrise illusoire - car la maîtrise est aveugle, travaillée par l'oubli de sa source au point qu'elle en devient oubli de l'oubli. Nous le disions au début de ce travail, et nous pouvons maintenant le préciser : si l 'homme est l'artisan du découpage du monde en choses, c'est par l'oubli des origines de son activité. Et encore : le monde est ensemble de *choses* quand le rapport de l'homme avec le monde est de confiance ou de travail confiant, poïétique pour ainsi dire, ces choses sont déchues en simples *objets* sans relief propre que celui d'être posés *en face* de la maîtrise, livrés à celle-ci de tout leur être, quand le travail n'est plus qu'une dimension de la technique : « Les choses n'y sont que ce qu'elles sont, réduites à ce qu'elles sont, à ce qu'on veut qu'elles soient. Comme disparues au fond de soi dans une disparition seconde, disparues de soi. Elles ont perdu leur être de choses, leur dimension librement déployée : elles ne sont plus qu'objets » [69]. Le monde est le sillage

[68] R. Munier, *ibid..*, p. 98.
[69] R. Munier, *ibid..*, p. 99.

visible d'une invisible Disparition qui l'aimante, l'homme double, lui, cette Disparition de la disparition seconde que compose la mémoire négligée du rien qui *contourne* la présence, disparition de la Disparition qui réduit la profondeur du monde à une surface réticulée, planifiée pour le rendement. Paradoxalement, la création des arrière-mondes propre aux religions dogmatiques, ou à leur compréhension déficiente, est le produit non pas d'un regard justement accommodé qui voit l'être *et* le rien comme le dépli d'une profondeur *une*, mais celui du procès technique qui sépare le monde, devenu surface miroitante, de son fond - surface miroitante, absolue, c'est-à-dire déliée de ce qui la fonde.

Dans cette critique de l'absoluité sécable du monde technique, R. Munier confirme bien sûr Heidegger et son diagnostic concernant le *déracinement* de l'homme moderne - « (L'objet technique) (...) est absolu, sans racines (...)[70] » . L'homme ne communie par conséquent avec le rien qu'à la faveur de son enracinement dans une nature non ou peu exploitée techniquement, ou s'il se fie à la technique, il n'a d'« accès » qu'au rien du rien, à savoir à l'oubli du rien que nous venons d'éclairer, un pur flottement sans attaches. Le rien « premier » est au contraire attaché, il est ce qui donne profondeur à la nature, y mettant au jour la *physis* qui y palpite encore, même cachée, il est ce qui donne au visible profondeur d'invisible au lieu que dans le monde technique « le visible n'est plus que le visible » .

R. Munier n'a pourtant pas achevé son analyse de l'apparition-disparition du rien au cours de l'histoire. Au sein du danger croît ce qui sauve, peut-être sommes-nous aujourd'hui, en cette troisième époque où le rien est oublié, dans une « visibilité » paradoxale du rien : « Si l'arbre n'est plus, au terme du processus réducteur, qu'arbre seul et nu, c'est peut-être pour qu'il soit enfin reconnu comme arbre, comme

[70] R. Munier, *ibid..*, p. 100.

l'arbre » [71]. Le sacré est perte de soi dans l'Autre, manque d'insistance en soi, manque à la tautologie du soi, qui est une première négation du rien : « (...) le chêne de Dodone n'était *l'arbre* que par dédoublement signifiant, comme porte-parole et truchement du Rien » [72]. Il n'était l'arbre que dans le lieu défini par l'activité de l'oracle et du dieu qui s'y manifestait. Les autres arbres n'en étaient pas, *insignifiants* par rapport au chêne de Dodone qui, seul, disait... La technique constitue aussi une méconnaissance de l'arbre en son essence, mais elle ne *distingue* pas un arbre d'un autre, et touchant l'arbre dans sa matière nue, au lieu où le discours semble exténué, rendu à l'en-deçà du verbe, elle touche, sans le penser malheureusement, le fond indistinct de l'arbre[73]. La technique est alors la souffrance infligée au rien, souffrance de son abolition inlassablement projetée, voulue, qui se heurte à l'irréductible nudité du rien dans la souffrance même. Et R. Munier de confirmer le lien indissoluble voire la synonymie que cette section a tenté de mettre en lumière du sacré avec la technique : « Ce qui n'était que pressenti par le sacré ne doit-il pas s'accomplir dans ce qui apparaît comme la négation même du sacré, mais qui n'en est, au fond, que l'aboutissement naturel ? » [74].

Résumons-nous une dernière fois et de façon plus ample : le sacré élabore, dans ses contours extérieurs, la constitution d'un espace profane jonché d'outils, d'objets transparents, découpés comme des bris de miroir et reflétant l'activité de l'homme, des objets sans nom, insensés, qui jamais ne sont réunis dans l'ancienne

---

[71] R. Munier, *ibid.*, p. 103. L'auteur souligne.
[72] R. Munier, *ibid.* L'auteur souligne.
[73] On peut penser, dans un contexte tout autre, et toutes proportions gardées, aux enseignements du livre de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Tel Gallimard, 1997, rééd. : l'univers concentrationnaire, éprouvant l'homme dans ses besoins, dans la nudité de sa faim, de son extrême pauvreté, qui en font un homme presque moins qu'humain, éprouve par là l'irréductibilité de l'humain à son objectivation comme « matériel humain ». Pour le commentaire de l'œuvre, cf. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1991, rééd., p. 192, *sq*. Sur la possibilité, plus largement, du témoignage sur cet événement absolu, Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. P. Alferi, Rivages, 1999.
[74] R. Munier, *ibid.*, p. 106.

continuité du monde où le rien se « présentait » librement. Cet espace, vacant même si surpeuplé, R. Munier le comprend comme un « monde déserté » ; monde qui est sans refuge, ou, si nous nous rappelons les jeux étranges du rien, monde qui a fait place nette pour une nouvelle forme d'habitation ? La réponse de notre écrivain est sans ambiguïté : le désert est ici le vide éblouissant où nous sommes « étrangers, comme en exil, en proie aux choses étincelantes et nulles »[75]. Il ne nous reste aujourd'hui qu'une alternative : ou nous prenons conscience du rien en tant que rien d'autre de notre monde, pure position du monde en lui-même, et paradoxalement le sacré disparaît en s'outrepassant dans *l'illimité* de cette position, ou nous continuons notre course dans le désert, totalement amnésiques, et la disparition absolue de la Disparition fait de nous des êtres étrangers pour eux-mêmes puisque sans racines, voués à une mobilité infinie et vaine, en attente d'un arrière-monde dont ils ont oublié qu'il est *ici et maintenant* ce monde qu'il faut apprendre de nouveau à habiter.

La nature, le lieu

A> Le jardin et la ville

Les méditations sur le rien ne se déploient pas au mieux dans le contexte de la ville : R. Munier avoue préférer vivre à « la périphérie des villes » [76] et ses souvenirs lui viennent naturellement du potager « cerné de murs qui l'isolaient du monde » [77].

[75] R. Munier, *ibid..*, p. 109.
[76] R. Munier, *Eternité*, p. 9.
[77] R. Munier, *ibid.*

C'est dans l'isolement par rapport au « monde » - des villes, de la technique, du déracinement généralisé - que la pensée s'essaiera avec le plus d'acuité :

> J'errais, un peu grisé, dans ce monde diapré, où la rumeur de la ville ne parvenait qu'amortie, comme absorbée par le silence du lieu[78].
>
> J'étais ailleurs. Mais où ? J'étais au vaste monde: dans le beau raccourci qu'en donne un jardin[79].
>
> Le monde se déclare dans un jardin. Tout y est : terre visible et généreuse, portant du fruit, ciel béant, lumineux ou porteur de nuages en marche que le jardinier interroge, espérant la pluie[80].

Le resserrement du jardin est le déclos d'un séjour, si le séjour est bien la présence au monde, monde qui est terre croissante, *physis*, et ciel qui l'ouvre et l'enferme à la fois. Le jardin n'est pas un lieu d'errance puisqu'il est mesuré, enclos, partagé géométriquement, de même le séjour - à la lumière du jardin - ne doit-il pas être vécu comme arraché au danger, ou fruit d'une conquête, mais savouré comme le déjà-là en patience de l'enfant qui se remet à lui dès qu'il en a l'occasion. Le jardin permettra à l'enfant de prendre la mesure du séjour d'autant mieux qu'il ne se tiendra pas sur ses gardes, mais confiant dans les vertus de cette paisible retraite. Il y a donc comme une éducation aux jeux de l'Etre et du Rien, qui passe par la fréquentation de lieux insignes - même si anodins en apparence -, éducation toute d'imprégnation plus que de réflexion : « Le jardin sourdement investit » [81].

Comme le sacré creuse à son entour le profane, le jardin accuse la présence de la ville pour l'enfant qui grandit dans un modeste appartement urbain et vit - subit -

[78] R. Munier, *ibid..*, p. 10.
[79] R. Munier, *ibid*
[80] R. Munier, *ibid..*, p. 11.
[81] R. Munier, *ibid.*, p. 12.

la fin de la fête comme une « béance » [82] semblable à celle dont il fait l'expérience dans le jardin, identifiable dans notre perspective au manque : R. Munier, dans un moment, peu fréquent dans son œuvre, de souvenir personnel tourné vers la petite enfance, nous révèle une scène primitive qui a conditionné toute sa vie d'écrivain : l'épreuve du manque qui succède toujours à l'instant de bonheur. Plus qu'un triste désœuvrement *post festum*, l'enfant ressent de façon encore confuse qu'il a atteint le fond de l'existence[83], peut-être de l'Etre - sans qu'il puisse bien sûr le nommer, mais certainement devine-t-il déjà que l'existence s'enlève sur une dimension de retrait qui la fonde et la menace tout à la fois -, où le sentiment justement n'est plus que le voile contingent, psychologique, d'une « tonalité affective » qui ébranle l'homme en son être. Cette tonalité est parente de l'angoisse au sens heideggérien : « il n'y avait plus, en ces moments, de quelque chose, rien qu'une béance d'inconnu qui me submergeait, dans le retrait nu, le poignant écart de tout "quelque chose" » [84].

L'expérience du jardin était trop diffuse pour pouvoir se donner comme autre chose qu'elle même à l'enfant, elle pouvait se confondre avec le plaisir pris au silence, la fuite hors de la ville, loin de l'exubérance des bruits, même si l'enfant, touché par ce qu'il ne s'expliquait pas, restait parfois muet face au jardinier qui tentait le dialogue[85]. La clôture du jardin formait une caisse de résonance pour des songes sans objet qui prendraient davantage de consistance et de contours avec la béance laissée par le départ de l'autre après la fête, qui était une première expérience de l'exil, d'un exil qui ne se définit pas comme la vie non consentie loin de la terre natale, mais comme le « nulle-part » à l'œuvre au fond de toute habitation : si la fête ne dure pas, si le bonheur est fugitif, alors même que rien d'essentiel ne commande que la fête ne

[82] R. Munier, *ibid..*, p. 14.
[83] R. Munier, « J'avais touché le fond » , *ibid.*
[84] R. Munier, *ibid.*, p. 15.
[85] R. Munier, *Eternité*, p. 10.

s'achève - les invités doivent simplement regagner leur domicile par souci de diverses conventions -, c'est que nous ne sommes nulle-part chez nous, que nous n'habitons que de faux lieux qui s'excluent mutuellement plutôt que de définir l'espace du partage.

Un des textes récents de Roger Munier, *L'Exempté*[86] nous livre le pendant de la scène primitive que nous avons résumée à grands traits, et dont nous avons aperçu les prémisses dans le calme du jardin. En l'occurrence, R. Munier installe ses méditations en ville, y faisant l'expérience du Disparu et comprenant que, en définitive, *tout lieu* est propice à recevoir une telle expérience. Attendant l'autobus à Paris - à La Concorde[87] - le narrateur entend le silence qui tombe comme une chape avec la pluie et étouffe en les embrassant les bruits affairés, l'interminable rumeur, de la ville. « On n'échappe pas à la ville, sinon dans le refus simple de la ville. Mais à quoi mène ce refus ? A rien d'autre que je ne puisse atteindre déjà au sein bruyant et palpitant de la ville et que ce silence atteste »[88]. La forêt, la campagne, la nature, sont les lieux privilégiés d'une méditation qui se déploie nativement dans le silence et la sérénité, le recueillement, et non dans la « dispersion » [89] dont nous sommes victimes lorsque nous nous laissons prendre par le mouvement des villes, ou plus abstraitement, lorsque nous nous laissons déposséder d'une réflexion naturellement généreuse, plurielle, au profit de la pensée technique obsédante ; car la ville est convulsée par cette fièvre de produire, de résoudre la chose à l'objet, dans un temps lui-même calculé, elle est la trace la plus visible déposée par l'affairement technique[90].

[86] in R. Munier, *La Dimension d'inconnu.*
[87] R. Munier, *ibid.*, p. 69.
[88] R. Munier, *ibid.*, pp.69-70.
[89] R. Munier, *ibid.*, p. 69.
[90] Une méditation originale sur la ville et sa puissance d'absorption est celle de Patrick Chamoiseau, par la médiation de son concept d' « En-ville » : cf. notamment le paragraphe intitulé *Ultimes résistances et défaites urbaines* in Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, Folio, 2002, p. 200 *sq.* Ce concept est à l'œuvre en outre dans son roman *Texaco.*

Par ailleurs, affronter la ville, la technique, c'est encore faire son jeu, celui de l'assaut, ce n'est que redoubler un processus dont la technique est le paradigme et qu'elle a lancé furieusement contre la nature : seul le technicien qui s'ignore - et la pensée technique culmine dans un tel aveuglement (un tel éternel retour du même que symbolise le moteur) qui met de côté le moment producteur en le réduisant à un moment produit parmi d'autres - peut désirer cet affrontement[91].

Ce texte, l'un des rares de l'écrivain consacrés à la ville, ne la condamne donc pas expressément mais montre qu'en son sein - comme au sein du danger - peut s'élaborer une authentique méditation qui déjoue les stratégies de l'affrontement et conquière ce faisant une lucidité supérieure à celle de l'ermite dont la solitude reste par définition peuplée par ce qu'elle fuit : une fois encore, la méditation demeure une prestidigitation de la pensée technique si elle se contente dès le principe d'en rejeter la manifestation instrumentale, certes éblouissante, attirant le regard, au lieu d'en circonscrire l'origine (une certaine topographie) pour en épuiser l'influence.

Pour autant la ville est captivante, « envoûtante » [92], comme l'est la technique, elle ne se limite pas à une enfilade de rues et de bâtiments, elle est plutôt l'intimation vertigineuse à l'action détachée du moi, action d'autant plus efficace qu'elle n'est pas parasitée par la pensée consciente de soi. Ce *détachement* est le résultat du *charme,* de l'envoûtement de la ville, de son « règne » [93] insidieux. Il est aussi le point de disjonction du *lieu* entre l'ici et le là[94] : l'ici qui désigne la simple localité où prend

[91] Reiner Schürmann a montré de façon décisive combien Heidegger n'a nullement négligé les grands problèmes de l'agir et de la politique qui lui est consubstantielle : il a au contraire complètement reformulé la manière même de poser ces problèmes en ratifiant le dépérissement de l'*arché* et du *télos* à partir desquels l'agir et la politique étaient pensés jusqu'au XXème siècle (et continuent peu ou prou de l'être). Un des enjeux de la pensée heideggérienne est alors de trouver une posture autre que celle de l' « assaut » pour minimiser l'influence de la pensée technique. Ces interrogations agitent naturellement l'œuvre de Roger Munier. Cf. Reiner Schürmann, *Le Principe d'anarchie,* Seuil, 1982, p. 324 *sq* (notamment) et *Que faire à la fin de la métaphysique?* in Cahier de l'Herne Heidegger, Biblio essais, 1989, pp. 449-473.
[92] R. Munier, *ibid..,* p. 72.
[93] R. Munier, *ibid.*
[94] R Munier, *ibid.*

place l'activité désubjectivante, localité aussi bien prise en charge par le caillou qui y roule, le là qui est lui le lieu absolu de l'habitation. La ville, ainsi perdue dans le non-lieu de l'ici qui ne vaut que dans l'incessante référence à d'autres ici et n'existe pas par soi, apparaît soudainement comme une espèce de mirage fascinant, de rêve obstiné, ressassant, qui se nourrit de l'homme, le dématérialise, lui fait jouer le même rôle à l'infini, comme dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares. Aussi la nouvelle lucidité arrachée au rêve par la méditation ne peut-elle s'exprimer que dans les termes de la révélation et de la stupeur :

> Je le compris soudain. Le rêve en acte, rêve étrange, insistant, insinuant, impérieux, m'apparut. Derrière les vitres de l'autobus, la vil1e lentement défilait. J'étais pris dans son réseau. J'avais place dans cet assemblage serré d'immeubles, de commerces, de bureaux, de jardins, de monuments (...) J'étais bien dans la ville, obsédante, omniprésente, qui me requérait continûment, où je tenais avec application mon propre rôle, et dans cet instant même. Comme tout le monde j'avais pris l'autobus. Mais en même temps, légèrement troublé, je me demandais comment, par quel miracle en somme? Et l'autobus à présent m'entraînait dans sa fuite irréelle, vers le terme de son parcours, pour revenir ensuite sur le même trajet, y prendre d'autres voyageurs, aujourd'hui, demain, sans trêve...[95]

La ville est le lieu de l'incessant retour, du mouvement tourbillonnaire, qui, dans son dynamisme centrifuge, expulse chacun hors de soi, le réduit à une somme donnée de gestes - un « rôle » - qui ne lui appartiennent pas et en font une manière de spectre rêveur. L'on n'échappe pas à la ville[96] dans la mesure où son étreinte est la fin de la possession de soi (le citadin est un *dépossédé*, pour jouer sur le registre de l'exorcisme), et, par conséquent, celle de la liberté : comme dans *Metropolis* de Fritz

[95] R. Munier, *ibid..*, pp. 72-73.
[96] R. Munier, *ibid..*, p. 69.

Lang, la ville est pour R. Munier une « énorme machine » [97] aux rouages humains dont les fonctions, les rôles, comme l'ici urbain, ne valent que référés les uns aux autres : ils n'ont pas de signification essentielle, ils n'ont pas de signification *propre.* Mais nous devons nous confronter à cette menace de vacuité qui n'est pas moins dangereuse à la campagne - qui n'est souvent qu'un espace de transition, et donc d'affirmation, pour les villes - en nous efforçant de nous éveiller à l'intérieur d'un rêve d'autant plus fascinant qu'il se donne pour la réalité la plus tangible : ce sont les poètes qui rêvent, non les travailleurs. Et la citation que nous venons de faire montre bien l'écrivain se réveillant à l'intérieur du rêve, se voyant agi, mû par celui-ci, elle montre en outre que nous ne pouvons pas nous réveiller *hors du rêve* car le rêve est paradoxalement ce hors-de, ce dehors, qui nous exproprie[98]. L'écrivain est réveillé par la pluie, en quelque sorte, par ce qui demeure inchangé dans la nature depuis toujours, un silence ancien qui borde encore le rêve technique et son infatigable rumeur - de la même manière qu'à l'intérieur du rêve nous entendons parfois des bruits « extérieurs » que le rêve sait s'incorporer et traduire dans son idiome.

B> La forêt

Dans le jardin, nous entendions les bruits atténués mais insistants de la ville. La forêt, quant à elle, nous promet une plus grande proximité avec la nature, et une qualité rare de solitude : la forêt est « un peu comme un autre monde, en marge du

[97] R. Munier, *ibid.*, p. 74.

[98] Maurice Blanchot exprime mieux que nous ne le pouvons cette étrangeté du rêve pour le rêveur lui-même, mieux : pour celui qu'il *est* dans le rêve: « N'avons-nous pas souvent l'impression de prendre part à un spectacle qui ne nous était pas réservé ou de surprendre quelque vérité de derrière l'épaule, quelque image non encore saisie? C'est que nous ne sommes pas vraiment là pour la saisir, c'est que ce qui se montre, se montre à quelqu'un qui n'y assiste pas en personne et n'a pas un statut de sujet présent » in *Rêver, écrire* (*L'Amitié,* Gallimard, 1997 rééd., p. 166).

monde habité » [99]. R. Munier ne fait pas de la forêt une étendue dangereuse et désolée, ce qui resterait, décharné, de la jungle primitive. La forêt dit par elle-même quelque chose du séjour humain : elle en est le dehors - comme le dit son étymologie, *foris,* que rappelle R. Munier, elle est l' « autre du séjour » [100] en un sens différent du dehors qui qualifie le rêve urbain. La forêt nous *appelle* à entrer dans une présence qui nous échappe tout autant qu'à elle-même : « Elle accueille une présence, haute présence qui l'excède et qu'elle semble pourtant retenir » [101], présence qui n'est pas objectivable, situable, mais retenue comme à bout de bras, à bout de branche pour ainsi dire, présence de ce qui se retire - n'a de présence même que ce retrait. Si la forêt est l'autre du séjour, c'est qu'elle est le lieu où le séjour se montre pour ce qu'il est : toujours incertain, toujours en exil[102], comme le sait l'enfant de son savoir incertain, à *retenir* plus qu'à conquérir. Et retenir est aussi, nous l'avons vu, une des tâches essentielles de la méditation : ménager la possibilité d'une mémoire contre les rêves oublieux de la technique. Le séjour est toujours déjà là mais il n'appartient pas à l'espace ou à la géométrie, de sorte qu'il nous interroge du fond de son retrait : « (La forêt) interroge ou semble interroger en même temps - interroger l'ouvert » . Cette interrogation, à son tour, estompe le pouvoir d'affirmation, d'éblouissement, des choses: « Si éclatant que (le soleil) soit, *on peut* le *regarder* à travers cet écran de feuillage » [103]. Du sein de la forêt nous pouvons donc voir les choses telles qu'elles sont, *nous les prenons en garde* - comme le veut tout *regard* selon l'analyse qu'en

[99] R. Munier, *La Forêt d'été* in *Si J'habite*, p. 9.
[100] R. Munier, *ibid.*, p. 9.
[101] R. Munier, *ibid.*, p.10.
[102] « Quand la forêt « m'apparaît de la sorte, ensemble et d'un même mouvement la disparition se lève » , in R. Munier, *Stèle pour Heidegger*, Arfuyen, 1992, p.44.
[103] R. Munier, *ibid..*, p.10. L'auteur souligne.

fait R. Munier[104]. Si la ville est le lieu du mouvement, celui de l'éternel retour, la forêt, quant à elle, ne protège de vie qu'immobile, mais d'une immobilité non pétrifiée, non assise en soi : le non-mouvement est celui que commande l'extase[105], c'est-à-dire la réversion du dedans en dehors comme l'accueil du dehors aveuglant dans l'intimité obscure du dedans. Au vrai, parvenu *dans* la forêt, le dedans et le dehors se montrent là aussi pour ce qu'ils sont : l'irisation d'une seule et même réalité - « (...) Le dehors devient dedans et le dedans dehors. En même temps »[106]. La forêt, extatique, fait s'évanouir les limites, les frontières - de là l'immobilité qui est la sienne, résultant en partie de la disparition de tout repère pour l'élan du mouvement[107], de là son immense pouvoir onirique. Elle est pourtant elle-même limitée, marquée d'un contour, mais ce contour n'est que l'indice d'une altérité d'autant plus brutale qu'elle est discrète, comme un épuisement de la ville sur ses bords, un essoufflement de la pensée technique, du mouvement de capitalisation des objets, dans la lenteur vacillante de l'extase où les choses sont elles-mêmes, rendues à leur pénombre[108].

Le bruissement de la forêt est celui du *mystère*, mot qui, souvent chez R. Munier, signifie la puissance d'affirmation, d'être-soi, de la chose, devant laquelle nous sommes en reste[109] ; affirmation en soi contrastée de la puissance du refus sur laquelle elle s'enlève, et doit nécessairement s'enlever, pour être. La forêt mime ce

---

[104] « Mon regard est re-gard, *deux fois* garde » in R. Munier, *Si J'habite*, p. 60. Dominique Janicaud rappelle à bon escient que le substantif « regard » apparaissait « merveilleux » à Heidegger car l'on y entend notamment le *zurückbewahren* - « la garde qui préserve et restitue » . Il fait défaut à la langue allemande selon Heidegger lui-même : cf. Dominique Janicaud, *Heidegger en France*, Albin Michel, 2001, ici rééd. Hachette Littérature, coll. Pluriel Philosophie, Tome 1, 2005, p. 159.

[105] R. Munier, *ibid..*, pp. 11-12.

[106] R. Munier, *ibid..*, p. 12. L'auteur souligne.

[107] Dans *Le Contour, l'éclat*, R. Munier parle au plus près de ce que nous tentons de dire : « (...) comme le contraire d'un mouvement. Non pas certes l'immobile, mais le contraire d'un mouvement » , in *L'Eveil qui n'est pas l'éveil, Le Contour, l'éclat*, La Différence, 1977, p. 69.

[108] On remarquera au passage une fluctuation terminologique quant à la qualification du lieu par R. Munier : dans le texte commenté, l'ici fait la gloire du lieu forestier alors qu'il était déprécié comme localité formelle de la ville dans *Eternité*. Nous continuerons, pour notre part, à regarder le là comme le fond de l'habitation.

[109] Cf. *supra*, p. 20

double mouvement : « (La forêt) est épiphanique, c'est-à-dire à la fois montre et ne montre pas ; montre en ne montrant pas » [110]. Elle n'est pas pour autant, et R. Munier y insiste, un séjour, elle n'en figure que la « métaphore » [111], ce qui nous permet de poursuivre l'analyse de ce que le poète entend par « autre du séjour » pour dire le lieu forestier. Car la forêt est aussi un lieu d'égarement, de perte, où la civilisation s'efface comme les chemins s'effacent à proximité de la clairière qui n'est qu'un *semblant d'ouvert* pour l'écrivain moins fasciné que Heidegger par cette trouée dans l'ombre[112]. La clairière est justement un nouvel éblouissement quand on attend l'ombre qui fait voir, où se fomente toute apparition. Et l'égarement, la perte, que nous propose la forêt, même si, nous l'avons répété, le séjour ne se conçoit que sur le fond de sa perte, ne conviennent pas à l'homme: il faut à ce dernier la possibilité de se ressaisir, ce sont aussi les tentatives de fuir la perte qui le font homme ; dans la forêt profonde, dévorée par l'ombre, l'homme n'est plus qu'un animal terrifié. Il lui faut donc trouver ce lieu où se préparent la séparation de l'ombre et de la lumière et leur juste combinaison.

La méditation de R. Munier s'oriente ainsi vers une nature demeurée *physis* c'est-à-dire mouvement de ce qui éclôt et se dissimule par cette éclosion même, dans l'Ouvert. Nature n'est pas *natura*, processus de naissance dans la toute-lumière du règne de la technique, simple résidu de la ville voire production de l'homme - selon ce que laisse à entendre Marx : « L'industrie est le rapport historique réel de la nature (...) avec l'homme (...) » [113]. La ville est travaillée d'un éternel retour du Même, d'une folie centrifuge, mouvement de fuite hagard et enlisé, par opposition à la *physis* dont

[110] R. Munier, *ibid..*, p. 14.
[111] R. Munier, *ibid..*, p. 15.
[112] R. Munier, *ibid..*, pp. 16-17.
[113] Marx, *Ebauche d'une critique de l'économie politique*, in *Philosophie*, Folio, Gallimard, 1996, trad. M. Rubel et L. Evrard, p. 156.

le double mouvement enracine l'hésitation de tout séjour authentique. Ce séjour nous en devinons la teneur dans le jardin, ou mieux, dans la forêt qui manifeste que tout séjour signifie d'abord l'abolition de la coupure dedans-dehors : à proprement parler, nous ne sommes jamais *dans* une ville, *dans* une rue, *dans* une voiture et même *dans* nos pensées. Il arrive bien sûr à Roger Munier de dire le « dans » de notre indéfectible appartenance au monde, mais ce « dans » ne renvoie à nulle intériorité qui fasse signe elle-même vers la limite extérieure, le contour - qui sont d'ailleurs lisibles comme leur contraire apparent[114]. Le « dans » dit alors le sans-limite de la profusion du monde, l'inexistence d'un ailleurs : si nous ne pouvons être que dans, nous ne pouvons jamais être au-dehors, ni dans au sens habituel. Dans ces conditions, l'existence de la subjectivité comme dedans de soi devra être questionnée et la scission dedans-dehors conçue comme un des avatars « topographiques » de la pensée technique.

C> *L'ici, le dans, le là, l'il y a : le lieu*

(Généralités sur le lieu et le séjour)

R. Munier consacre un paragraphe de réflexion à la spécificité du lieu dans *Si J'habite,* intitulé : *Parages, Lieux, Hauts lieux*[115]. Il y réaffirme le nécessaire enracinement du lieu dans la nature : « Le *lieu* est d'abord un cadre de nature » [116]. Il se distingue cependant du *site*[117] touristique, tout entier manifeste, étale pour ainsi dire, sans la dimension de retrait constitutive du séjour. Le lieu ne se reconnaît pas à son

[114] Cf. *supra*, p. 20 *sq.*
[115] R. Munier, *Si J'habite*, p. 19 *sqq.*
[116] R. Munier, *ibid.*, p. 19. L'auteur souligne.
[117] R. Munier, *ibid.*

pittoresque, il ne nous point pas à la manière de la beauté, même si, encore une fois, il nous *appelle* : « Il est ce qui nous parle »[118]. Cet appel ne peut trouver de résonance que dans le silence d'une nature apaisée : on remarquera que la nature qui inspire les méditations de R. Munier n'est pas la nature *sublime* dont Kant a donné quelques exemples fameux, qui fait éprouver à l'homme sa petitesse physique, son insignifiance matérielle, mais en retour l'infinité de sa destination supra-naturelle[119]. R. Munier médite à l'occasion de rencontres avec une prairie à l'orée d'un bois, l'eau immobile d'un étang, la mer sans remous,[120] ... L'appel dont l'écrivain entend la voix n'a rien de l'arrachement à soi - à un soi endormi dans la chaleur animale de sa finitude - , de la secousse produite par le déchaînement de forces qui renversent la mesure et ses cadres confortables. L'excès ne peut être ici que de plénitude, il n'est jamais la dé-mesure[121].

Le lieu est un ici qui parle d'ailleurs. L'ici n'est pas encore ce qu'il sera, deux ans plus tard, dans *Eternité* : il n'a pas la consistance d'un concept, mais il est déjà ce qui ne peut se limiter à soi, à moins de déchoir dans la localité simplement spatiale ou géométrique que nous avons vu être l'apanage de la ville. L'ici restreint à soi ne parle pas, ne m'appelle pas, l'appel ne peut venir que de l'ailleurs qui aimante l'ici vers son contraire, l'approfondit. Au sens large, le lieu ne se confond pourtant pas avec le séjour, il n'en est qu'une possibilité : « Le lieu n'est qu'ensuite, et secondairement, ce qu'on aménage pour en faire un *séjour* » [122]. Nous nous recevons du lieu, de sa tension interne, mais nous n'habitons pas encore : il faut bâtir le séjour. Comme

[118] R. Munier, *ibid.*
[119] Cf. Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, in *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade » , Gallimard, 1980, T. 1, p. 453, et *Critique de la faculté de juger*, Folio, Gallimard, 1990, rééd., p. 198 : respectivement quelques exemples de nature sublime et le rappel de notre destination intelligible par la médiation du sublime.
[120] R. Munier, *ibid.*, pp. 19-20.
[121] Nous reviendrons sur l'analyse de l'appel (qui est le moment le plus aigu de la remise en cause de la subjectivité) et celle de l' « ambiance » de la méditation.
[122] R. Munier, *ibid.*, p. 20.

dans l'analyse que font les philosophes grecs de la *physis*[123], il y a d'abord des lieux et ensuite un espace d'habitation, un séjour, à la faveur du travail de l'homme. Par conséquent, il ne suffit pas à l'homme de s'installer pour habiter, de modifier l'environnement naturel : l'homme doit se confier aux lieux préexistants, déceler en eux l'espace du séjour possible, ce qui, dans de tels lieux, se *prête* - au sens actif de l'expression - au séjour. Autrement dit, habiter n'est pas simplement être au monde, pour l'homme, habiter n'est pas cette spontanéité, cette liberté d'être que nous avons coutume d'identifier avec la liberté d'être homme, habiter est d'abord le travail d'écoute auquel nous devons nous plier, qui nous permettra d'entendre *l'appel* du lieu, et de là, l'effort de bâtir en correspondance avec cet appel. En ce sens, il est rare que l'homme habite vraiment le lieu : « L'homme (...) par sa présence active, souvent dérange le lieu, couvre sa voix »[124]. Le jardin lui-même est un faux lieu parce qu'il ne concrétise pas la correspondance du lieu et de l'homme ; il est marqué tout entier par la présence de l'homme qui étouffe celle de la nature, il appartient à la géométrie urbaine, à la manière dont celle-ci dispose le réseau d'ici et fait alterner « espace vert » et espace de circulation. Le jardin ne peut de la sorte être un vecteur d'éducation à l'appel du lieu que pour l'enfant qui ne parvient pas encore à démêler le silence de l'appel de la rumeur simplement atténuée de la ville, deux silences contraires.

R. Munier répète ce qui pour lui est une évidence : « (...) il n'y a pas de lieu, vierge ou habité, sans nature (...) » [125], l'appel du lieu est celui de la nature de sorte qu'il ne peut se faire entendre en ville, et plus largement dans la pensée technique : « Elle-même, par essence, est sans lieu, moins nomade que réductrice du divers dans

[123] Cf. Aristote, .*Physique*, IV, 4.
[124] R. Munier, *ibid.*, p. 21.
[125] R. Munier, *ibid.*, p. 22.

le réseau d'artifices uniforme qu'elle jette sur le réel » [126]. L'homme est ainsi menacé de périls multiples qui naissent de ses difficultés à organiser son existence en rapport avec l'appel du lieu : nous avons vu l'homme soucieux de morceler le continu du monde en espaces profane et sacré, en ici et ailleurs, la pensée technique est le nom d'un tel morcellement, d'un tel dédoublement intérieur[127] ; nous l'avons vu à l'origine se satisfaire d'un regard paresseusement accommodé sur la chose plutôt que sur le fond auquel nous l'arrachons[128]... L'homme n'a pas été capable de supporter la *simplicité* - au sens premier du terme - du monde, ce *dans* qui suppose le sans-lieu puisqu'il n'est pas borné par le dehors, et, comme étouffé par cette entr'appartenance de tout à tout, il a multiplié les lieux, déployé les distances des choses à elles-mêmes, non pas des distances généreuses, celles qui forment la profondeur en soi de la chose - l'espace de son affirmation et de son recul -[129], mais des distances qui séparent la chose d'elle même en l'identifiant aux simulacres qui se donnent pour celle-ci. Prenons pour exemple - exemple que désavouerait certainement R. Munier - la scission âme-corps qui ne peut que peiner à rendre compte de ce que Merleau-Ponty appela la « chair » , unité rayonnante qui excède toutes les découpes conceptuelles que nous tentons à son propos et dit mieux que les concepts de la métaphysique classique combien le corps est toujours pétri d'âme, combien l'âme souffre corporellement[130]. Mais face au mystère de cette « unité » souffrante et désirante qui ramène tout mouvement de transcendance à une incarnation première et inoubliable, le penseur

[126] R. Munier, *ibid.*, pp. 24-25.
[127] Cf. *supra*, p. 36 *sq.*
[128] Cf. *supra*, p. 20 *sq.*
[129] Il y a même des distances entre les choses, qui leur sont propres, et ne relèveront jamais de l'arpentage humain : « II y a, d' un arbre à l'autre, / une distance / qui n'est pas celle qu'on voit, / qui n'est pas celle d'un arbre à un autre/ - une distance d'arbre » , in R. Munier, *Eden*, Arfuyen, 1988, p. 11.
[130] Cf. Merleau-Ponty, « II y a un corps de l'esprit, et un esprit du corps et un chiasme entre eux (...) » et plus largement la note de juin 1960, *Chair-Esprit*, in *Le Visible et l' invisible*, Tel Gallimard, 1990, rééd., pp. 312-314.

« classique » trouve refuge commodément dans des lieux conceptuels, une topique - âme, corps, esprit, matière, ici-bas, au-delà, sujet, objet ... -, qui équivalent pour lui au sans-lieu premier. Et il ne peut que se sentir chez soi à habiter ces lieux qui sont le produit exclusif de son travail. La pensée technique, dans la citation faite précédemment, manifeste en pleine lumière le fait que la soif de bâtir propre à l'homme, son apparent nomadisme - trouver de nouveaux lieux à investir -, ont pulvérisé le monde un en une multitude de lieux telle que ceux-ci n'ont plus de spécificité, que ledit nomadisme n'est qu'une sédentarité contagieuse. De même que la pensée technique donnait l'illusion de toucher le rien dans sa nudité par l'effet de cette négligence qui caractérise l'activité aveugle, activité menée pour elle-même sans le souci du support sur lequel elle s'exerce[131], de même elle peut donner l'illusion d'un retour au sans-lieu originaire par l'effet du poudroiement des lieux qui rend indistincts leurs limites ou leurs contours, les dissout dans la relativité de l'ici qui n'est jamais nulle part. Mais le nulle-part de la technique est le contraire du sans-lieu : celui-ci désigne la profusion du monde qui se donne à l'homme et déborde ce qu'il peut en récolter, celui-là l'appauvrissement du don, son assèchement, qui provient non pas tant de l'épuisement des ressources du monde que de la substitution de la nature-objet à la *physis*, du silence dans lequel se perd et se dissipe l'appel. Vivre nulle-part est vivre dans des simulacres de lieux qui ne sont tels que parce qu'ils sont façonnés en monades forcloses par une subjectivité se comprenant comme *causa sui*, absolue, pure activité n'ayant pas la modestie qui lui permette de saisir qu'elle vient *après* l'apparition-disparition du monde ; qu'elle est *reçue* de ce mouvement irréfragable : une telle subjectivité triomphe emprisonnée dans des bulles qui flottent dans le vide, où elle est en effet chez elle, mais nulle part. Aussi l'entreprise de R. Munier de dé-

[131] Cf. *supra*, p. 38 *sq*

subjectiver l'approche du monde n'a-t-elle rien d'abstrait, au contraire : elle ne nie pas l'homme, elle ne l'absente pas du monde en tâchant de retrouver celui-ci dans sa pureté édénique, elle redonne à l'homme ses pleins droits, sa densité d'être charnel où activité et passivité sont une seule pulsation dans la dissipation du mirage subjectif.

Par ailleurs, cette primauté du sans-lieu sur lequel toute habitation doit s'établir fait le danger de cette habitation même : le lieu est toujours menacé de disparition ; « vulnérable » [132], il est attaqué sur son pourtour par le végétal, près de se laisser recouvrir par l'eau grise des *parages*[133], de ce qui subsiste de décidément sauvage et de neutre au fond de la *physis.* Le lieu n'existe qu'hésitant, que comme un sommet émergeant à peine de ce qui le nie et l'emportera tôt ou tard, révélant que la *physis* est pour soi son péril, son propre engloutissement. Et cette difficulté du lieu à se maintenir se perpétue dans la difficulté du penseur à en saisir la spécificité : R. Munier n'a de cesse de souligner la qualité *naturelle* du lieu, de rappeler qu'il y a des lieux *vierges*, préexistants à l'activité humaine, mais comment le lieu pourrait-il non pas seulement demeurer mais être, sans que nous le clôturions, l'affermissions au milieu du chaos végétal, le soustrayions à l'approche oblique des parages? Et l'écrivain de parler en effet de « lieu humain » [134]. Le lieu hésite par essence, et l'envahissement des parages tient à la définition du lieu, s'y produit dès cette définition : il existe des lieux vierges, mais cette existence n'est qu'à demi, l'appel du lieu n'oblige pas que l'homme, elle oblige le lieu lui-même tendu vers une réponse qui le complète. L'appel est aussi le nom de cette tension vers la réponse humaine, de ce débordement hors de soi de ce qui ne s'appellera « lieu » qu'à être complété par le séjour humain.

[132] R. Munier, *ibid..*, p. 26.
[133] Le chêne de Dodone a été menacé de la sorte et a disparu dans l'envahissement du végétal (R. Munier, *ibid..*, p. 27) : le sacré pourrait être un rempart conçu par l'homme pour repousser l'assaut de l'indistinct, une crispation identitaire.
[134] R. Munier, *ibid..*, p. 27.

L'homme a sa place dans le monde. Elle y est tracée avec le peu de visibilité, avec l'humilité, de la question, cette place est celle que demande la *physis* à l'homme d'occuper pour qu'elle ne s'étouffe pas sous sa propre effusion, pour que l'homme dessine quelques îlots autour desquels elle puisse se retrouver et respirer.

(Le corps et le dans)

L'homme est travaillé dans son corps même de l'immémoriale plénitude de la *physis,* du monde, et c'est peut-être en raison de l'enracinement de son corps - appelons-le ainsi - dans ce fond premier, dans le sans-lieu (comme nous allons le voir), qu'il s'est voulu constitué d'une autre « partie » plus spontanée, susceptible de s'arracher absolument à ses racines.

Le dans s'éprouve en première instance par l'intermédiaire du corps, ou mieux : parce que nous *sommes* corps[135]. Le corps « est ce qui s'insère dans... (...) » [136] et cette insertion est tout le savoir du corps. Le dans est « matrice et élément premier, lieu du surgissement de toute "matière" » [137], et ajouterions-nous, lieu du surgissement de tout lieu qui ne peut advenir que grâce au corps : « Seul le corps est dans, en sachant le *dans,* comme le fond. Seul il sait le fond. Car *dans* est le fond : tout ce qui est, est dans... et *dans* n'est rien de ce qui est : *dans* est le fond » [138]. Comme nous le disions, le corps participe du lieu à partir duquel tout lieu peut se construire, du fond qui précède la pensée elle-même et ne peut se savoir que dans son propre élément : on ne peut pas penser le dans, en tout cas on ne peut l'épuiser dans la pensée, on ne

[135] Cf. le chapitre « Chair » de *Le Seul,* p. 43 *sqq.*
[136] R. Munier, *ibid..,* p. 51.
[137] R. Munier, *ibid.*
[138] R. Munier, *ibid.* Roger Munier souligne.

peut que le vivre, l'incarner aveuglément[139].

Le dans est « profondeur » , « étendue sans bords » [140], il est ce que R. Munier appelle parfois : le continu, ce continu que nous avons tant de difficulté à ne pas découper en choses, en domaines d'activité, en dedans-dehors... et qui est aussi au fondement du là : « (Le là) est enracinement dans l'étendue sans confins, dans le présent infini du *dans* » [141]. Répétons-le : cette appartenance au dans constitue en soi la récusation de tout dehors, de tout arrière-monde ; toute localité est dans, et la pensée la plus éthérée ne s'appartient pas idéalement, elle est chair qui s'oublie, pointe de chair qui oublie sa base mais tient à elle comme le bras tient à l'épaule, recevant par ailleurs l'énergie de son élan de la fermeté de cet enracinement, de la profondeur dans laquelle elle s'éploie. Le là est le s'enraciner, l'effort d'attachement au dans dont nous ne pouvons cependant jamais être détaché, effort qui précède la distinction du temps et de l' espace[142], et ne saurait encore une fois être appréhendé comme l'effort d'un je : je suis mon corps, mon corps est insertion dans, cette vertu d'insertion constitue le là certes, mais mon corps m'est aussi un être étranger - et dans le sentiment de cette étrangeté voire de cette étrangèreté, je ne puis qu'*avoir* un corps - qui a sa vitesse propre (*il* est plus lent ou plus rapide que *moi)* et un savoir que je ne peux que deviner[143], apprécier après coup. Comme l'a montré Merleau-Ponty, le corps est chose parmi les choses, il est là-bas parmi elles en même temps que « sous » mes yeux, « sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes »[144]. R. Munier, comme Merleau-Ponty, retrouve dans le corps un mélange

[139] Cf. R. Munier, *ibid.*, p. 52.
[140] R. Munier, *ibid.*
[141] R. Munier, *ibid.*, p. 53.
[142] R. Munier, *ibid.*
[143] R. Munier : « (Le corps) sait avant. Averti avant moi du péril, de la moindre menace, aussitôt l'évitant. Face à l'obstacle soudain surgi, l'œil spontanément se ferme, la main se retire d'une surface brûlante. Je suis blessé ou, au contraire, sauf et indemne, avant de le savoir » , in *ibid.*, pp. 45-46.
[144] Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Folio essais, Gallimard, 1994, rééd., p. 13.

étrange d'évidence et d'opacité abyssales : le corps est un savoir fait chair, un savoir qui se sait lui-même avec une immédiateté à laquelle aucun autre savoir, hormis celui d'un dieu, ne peut prétendre, mais l'envers d'une telle propriété à soi est que ce savoir ne peut être le fait d'un je qui, par principe, se conquiert par l'intermédiaire d'un savoir inachevé, voire invente le temps comme le délai passé entre l'effort de conquête de soi et le retour à une identité affermie. Il n'y a pas, pour ainsi dire, de *temps d'éducation* du corps malgré le délai d'apprentissage du geste, et pour cette raison le là s'effectue avant l'apparition du temps lui-même : le corps est l'archétype du mystère car, comme toute chose, il est absolument posé en lui-même, il est l'affirmation sans ombre de soi, mais, dans le même moment, il est moi dans la destitution de mon moi. Le corps me donne une individualité - il n'est pas sûr que, sans corps, le sentiment du je puisse se conserver - qu'il fait cependant sans cesse sombrer dans les marécages de la matière première à laquelle puise la nature pour s'épanouir :

> (Le corps) est, pour moi, tout le reste innombrable, lentement déposé. Boue informe de l'origine, fourmillement, éclosion végétale, mûrissement, pourriture et humus, forêts, prairies, bêtes vivantes. Je suis du monde, je suis le monde: cet arbre dur et droit, dressé là-bas, la terre humide, la primevère et le crocus, et les bêtes rampantes, l'air respiré, la lumière et tout l'espace ouvert, le ciel vibrant traversé d'oiseaux. Je fus cela, je suis cela, et mon corps sait cette parenté[145].

Descendant dans l'épaisseur du corps, nous retrouvons la générosité matricielle du dans, le sans-lieu qui précède toute découpe territoriale. Loin de nous isoler du monde, cette descente nous y ouvre, nous fait rétrocéder dans un monde sans moi où les êtres, les choses, ne sont pas encore distincts, communient, se fondent dans le même plasma originel : sans trop forcer la citation, l'individu n'existe pas encore, ce

[145] R. Munier, *ibid.*, p. 47.

qui est n'est que le monde se manifestant à l'intérieur de soi ; le corps vibre avec le ciel « traversé d'oiseaux » . L'infusion du je dans le corps montre d'une part que « le monde est fait de l'étoffe même du corps »[146], mais ce constat ne fait pas la spécificité de la pensée de R. Munier, elle montre plus particulièrement, et d'autre part, que le dehors comme fondement de toute transcendance n'est en rien le fait du corps : le face-à-face, foyer de la scission sujet-objet, ne s'éprouve pas d'abord dans le corps faisant front à l'objet, ce qui supposerait que le corps s'arrache à l'objet auquel il est attaché de toute sa chair, avec lequel il est lié dans une unité vibrante, le face-à-face n'est encore et toujours qu'une illusion de la subjectivité séparée du corps, séparée au sens où l'entend R. Munier : « *Je* ne s'annule pas devant le corps, il n'abdique pas devant lui (comment le pourrait-il sans ruiner du même coup l'unité vivante du corps?) : simplement il se renonce comme je séparé, en mettant fin à la distance. En fait, il s'accomplit en devenant ce corps auquel il appartient »[147]. Il s'agit de re-trouver le continu : le premier morcellement, celui qui se perpétuera dans les autres refus de la *simplicité* et au premier chef dans la scission profane-sacré, est celui du je distingué du corps. Le je, le corps, sont les deux premiers lieux créés par l'homme, et les stigmates du premier exil : l'homme, en tant que je, n'est plus spontanément son corps, il hésite entre avoir et être son corps, et cette hésitation marque la fuite hors du corps, la difficulté d'habiter ce corps qu'est l'homme, de s'assumer comme homme. Le je est transparent à soi de même que le corps conçu comme séparé : le je est pure pensée, le corps pur mécanisme, comme nous l'apprend Descartes. Le seul réel pro-blème à résoudre est alors celui de la liaison de deux substances ontologiquement

[146] Merleau-Ponty, *ibid..*, p. 19.
[147] R. Munier, *ibid.*, p. 50. L'auteur souligne.

dissemblables voire antagonistes[148], appartenant chacune à un monde dont la différence avec le monde de l'autre creuse l'écart - la « distance » - constitutif de la métaphysique. R. Munier ne peut souscrire, et de la même manière que Merleau-Ponty encore une fois, à la *position* même du problème : il n'y a qu'*une* substance faussement écartée d'elle-même, non pas seulement un corps dans lequel le je devrait à nouveau s'immerger, mais une chair qui est la parfaite fusion, l'« unité vivante » du je et du corps. Le je ne doit pas être complètement oblitéré - car « le corps » est en soi une abstraction qui ne vaut pas mieux que le je -, il doit être rendu à sa terre natale, agissant comme corps dans le perpétuel évasement de soi vers le monde. Cet évasement a lieu dans les gestes les plus anciens de célébration du monde, et parmi eux dans la danse où R. Munier aperçoit d'abord « un jaillissement spontané du corps » [149] qui retrouve une liberté inhabituelle après que l'homme a pris ses distances d'avec les choses, liberté qui est celle du retour au monde devenu extérieur, retour à vrai dire plus complexe qu'il n'y paraît : la danse est d'abord *mime*[150], elle est donc à la fois sortie du corps hors de ses contours habituels par les vertus de la transe et du vertige, et réappropriation, réincarnation, des gestes du monde[151], elle fait virevolter les limites convenues du dehors et du dedans à l'instar de toute vraie extase[152]. Mais la danse primitive est propitiatoire dans ce mimétisme qui la caractérise : elle mime le dehors, le transcendant, pour en conjurer la menace, l'étrangeté. Elle est en ce sens la manière qu'a le corps de s'assurer l'immanence du monde à soi et l'immanence de

[148] Parlant du cartésianisme, Renaud Barbaras écrit : « (...) la pensée d'entendement, comme pensée de la distinction des substances, manque par principe le phénomène de l'union (..) » in *Le Tournant de l'expérience, Recherches* sur *la philosophie de Merleau-Pont y,* « De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair » , Vrin, 1998, p. 97.
[149] R. Munier, *Si j'habite,* « A corps perdu » , p. 37.
[150] R. Munier, *ibid..,* p. 38.
[151] Rilke, traduit par Claude Porcell, parle des « gestes » des fleurs : cf. les *Carnets de Malte Laurids Brigge.*
[152] Cf. *supra,* p. 34. R. Munier définit d'ailleurs la danse comme « gestuelle extatique » , in *ibid..,* p. 40.

soi au monde, mais elle ne vise pas, et c'est là l'une des ambiguïtés du mime, la fusion définitive du corps et du dehors : elle n' est qu'un moment de *rencontre*[153] entre les deux instances, destiné à la séduction. La danse ne fait renouer le corps avec son antique infinité mondaine qu'afin de puiser une « connaissance appropriante » [154] du monde. Serait-ce à dire, et le mot n'est pas lâché dans le texte, que la danse mime par avance le pas du *technicien ?* Elle ne le mime que pour autant que le sorcier ou le mage sont des techniciens qui s'ignorent. Et, par conséquent, si R. Munier lui-même insiste sur le fait que la danse est extase, au sens que nous avons vu, il n'en subsiste pas moins que la danse reconduit, avec toute l'habileté, l'ambiguïté, de la séduction, la partition corps-monde, c'est-à-dire la partition corps-esprit : dès lors que s'instaure la forme même du face-à-face, la séparation du je est à l'œuvre. On s'en convaincra aisément en observant que la danse re-présente (ce que signifie aussi la *mimésis*) le dehors, et, travaillée par la représentation, doit se garder de réinstaller la vieille dualité des substances : le corps n'est pas, dans la perspective muniérienne, relégué parmi les *res extensae* comme il l'est nécessairement chez Descartes ; cependant, s'il « s'excède, s'enlève, pour ainsi dire s'exproprie dans la gestuelle extatique »[155], c'est qu'il ne peut demeurer dans son épaisseur chamelle pour célébrer l'autre, qu'il soit humain, mondain ou divin. La nudité du corps, celle du roi David qui, transi par la présence sublime du divin, danse devant tous, à la grande honte de son épouse, dans le même appareil que celui du miséreux, n'exalte pas le corps comme corps : le corps ici *s'expire* plutôt, il *s'exhale*[156] comme si la danse tournoyante de David avait pour vocation d'expulser le corps à sa périphérie pour libérer le souffle plus pur de l'âme. Ce que montre avec beaucoup de subtilité R. Munier, c'est que l'on danse toujours -

[153] R. Munier, *ibid.*, p. 38.
[154] R. Munier, *ibid.*
[155] R. Munier, *ibid.*, p. 40.
[156] R. Munier, *ibid.*, p.43.

quand on danse *vraiment* - à *corps perdu,* que la danse est une élision du corps vers l'autre, que la célébration est toujours l'absentement de soi et de ses instruments. Dans ces conditions, la danse de David n'est pas éclairée par la nudité du corps, elle n'est pas la paradoxale exhibition d'un dépouillement plus que matériel d'un homme puissant entre tous ou au contraire l'exaltation de la « belle corporéité » : Hegel nomme ainsi la figure de l'athlète olympique, « (...) œuvre d'art animée et vivante dont la beauté se double de la vigueur et à laquelle sont attribués comme récompense de sa force l'ornement avec lequel on honorait la statue non moins que l'honneur d'être, dans son peuple, au lieu du dieu de pierre, la plus haute représentation corporelle de leur essence » [157]. Chez Hegel l'athlète est la figure qui relève celle de la statue du dieu au visage impassible grâce au mouvement dans lequel s'exalte la liberté même : l'athlète est « la force fluide de tous les membres » [158], il est le corps qui se libère de sa raideur coutumière et, dans sa puissance et sa légèreté lumineuses, dans sa *clarté* comme dit Hegel, rassemble le peuple autour de soi, lui fait deviner la possibilité du dépassement du corps vers l'esprit divin. La réflexion de R. Munier sur la danse et le corps plus généralement est exempte d'un tel effet de « scintillement » : pour l'écrivain, la danse ne fait pas miroiter l'essence plus que corporelle du corps, mais, dans cet habituel cheminement vers ce qui nous précède, dans cette perpétuelle descente vers le fond, qui identifient les méditations de R. Munier, la danse est le plus grand dénuement du corps, la nudité, la dénudation, le dénuement, de toute nudité. Aussi peut-il écrire que le corps dansant *s'épuise*[159] dans sa nudité : d'une certaine manière, il se précède lui-même, il tombe vertigineusement au plus profond de soi dans ce plasma que nous avons déjà décrit, où il se dissout. Ou, si nous poussons

[157] Hegel, *Phénoménologie* de *l'esprit,* T. 2, Aubier, , 1987, rééd., trad. J. Hyppolite, p. 240. Pour une analyse très concise du passage, *cf.* F. Guibal, *Dieu selon Hegel,* Aubier Montaigne, 1975, pp. 83-84.
[158] Hegel, *ibid.*
[159] R. Munier, *ibid.*

l'interprétation un peu plus loin, et R. Munier nous y incite, la nudité apparaît comme une des figures du rien qui précède le plasma dont nous parlions, non chronologiquement bien sûr, mais en ce qu'il définit l'effort de position de toute chose : rappelons-le, une chose n'est qu'en tant qu'elle n'est *rien d'autre* qu'elle-même. David dansant à demi-nu n'est plus que soi : pas même *un* roi mais l'homme ramené aux premières peurs et aux premières joies instinctives face à ce qui commence à s'éloigner, à se tenir devant lui comme chose, monde qui s'affirme en reculant[160].

On remarquera pourtant une certaine ambivalence dans la méditation que produit R. Munier sur le corps, révélée par ce court texte sur la danse. R. Munier ne pense pas le corps *abstraitement*, c'est-à-dire qu'il ne le pense pas comme ce qui encombre la vue que nous devrions préserver de notre essence spirituelle pas plus qu'il ne le pense comme ce qui ferait sans cesse avorter tout effort d'élévation. Le monde est un et le corps possède l'admirable vertu de nous ramener sans cesse à cette unité : il est en soi l'infirmation de tout arrière-monde[161], car il n'existe que dans l'attachement au fond et comme le relais de la puissance d'auto-position du monde. Plus simplement, il est comme un morceau du monde « dans » l'homme, ou mieux : *comme* homme. Pour cette raison il fait hésiter les limites entre l'être et l'avoir, comme nous le remarquions : il appartient au monde et à l'homme dans le même moment. C'est là l'un des sens du mot « chair » . Et il est remarquable que l'écrivain confirme cette méditation par l'examen de la danse qui brouille elle aussi les limites. En effet, une analyse de la danse est une analyse d'un corps en mouvement, en *effort* perpétuel. Elle ne porte pas sur le corps immobile que le médecin ou le chercheur ont sous les

[160] Nous pouvons imaginer cette première danse, danse de toutes les danses, comme celle du tournoiement des derviches, à quoi la lecture du texte nous conduirait de prime abord et vu l'ambiance mystique de l'écriture muniérienne ; pour notre part, nous pensons davantage à une danse du *fond*, des ténèbres, où le corps est convoqué comme squelette et élément du vivant que partagent l'arbre, l'insecte, ... nous pensons donc au *butoh*.

[161] En un sens paradoxal et anti-platonicien, le corps est bien un tombeau pour l'âme entendue comme effort vers le non-mondain.

yeux, corps qui est alors comme une chose étrangère avec une inertie telle qu'il devient difficile d'imaginer une vie qui y circule autre qu'ajoutée ou que venue de l'extérieur (de Dieu, de l'âme, d'une énergie...) ou encore que simple jeu de mécanismes. Cet apparent détail est en fait d'une importance capitale parce qu'il achève d'arracher la réflexion de R. Munier à la tradition cartésienne, à cette tradition qui fait du corps et, corrélativement, de la réalité mondaine, des abstractions à construire et à lier après-coup. L'effort auquel se livre le danseur ne peut être résolu dans les termes d'un sujet qui se dresse face à un monde à conquérir : un tel effort joue des ambiguïtés de l'entr'appartenance du « sujet » et du monde, il est le point de rebroussement des deux instances faussement concurrentes à une origine commune - la chair. Et cet effort s'exerce non seulement dans l'activité physique dont la danse est la sublimation mais aussi et surtout dans toute activité de réflexion, ce que rappelle le grand philosophe de l'effort qu'est Maine de Biran, à propos du *cogito* cartésien : « (...) Descartes n'observa pas assez, peut-être, que ce *moi* qui se replie ainsi pour s'affirmer son existence et en conclure la réalité absolue, exerce par là même une *action*, fait un *effort* ; or, toute action ne suppose-t-elle pas essentiellement et dans la réalité un *sujet* et un *terme* ? peut-on considérer *l'effort* comme *absolu* et sans *résistance* ? » [162]. Autrement dit, une pensée peut-elle se recouvrir pour s'affirmer si elle ne rencontre pas de résistance extérieure, à savoir la réalité corporelle ? Au vrai, R. Munier expérimente dans la danse le fait que l'effort est ce à partir de quoi le sujet et l'objet se différencient : voilà pourquoi la danse est si riche d'ambiguïté, de séduction et d'incertitude face au monde, et pourquoi elle « est notre plus ancien pouvoir »[163]. R. Munier peut alors écrire très justement : « (Le corps qui danse) est charnel et ne

[162] Maine de Biran, *La Décomposition de la pensée*, version remaniée, Vrin, 1988, p. 364 (note). L'auteur souligne.
[163] R. Munier, *ibid..*, p. 37.

l'est plus. Il est soi et n'est plus soi » [164]. Il individualise et désindividualise, et on ne peut imaginer pire vertige pour la subjectivité que cette affirmation, cette infirmation, qui s'échangent, ce monde qui recule et s'avance de nouveau, ce corps qui se perd mais comme seul un corps peut se perdre... Et l'effort marque toujours une rencontre : comme l'enseigne encore Maine de Biran, l'effort trouve la différence à l'intérieur de lui-même[165], échappant par là même au dualisme, cette différence est la résistance de l'organique qui est l'archétype de toute résistance extérieure. Et, plus particulièrement dans la danse, le corps éprouve en soi l'emportement vers l'autre, que R. Munier pense comme désir[166]. Dans la chair sous la chair, à ce niveau où subsiste seul le rien comme pouvoir d'affirmation, se fait sentir l'irrépressible appel de l'autre auquel succombera David.

(Le corps et le désir de l'autre : le féminin)

Cet appel de l'autre ou d'autrui ne nous fait pas quitter la sphère d'analyse du lieu pour celle de l'éthique, contrairement aux apparences. R. Munier écrit sans détour : *« Je* ne saurai vraiment, *physiquement,* le lieu, le *dans* qu'à la faveur de la rencontre avec l'autre corps, dans la jonction avec l'autre corps, mon autre et mon appel, lui aussi en attente » [167]. Le corps *s'insère dans,* spontanément, mais le savoir de cette insertion ne s'acquiert que dans la « disparition de moi-mon-corps dans l'autre corps, vers ce qui m'appelle pour la fondation du corps réel, enfin conclu, fermé, achevé

[164] R. Munier, *ibid..,* p. 44.
[165] Cf. Renaud Barbaras, *ibid..,* p. 110 - dans la confrontation avec la philosophie de l'immanence de Michel Henry.
[166] R. Munier, *ibid..,* p. 39 *sq*. Cf. *Le Seul,* p.56 *sq.*
[167] R. Munier, *Le Seul,* p. 56.

pour un temps » [168]. La danse était déjà cet appel de l'autre, c'est-à-dire cette disparition de moi-mon-corps dans cette nudité sous la nudité, cet extrême dénuement, que nous avons analysés. Ce que nous apprend cette citation, en outre, c'est que notre corps a ce pouvoir inverse de se dénuder pour verser non seulement dans le monde primitif (ce que nous avons appelé le « plasma ») mais aussi et surtout dans le corps lui-même évanescent d'autrui. Le corps est une matière poreuse, mal différenciée, quand on y descend, qui a la possibilité de s'agréger pour quelques instants au corps de l'autre. R. Munier retrouve pourtant des inflexions de pensée qui feraient douter de cette possibilité de communion avec autrui ; il écrit ainsi, parlant de l'autre : « Il est ce que je ne suis pas » [169], formule qui coïncide presque exactement avec celle d'Emmanuel Levinas : « Autrui en tant qu'autrui n'est pas seulement un alter ego ; il est ce que moi, je ne suis pas » [170]. Chez Emmanuel Levinas, le désir est d'essence métaphysique : il est creusé par l'écart qui ne peut être comblé entre l'aspiration, l'élan, et l'objet que vise cet élan, qui ne pourra jamais être atteint, demeurera infiniment autre et inconnu. Le désiré excède ainsi le désir, mais c'est dans cet excès même qu'il alimente le désir. En cela il n'a pas de parenté avec le besoin qui dessine la possibilité de se retrouver complet après l'expérience d'un manque momentané[171]. Le désir, chez R. Munier, se rapprocherait du besoin, au sens lévinassien, qui, pris pour fondement d'une analyse de l'amour, fait voir ce dernier comme une « faim sublime » [172]. Pour l'écrivain, nous sommes, au sens strict du terme, *comblés* par la rencontre avec l'autre, nous nous achevons par lui, mais cet achèvement n'est pas un « nous » , il forme l' « un » [173]. Plus explicitement, le désir ne parfait pas les

[168] R. Munier, *ibid..*, pp. 56-57.
[169] R. Munier, *ibid.*, p. 57.
[170] E. Levinas, *Le Temps et l'autre*, PUF Quadrige, 1989, rééd., p. 75.
[171] E. Levinas, *Totalité et infini*, Le livre de poche, biblio essais, 1990, rééd., p. 22 *sq.*
[172] E. Levinas, *ibid.* R. Munier parle, lui, de « délice » , in *ibid..*, p. 61 notamment.
[173] R. Munier, *ibid..*, p. 57.

individus qui se rencontrent et communient, par les vertus de l'addition de caractères complémentaires : le désir nous soustrait à nous-mêmes au contraire, il est le mouvement de notre disparition. La rencontre n'est donc pas ajout mais suppression des personnes, et surtout des corps : « Mon corps m'échappe. Il part à la rencontre. Il part »[174].

La femme est le *terminus ad quem* de ce départ et l'occasion pour l'écrivain d'insister sur le fait que l'accomplissement de la rencontre n'est pas dans la présence haute, pleine, mais dans la fin du je : « C'est là que je vais m'accomplir, pour un instant me fondre et disparaître, pour un bref, mais absolu, mais exemplaire instant »[175]. On pourra encore observer une grande disparité entre la méditation de R Munier et l'éthique d'Emmanuel Levinas qui a consacré des pages importantes à l'élucidation du féminin. Chez R. Munier, même si la femme est « abîme » , nous pouvons « passer »[176] en elle, nous fondre pour disparaître en elle, comme le dit la citation précédente. Et même, il n'y a soustraction de soi, disparition de soi, que dans l'horizon d'une possible fusion. Chez E. Levinas, l'altérité est un abîme qui ne peut être exploré ou constituer un lieu de passage, encore moins supporter la fusion, fût-elle d'un instant : « Je pense que le contraire absolument contraire, dont la contrariété n'est affectée en rien par la relation qui peut s'établir entre lui et son corrélatif, la contrariété qui permet au terme de demeurer absolument autre, c'est le *féminin* »[177]. Le féminin, dans ce contexte, ne désigne pas que la femme, il est l'archétype de tout rapport avec autrui en tant que ce rapport, contrairement au rapport logique ou géographique, *absout*, comme l'écrit souvent Emmanuel Levinas, les termes du rapport même : ce rapport éthique n'entre sous aucun horizon qui *réunisse* les termes considérés. Chez R.

[174] R. Munier, *ibid.*
[175] R. Munier, *ibid..*, p. 58.
[176] R. Munier, *Ibid.*
[177] E. Levinas, *Le Temps et l'autre*, p. 77. L'auteur souligne.

Munier, il y a complémentarité des êtres, possibilité de *rassemblement*[178], violemment récusées par le philosophe : « La différence des sexes n'est pas non plus la dualité de deux termes complémentaires, car deux termes complémentaires supposent un tout préexistant. Or, dire que la dualité sexuelle suppose un tout, c'est d'avance poser l'amour comme fusion »[179]. Cette fusion, dans l'économie de la pensée d'Emmanuel Levinas, ne peut qu'appeler un retour à la pensée de l'Un, du concept homogénéisant, qui travaillent archéologiquement toute la pensée occidentale et lui interdisent de penser l'autre dans sa différence intrinsèque[180]. Certes R. Munier pense l'altérité du féminin (« (...) il n'est pas de possession (...) Je ne me perds absolument que parce que toi-même es sans bords, disparais de toi, disparais en toi, profonde mer » [181]), mais cette altérité n'est pas, au contraire de l'analyse qu'en fait E. Levinas, infini recul face au mouvement de fusion de moi avec autrui, elle est ce qui aiguise le désir de la fusion infinie qui ne peut signifier elle-même que la complète résorption des deux termes jusqu'à leur pure et simple disparition. Le dans n'est alors aperçu que parce que plus personne n'est là pour l'habiter, et, dans cette habitation, le voiler. Mais la question se pose alors : *qui* aperçoit donc ce dans déserté ?

Celui qui s'en va aperçoit le dans, celui qui n'est plus qu'«exode »[182] et qui, comme c'était le cas dans la danse, s'adonne à la perte de l'individualité : non pas son total et brutal effacement, mais ce tremblement qui fait hésiter l'individualité en question entre l'être et le non-être, l'affirmation de soi et la négation de soi, tremblement de l'entre-deux. R. Munier écrit de la sorte : « Tu es là et tu n'es plus là, car je suis toi, car tu es moi, car je te deviens dans ce *là* du lieu chaud que tu

[178] Cf. R. Munier, *Le Seul*, pp. 60-61.
[179] E. Levinas, *ibid.*, p. 78.
[180] Cf. la récusation explicite de la relation avec autrui conçue comme fusion : « J'ai voulu précisément contester que la relation avec l'autre soit fusion. La relation avec autrui, c'est l'absence de l'autre (...) » (E. Levinas, *ibid.*, p. 83, entre autres nombreuses citations possibles).
[181] R. Munier, *ibid.*, p. 58.
[182] R. Munier, *ibid.*, p. 59.

m'accordes »[183]. La femme n'est pas invinciblement « dérobée » comme elle l'est chez E. Levinas où elle attend dans un avenir qui ne peut être rejoint ou lié au présent de la maîtrise, elle est puissamment présente comme force d'attraction et de dissolution. Elle est l'être nocturne qui m'arrache à moi, et, dans la méditation de R. Munier, elle apparaît bien comme *le* foyer du couple, elle dessine la figure de la maîtrise, même si cette maîtrise s'invente comme inversion d'elle-même. R. Munier témoigne de cette prééminence de la femme en l'identifiant au là : « Tu es le là enfin réel et habitable, le point d'insertion réel dans le continu du dans »[184]. Ce n'est plus simplement la rencontre qui ouvre la possibilité de la disparition et donc de l'habitation - en vertu du principe muniérien qui veut que le je comme présence soit le déni de toute habitation -, c'est la *femme même* qui incarne le *lieu* de la disparition, de la plus belle habitation : « Il n'est pas de lieu que je puisse habiter comme je fais de toi (...) » [185]. On pourra rétorquer à l'encontre de cette analyse que l'écrivain décrit aussi la disparition de la femme en moi, il demeure que cette description n'est qu'esquissée et n'est aucunement au fondement de la méditation élaborée dans ces pages : la femme est, bien plus qu'un corps et qu'une âme, une mère nourricière, profondément *naturelle*, plus ou moins qu'humaine, en laquelle l'amant retourne à « soi » par les vertus de l'immersion dans l'eau première, archaïque. Sans dériver vers l'interprétation psychanalytique, la femme est symbole de la maternité davantage que l'égale qui nous fait front de toute sa différence.

Un indice de cette *naturalité* archaïque de la femme, sous la plume de R. Munier, est l'usage du verbe *épuiser* que nous avons rencontré quelques pages plus

[183] R. Munier, *ibid.*
[184] R. Munier, *ibid.*, p. 60.
[185] R. Munier, *ibid.*

haut[186] : « Je passe en toi, me perds en toi, m'épuise en toi (...) »[187], verbe qui nous avait conduits sur la voie de la rétrocession du je-corps, dans la danse, vers l'antique communion avec les êtres et les choses. Ramenée à notre réflexion présente, la danse devient la volupté figurée, une danse d'amour pour la mère nourricière, la *physis*. En comparaison avec la réflexion d'E. Levinas, la femme est moins l'Inconnu - ou l'inconnue - que l'Oublié, moins l'inaccessible avenir que le passé toujours déjà renié, auquel il faut pourtant faire retour pour séjourner. « Qu'importe que l'élan soit bref et passager le délice! Il me rappelle à toi sans cesse. Tu es l'appel, l'incessante voix du lieu qui attend, qui m'attend » [188]. L'homme est en l'occurrence, dans une symétrie parfaitement inversée par rapport à celle tracée par E. Levinas, la figure de l'avenir pour la femme - *elle l'attend*. Et cette dernière patiente dans une immobilité d'eau calme, patiente jusqu'à l'heure où l'homme s'immergera de nouveau en elle, où ils re-trouveront ensemble une quiétude un peu aveugle.

A n'en point douter, cet être-passé de la femme constituerait pour E. Levinas une faiblesse dans la méditation de R. Munier. Poursuivant la minutieuse analyse de la temporalité que définit à lui seul le féminin, le philosophe écrit : « Un *pas encore* plus lointain qu'un avenir, un *pas encore* temporel et attestant des degrés dans le néant. Dès lors l'*Eros* est un ravissement au-delà de tout projet, de tout dynamisme, indiscrétion foncière, profanation et non pas dévoilement de ce qui *existe déjà* comme rayonnement et signification » [189]. La différence entre les deux penseurs doit ici être accusée avec plus de force encore. Le féminin, chez E. Levinas, ne peut être *éclairé*[190] par quelque connaissance que ce soit, aussi la rencontre avec la

[186] Cf. *supra*, p. 67.
[187] R. Munier. *ibid..*, p. 60.
[188] R. Munier, *ibid..*, p. 61.
[189] E. Levinas, *Totalité* et *infini*, p. 296. L'auteur souligne.
[190] Pour une analyse de la connaissance en termes de lumière comme incapacité de dire l'autre comme autre, cf. notamment *Le Temps* et *l'autre*, p. 47 *sq*.

femme n'a-t-elle pas de *lieu* identifiable, elle se passe même de toute localité, ce que peut signifier, dans la citation précédente, le « néant » comme « nulle-part » de la rencontre. Le « ravissement » dont nous instruit E. Levinas renvoie alors à cette impossibilité foncière de la connaissance du féminin, qui autorise seule la noire illumination, l'éblouissement d'obscurité (le « rayon de ténèbres » comme l'écrit Denys l'Aéropagite) préparés eux-mêmes et exclusivement par ce qui demeure *extérieur*, et, comme tel, ce qui ne se donne que volé, arraché à sa place, à son lieu.

Une telle « phénoménologie de *l'Eros* » [191] ne laisse donc de penser la rencontre comme arrachement au lieu, et profanation de la transcendance. La rencontre ne se confond pas, dans ce contexte, avec l'habitation, elle est la mise en question radicale de toute assurance en ce domaine, et l'épreuve du vertige qui nous prend à tomber dans le vide laissé par l'impossibilité de la communion. La chute dans le vide, le gouffre de l'irréductible écart entre les amants, ne se produit pas, dans la réflexion de R. Munier : il s'agit ici, comme nous l'avons étudié, d'une noyade sans suffocation (ou appel d'air qui apparente chute et noyade) dans l'eau régénérante, de retrouvailles avec l'effusion des origines. R. Munier défend la position attaquée par E. Levinas : la rencontre est bien, chez l'écrivain, l'insigne moment du « dévoilement » , autrement dit de la vérité - comme *alétheïa* - mais sur un mode de pensée typiquement platonicien, celui de la *reconnaissance.* On ne connaît que ce que l'on reconnaît : la pensée ne crée pas ses contenus, elle les inventorie plutôt en retournant à elle-même vers ce qui y était déjà présent, connu mais mal connu ou recouvert par des sédiments intellectuels qu'il convient d'anéantir ou de fluidifier pour laisser la pensée courir de nouveau.

Cette disparité entre les deux pensées perce encore dans la relation du couple

[191] Titre du paragraphe que nous commentons, dans *Totalité* et *infini*, p. 286 et d'un ouvrage récent de Jean-Luc Marion.

désormais formé avec son environnement : le couple est chez E. Levinas « égoïsme à deux » [192], il est exclusion du tiers, de tout rapport social, il est le naufrage absolu du monde et de la signification ; il est l'un des règnes de l'insensé. Pour R. Munier, au contraire, « ensemble nous (faisons) l'épreuve du dans, ensemble nous (sommes) dans »[193], ensemble nous sommes enfin au monde, *ouverts* au monde dans l'expansion de la pure et simple signification.

(La mort comme immanence au dans)

Précisons encore la réponse à la question que nous posions : *qui* aperçoit le dans s'il n'y a personne pour l'apercevoir ? La désubjectivation, la disparition, à l'œuvre dans le couple, dessine comme sa ligne de fuite l'authentique disparition qu'est la mort : la fin du sujet s'énonce au mieux comme mort du sujet, et la connaissance qu'ambitionne R. Munier, si elle n'est pas connaissance du je, trouve sa plénitude impersonnelle dans la mort. N'être personne c'est d'abord être mort, et c'est dans la mort que s'accomplit le devenir-transparent de soi au dans. En résumé, et un peu sèchement, l'amour considéré comme fusion annihilante est la vraie préparation à la mort : « C'était moi, dans mon corps accompli, *disparu* dans ton corps. Un jour, après moi, avant moi, je serai dans sans écran ni frontières, quand mon corps lui-même disparaîtra, quand j'aurai disparu »[194]. Je serai avant moi, après moi, n'appartenant plus à la trame du temps, et, en tant que tel, ne coïncidant jamais avec le moi. Le temps est en partie ce qui me fait déchoir en je, me fait chercher la coïnci-

[192] E. Levinas, *ibid..*, p. 298.
[193] R. Munier, *ibid..*, p. 61.
[194] R. Munier, *ibid..*, p. 62. L'auteur souligne.

dence avec une *identité* qui se définit d'abord comme la suspension du mouvement en un point singulier du temps, de l'éventail des multiplicités intérieures qui me constituent, alors que la *perte* seule, incompatible avec l'identité quelle qu'elle soit mais en eurythmie avec le dynamisme général du monde, autorise mon absorption *dans*. Morts, nous revenons au plasma originel : « Je rejoindrai ma profondeur oubliée de fleurs, d'arbres, d'oiseaux, de saisons. Je serai ma profondeur » [195]. Je serai *sous* moi, et s'il faut chercher une chronologie malgré le refus du temps propre à la disparition ultime, je serai *avant* moi plutôt qu'*après* moi : « Il n'y a qu'un mouvement de redescente à la source, à l'origine » [196]. Nous voici face à un autre des traits de pensée de R. Munier qui l'éloignent de l'orthodoxie religieuse ou dogmatique : le croyant ordinaire aspire à une mort qui commence le voyage vers l'éternité, et vit notre temporalité comme la déchéance de cette éternité, fidèle en cela à la plus haute pensée théologique voire métaphysique[197]. La mort n'est pas appréhendée sur ce mode de croyance par R. Munier. Elle n'est pas un départ, elle achève plutôt le *retour*[198], dans la continuité du mouvement esquissé par le couple d'amants, elle n'est pas orientée vers l'avant ou vers l'échappée, l'élévation, mais elle est comme un enfoncement en soi, sous soi, la plus forte intrication qui soit *dans* ce qui est. Les morts sont peut-être les seuls réels *habitants* du monde. Quant au temps : nous l'avons vu empêcher l'homme d'égaler ce qu'il est dans le fond et *comme* fond, mais il ne doit pas être dégradé au rang de simulacre d'une hypothétique éternité. La seule éternité

[195] *Ibid.* Cf aussi : R. Munier : « Ceux qui ne sont plus, par leur départ et soustraction du monde - soustraction insensée - font aussi le tissu du monde » in *Requiem*, Arfuyen, 1989, p. 22. Ce bref ouvrage consacré exclusivement à la mort a pour intuition centrale cette présence de la mort *dans* le monde, dans le corps vivant (les dents sont des os visibles, attestant la présence de la matière non vivante en nous), le fait que la mort ne soit pas sortie hors du monde mais, comme nous essayons de le montrer, nouveau mode d'appartenance au monde.
[196] R. Munier. *Le Seul*, p. 62.
[197] Cf. Saint-Augustin, *Confessions* Livre XI. Avant lui, Platon, *Timée*, 37c-38d, Aristote, *Physique*, IV.
[198] R. Munier, *ibid.*, p. 63.

est matérielle, pér-ennité (à travers les années) de ce qui insiste, dure charnellement, comme nature. Cette même pérennité est au travail chez Jean Follain par exemple : « Au fond du temps verdoie un merveilleux silence / fait avec les bourgs, les villes et les coteaux / il dort et s'accomplit / il épuise une pierre »[199]. Remarquons tout de suite la présence de l'épuisement chez Jean Follain comme chez Roger Munier : le temps est *organique,* il s'installe *dans* les choses plutôt que de les surplomber et de les appeler à l'exhaussement vers l'éternité sans usure. Il n'y a de temps que comme moment de repli sur soi, d'immanence à soi, et, cette immanence éprouvée, la communauté peut prendre forme comme le lien entre les solitudes, entre la solitude des « pierres oubliées » et la solitude « des femmes condamnées »[200]. Le silence qui « verdoie » au fond du temps est comme un silence de réplétion, le silence d'une créature énorme qui repose dans sa chair après avoir consommé la vie bruyante des « bourgs, (des) villes, (des) coteaux ». L'épuisement désigne donc ce qui s'affaisse en soi, ce qui se résorbe dans une immanence difficile à maintenir comme immanence à soi, car toute forme d'identité est un effort qui se fatigue au long des années et demande le repos dans l'immanence naturelle, dans l'évidence à soi, du dans : c'est un effort coûteux que celui qui consiste à émerger, à exister pour soi-même, hors de l'effusion natale du dans. R. Munier approfondit le sens d'un tel repos : « Tout corps qui s'écroule dans la mort comme un arbre qu'on abat, ne se soutenant plus, devient à lui-même son propre soutien ; repose, non plus sur autre chose, mais en soi. Tel est d'abord le sens du repos dans la mort, *requiem* »[201]. Dans la mort, nous retrouvons une assise qui nous devint, la vie durant, de plus en plus difficile à conquérir, et de plus en plus dépendante de ce qui n'était pas nous. La mort a la valeur d'une réappro-

[199] Jean Follain, *Exister*, NRF/Poésie, Gallimard, 1969, rééd.. p. 80.
[200] J. Follain, *ibid..*, p. 64.
[201] R. Munier, *Requiem*, p. 31.

priation, d'une réintériorisation à soi, même si cette égalité à soi retrouvée ne peut être le fait d'une identité fermée sur elle-même.

La mort est plutôt, comme nous le disions, le moment du retour, et de l'ouverture inftnie à ce qui est :

> Accomplissant ma fin, j'entrerai seul et nu dans l'immense étendue du *dans*. Alors j'aurai l'ouverture et l'accueil, l'élargissement sans bornes, le plein accès à ce qui ne paraît encore, dans la vue de l'avoir, que l'envers du monde. Mais il n'y a pas d'envers : il n'y a que ce qui, étant le lieu réel d'une disparition et d'une absence, n'est atteint en ce qu'il est qu'au terme d'une disparition comparable, n'est rejoint qu'en épousant la solitude solaire, irradiante, aveuglante au niveau de l'avoir (...)[202].

Nous rejoignons par la mort *le lieu réel* d'une disparition et d'une absence : le monde est plein de soi mais espacé dans ses limites intérieures pour développer son dynamisme, son éternel mouvement d'affirmation. Celui-ci est polarisé par ce qui se renonce pour que le monde - ou l'Etre - soit, par la première disparition : celle du rien. Habiter le monde, c'est épouser le mouvement de cette disparition, et non se fier exclusivement à ce qu'elle laisse dans son sillage : l'apparu. L'avoir que critique R. Munier consiste dans la confiance aveugle accordée à l'apparu coupé du processus d'apparaître qui se confond lui-même avec la disparition du rien. Au moment où cette confiance conquiert sa place, le dédoublement théologique du monde en apparence et vérité (ou en « monde des apparences » et « monde vrai » pour reprendre les expressions de Nietzsche[203]) est institué, qui nous porte à négliger la vie ici-bas au profit d'un invisible qui n'est pourtant que la sublimation d'un visible exsan-

[202] R. Munier, *Le Seul*, pp. 63-64.
[203] F. Nietzsche, *Comment, pour finir, le « monde vrai » devint fable* in *Crépuscule des idoles*, Gallimard, Folio, 1988, rééd., pp. 41-42. Pour le commentaire de ces pages célèbres: cf. notamment Jocelyn Benoist, *Nietzsche est-il phénoménologue?* in Cahier de l'Herne consacré à Nietzsche, 2000, pp. 307-323.

gue comme une fleur coupée, un visible sans croissance intérieure, sans cette sève qu'est la disparition du rien : que peut être cet invisible sinon un pays-fantôme où se perpétue l'obsession de l'avoir ?

Reprenons, peut-être un peu brutalement, les termes de notre typologie, ou de notre topographie, même si de telles définitions se doivent d'être ouvertes, fluctuantes et sans cesse retouchées, R. Munier ne consentant pas à pétrifier les moments de sa méditation dans des concepts univoques. Nous proposons donc, ici, des approximations de l'ici, du là, du dans, tels que nous les avons rencontrés.

L'ici nomme généralement le lieu conquis, fabriqué, par l'homme, le lieu portant son empreinte, lieu de l'artefact, pulvérisé dans la mobilité infinie du réseau qui lui donne sa place relative, lieu faiblement enraciné. Le là, lui, transperce l'ici, le rend possible même si l'ici peut se faire jour comme négation du là au sens où le là constitue la dimension dans laquelle s'éploie toute existence humaine, son nécessaire enracinement qui peut s'oublier dans la pâle habitation de l'ici mais lui demeure préalable. Et, finalement, le dans est la « nappe »[204] dans laquelle puise, de façon très souterraine, le là, dimension première et sans origine - ne ressortissant pas elle-même à la conceptualité de l'origine puisqu'elle s'étend hors du temps et de l'espace, essence éternelle qui n'est première qu'à échapper à toute numération, à toute succession, qu'à demeurer dans l'inaccessible *avant.* Le dans est immémorial mais conditionne toute mémoire et tout oubli : au fond du souvenir personnel s'allonge l'étendue pleinement impersonnelle du dans, où l'individu n'existe pas encore, attend de se particulariser en s'arrachant à la communion aveugle des êtres et des choses.

[204] R. Munier, *Le Seul*, p. 61.

Il nous reste maintenant, pour tenter d'achever cette première topologie de la méditation muniérienne, à analyser ce que l'écrivain entend par « Il y a » .

(L'Il y a)

Comme nous le pressentions, l'Il y a ne peut se dire que du monde, et définit la dimension d'affirmation de celui-ci, même si cette affirmation est vibrante et parfois hasardeuse. « (...) Il n'y a bien que le monde » , écrit R. Munier dans *Eternité*[205], mais cette présence exclusive du monde n'a lieu que par le *Il* qui le pose, Il qui renvoie pourtant à l'ailleurs : « Quelque chose s'ajoute à la pluie dans “il pleut”, comme si on remontait à sa source, en amont d'elle, hors de l'ici d'habitude où elle n'est que “la” pluie. “Il pleut”, c'est bien la pluie mais comme versée d'un ailleurs insituable (...) » [206]. Le Il, ce neutre qui, chez Maurice Blanchot ou chez Emmanuel Levinas, marque l'incessante, l'interminable rumeur de l'être qu'on ne parvient à taire, qui forme le fond bruissant du silence, ouvre chez Roger Munier une dimension de profondeur dans l’« ici d'habitude », dimension d'interrogation qui se formule dans la fameuse question leibnizienne : « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? ». Cette question, nous la retrouverons dans toute l'œuvre de R. Munier parce que, contrairement à une première et rapide lecture, elle ne porte pas sur l'être dans sa simple affirmation, mais vise bien le rien comme *condition d'affirmation* de l'Etre, attachement indéfectible à l'être : « Il ne peut y avoir de rien que *de* quelque chose. A moins de faire du rien un pur concept vide, ce à quoi s'oppose toute expérience du négatif et

[205] R. Munier, *Eternité*, p. 17.
[206] R. Munier, *ibid..*, pp. 17-18.

même toute pratique ordinaire de la vie »[207]. Nous dirons plus loin la portée qu'il faut donner à l'expression « expérience du négatif » - qui fait signe davantage vers la mélancolie que vers l'angoisse heideggérienne. Pour l'instant, retenons que le Il de l'Il y a s'identifie au rien, et que c'est à partir du rien que l'avoir de l'Il y a peut se réaliser dans sa profusion.

Le rien, comme l'écrit R Munier, *appelle* l'être ou le quelque chose[208], il est, nous l'avons maintes fois répété, sa puissance d'affirmation - dans un mouvement hégélien, l'affirmation s'affirme en niant la négation -, à telle enseigne que l'Il y a pensé, vécu pour lui-même, s'alourdit soudain, pèse d'un poids nouveau, qui n'est plus celui, léger, de la gratuité du fait - le monde est mais il aurait pu ne pas être -, avance sur nous avec sa plénitude encombrante voire oppressante :

> Mais que je songe seulement à cette place, justement. que j'occupe, et tout change. Le sentiment d'être, neutre au départ et sans relief, parfois nimbé d'une évidence bienheureuse ou tranquille, se mue en oppression. Le tissu continu s'avoue comme tissu et continu préalable. Le pré s'avance vers moi et le bois et le ciel de nuées grises au-dessus. La maison se resserre autour de moi, m'investit. Je me sens pris dans cette nappe, au centre de cette expansion immobile qui m'assiège. Nul moyen d'échapper à l'insidieuse progression (...) Je cède sous l'afflux. Une oppression me gagne, proche du manque d'air[209].

Le monde est alors comme une cellule monstrueuse, cancéreuse, qui croît à une vitesse stupéfiante, se grossit de soi, prolifère jusqu'à engorger l'espace qui la contenait et qui n'est plus fait que d'elle-même : elle grandit et étouffe ce qui n'est pas elle, assimile ce qui aurait la velléité de lui rester extérieur. Moins métaphoriquement, dans cette *expérience du négatif*, le monde avance vers moi, se resserre autour de

[207] R. Munier, *ibid.*, p. 19. Une approche de la question leibnizienne : *ibid..*, pp.38, 67.
[208] R. Munier, *Ibid.*
[209] R. Munier, *ibid..*, p. 21.

moi, m'étrangle : je n'ai plus la place d'une respiration, je n'ai plus de *lieu* où me *dire* individu, car je me noie dans la surabondance d'être. Cette expérience, ou mieux, cette épreuve, a une tonalité contraire, malgré une première ressemblance, à celle de l'angoisse telle qu'elle est profondément pensée par Heidegger :

> Dans l'angoisse, nous « flottons en suspens » . Plus clairement dit : l'angoisse nous tient ainsi suspendus, parce qu'elle produit un glissement de l'existant en son ensemble. A cela tient que nous-mêmes (...) *nous nous sentions en même temps glisser* au milieu de l'existant. L'angoisse nous coupe la parole. Parce que l'existant glisse dans son ensemble et qu'ainsi le Néant nous accule, toute proposition qui énoncerait l'« être » (dirait le mot « est ») se *tait* en sa présence[210].

Ces deux expériences du négatif ont au moins un point commun : l'impossibilité de la parole. Chez R. Munier, la parole n'a plus cours car nous suffoquons dans l'eau lourde, le plasma, de l'être qui s'est abattu sur nous de tout son poids torrentiel ; chez Heidegger, le monde ne nous écrase pas de la sorte, et, si nous « flottons en suspens », ce n'est pas comme des cadavres entre deux eaux mais comme des fantômes incapables de rejoindre le monde matériel : l'angoisse heideggérienne allume une lumière froide de cauchemar éveillé où nous sommes immobilisés, transis *devant* l'étrangeté de ce qui nous est, par habitude, familier ou évident. Une des épreuves est celle de l'étouffement dans le plein de l'être, l'autre celle du piétinement dans le vide, du glissement dans l'air mais aussi sur la surface glissante du monde qui nous fait face de toute sa bizarrerie ; l'une montre dans l'Il y a l'impossibilité de s'isoler, et donc de parler, de penser - si la pensée est bien un monologue intérieur -, l'autre fait dire que « l' angoisse isole » et, dans l'isolement,

[210] Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique?* in *Questions I*, trad. Henri Corbin, Gallimard, 1987, p. 59. Le philosophe souligne.

aménage pour le *Dasein* l'accueil du soi authentique, arraché à la dispersion du On.

Quand R. Munier écrit : « je cède sous l'afflux » , on peut entendre de façon très littérale que le je est oblitéré par l'expérience de l'Il y a, qu'il y succombe en se dispersant dans la totalité de ce qui est. Le je heideggérien se ramasse au contraire dans l'angoisse, conquiert une unité qui lui fait défaut dans la « quotidienneté médiocre » . La différence entre les deux réflexions est perceptible jusque dans leur rapport avec le temps. L'angoisse ouvre le *Dasein* à son ipséité authentique, à son être-soi, qui se vit comme pro-jet, c'est-à-dire existence toujours déjà tournée vers l'avenir qui, à son tour, se comprend alors comme l'extase temporelle fondamentale polarisée par la certitude de la mort - le je propre se sait *fini* et vit dans l'horizon de cette finitude. L'authenticité est chose à conquérir chez R. Munier mais sous des modalités presque opposées à celles que Heidegger met en lumière : il faut discipliner le regard - voir la chose *contournée* de néant -, remettre en question l'obsession de l'instrumentalité, etc., mais cette discipline ne se fonde pas sur l'apprentissage de la finitude, sur une *conversion* vers l'avenir de la mort, elle travaille à une espèce d'infinitisation du je, de manière non romantique, non lyrique, mais comme nous y insistions, par *épuisement* de la subjectivité, par versement de celle-ci dans le sol impersonnel qui la supporte, sol de l'immanence absolue du dans. Le je est ici comme bu par la terre des origines, il retourne à la primauté sans commencement du dans, au passé vainement enfoui, et la mort ne peut être que *l'ajustement* à ce passé que nous oublions trop vite[211].

Nous pouvons tenter une explication de cette divergence d'interprétation quant à l'expérience du monde par des penseurs voisins à bien des égards. Le je n'est pas, chez Heidegger, ce qu'il faudrait *retrouver*, ce qui aurait été enfoui sous la pensée

[211] Nous irons plus loin dans l'explication à la fin de notre étude, au moment où nous traiterons de la mélancolie pour elle-même et dans son rapport avec l'appel entendu dans et comme écriture.

technique, ou morcelé, divisé en soi, pour la raison que *l'impropriété à soi*, ce que Heidegger appelle le : On, est *ontologiquement première* dans la constitution de l'existant :

> *De prime abord,* « je » ne « suis » pas au sens du Soi-même propre, mais je suis les autres selon la guise du On. C'est à partir de celui-ci et comme celui-ci que, de prime abord, je suis « donné » à moi- « même » . Le *Dasein* est de prime abord On et le plus souvent il demeure tel. Lorsque le *Dasein* découvre et s'approche proprement du monde, lorsqu'il s'ouvre à lui-même son être authentique, alors cette découverte du « monde » et cette ouverture du *Dasein* s'accomplit toujours en tant qu'évacuation des recouvrements et des obscurcissements, et que rupture des dissimulations par lesquelles le *Dasein* se verrouille l'accès à lui-même (...) *L'être-Soi-même authentique* ne repose pas sur un état d'exception du sujet dégagé du On, mais il *est une modification existentielle du On comme existential essentiel*[212].

Autrement dit, l'angoisse ouvre un « état d'exception » qui ne peut avoir l'intensité d'une conversion totale de l'être : être soi c'est exister à partir de soi plus que des autres mais dans l'ambiance fondamentale d'une dispersion première ; je ne peux être moi-même que sur le fond d'un être-avec-les-autres que ma constitution ontologique ne me permet jamais de renier. Même isolé, je vis à partir des autres, je pense à partir du On qui est une structure d'existence, alors que l'angoisse m'ouvre à une propriété de moi-même qui ne fait que colorer, ou « détonner » - pour jouer sur la *Stimmung* -, cette harmonie première. Je ne peux que *m'inventer* comme propre, non me *retrouver*. Me retrouver signifierait me perdre. Les recouvrements, les obscurcissements, que je me dois d'évacuer, ne sont donc pas l'indice d'un passé de pureté ou d'authenticité perdues, d'un éden adamique, ils ne sont que les obstacles que je

[212] Heidegger, *Etre et Temps*, §27 (*L'être-Soi-même quotidien et le On*), pp. 109-110. L'auteur souligne. Cf. pour une problématisation de ce passage et de la relation Soi-On en général, Michel Haar, *La Fracture de l'Histoire*, Millon, Grenoble, 1994, pp. 65-67.

dois affronter pour, existentiellement, m'unifier, me rassembler. Le je est, pour R. Munier, ontologiquement, effusion dans le monde, propriété à soi non identique, non forclose. Que l'Il y a pèse, dans la citation que nous avons donnée, ne veut pas dire qu'il soit dangereux pour l'homme : le danger est ici éprouvé par le je qui vit aveuglément le quotidien, par cette seconde nature qui en est venue à se substituer, avec la force de l'habitude et de l'exclusivité à quoi conduit l'identité comme affirmation de « soi » , au mouvement généreux de la communion immanente. Le moins authentique en nous se rebelle contre la possibilité rare qui lui est offerte de se désintégrer pour verser dans l'Il y a.

Il demeure paradoxal que nous puissions être étouffés par une vague de néant, puisque, rappelons-le, le Il de l'Il y a est le rien et n'« est rien de ce qu'il "a" qui est » [213]. Il est tout en *puissance*, c'est-à-dire en *appel* d'être ou à être[214] de sorte que l'être est d'autant plus appelé, voire *commandé*[215] - ce qui est, sous la plume de l'helléniste averti qu'est R. Munier, une manière de dire le rien comme *archè* de l'être, un commandement, mais aussi un principe, un *commencement*[216] -, que le rien n'est absolument rien : la profusion d'être, telle qu'il ne peut y avoir d'ailleurs - il serait aussitôt rempli d'être -, est la mesure inverse du rien, en juste proportion. Aussi le monde est-il en *excès*[217] d'être au point d'en retirer une nécessité totale, au delà de toute probabilité[218]. En contradiction apparente avec la logique élémentaire, R. Munier apparie en *effet* le rien et la nécessité : « Ce qui est peut bien n'être pas, mais

[213] R. Munier, *Eternité*, p. 25.
[214] R. Munier, *ibid.*
[215] R. Munier, *ibid.* Cf. aussi p. 38.
[216] Nous trouvons l'une des définitions les plus explicites du commencement selon Roger Munier, un peu plus loin dans *Eternité*, p. 29 : « Le commencement est mystère hors du temps, s'il est ce qui produit le temps. Le pur commencement fait rêver, s'il est ce qui produit le temps à partir duquel nous questionnons sur lui, qui n'est pas dans le temps s'il le produit » .
[217] R. Munier, *ibid.*, p. 30.
[218] Cette nécessité d'être est bien sûr ce qui pèse aussi dans l' Il y a : comme une fatalité non pas à ce que le monde soit comme il est, mais qu'il *soit*. L'absence qui se fait sentir de tout autre monde possible, de toute variation.

non le Néant. Le Rien, de soi, immémorialement se pose » [219]. Nous parlons mal lorsque nous disons ou écrivons - comme nous le faisons, et comme R. Munier le fait lui-même -, dans une forme réfléchie, que le rien *se renonce* ou *se nie* pour que le monde soit : le rien nie le monde, il se pose comme usure du monde, il est la mort qui travaille le vivant dès le principe, il est la forme en tant que sculptée, mais il ne pourrait *se* nier lui-même. Le monde a toujours été, le néant ne le précède que comme force d'appel *dans* le monde même - le néant ne peut être avant l'être[220] -, en contradiction avec l'idée formulée par Jacob Böhme, généralement partagée par tout le courant de la mystique rhénane, qui veut qu'« en dehors de la nature règne une éternité silencieuse et immobile qui est le Néant. Dans ce Néant éternel, naît une volonté éternelle dont la fin est de faire entrer ce Rien dans Quelque Chose pour s'appréhender, se rendre sensible à elle-même, se contempler, car dans le Néant, elle ne se connaîtrait pas » [221]. Le néant n'est pas ainsi appréhendé par R. Munier : il n'est justement pas l'élément de l'ignorance de soi, il n'est pas ce qui demande à être converti en être pour dessiner le possibilité d'une conscience de soi de l'Etre Suprême. Le néant n'est pas un moment de la négativité de la Conscience - son « en-soi » -, qui basculera dans son contraire : il est la *nécessité* du monde à être, de tout temps, sans « vide » préalable ou ultérieur. Dans le contexte de la méditation de R. Munier, le Néant böhmien échouerait à perpétuer l'affirmation du monde comme excès stimulé par l'absence *toujours sensible* du rien (sa force *actuelle, permanente,* en tant qu'Il d'Il y a), ou, si nous pensons la négation du néant par lui-même comme descente plus profonde en soi, le rien du rien n'est qu'un jeu de mots qui n'ouvre aucune autre dimension de néant.

[219] R. Munier, *ibid.*, p. 28.
[220] Cf.« Rien n'est préalable à rien. Cela s'invente à mesure. L'énorme univers est dans l'abandon (...) » in R. Munier, *Opus incertum* (1984-1986), Gallimard, 2002, p. 77.
[221] Jacob Böhme, *De la Signature des choses*, Grasset, 1995, trad. Pierre Deghaye, p.54.

Ce qui réunit les deux penseurs est le dynamisme du monde qu'ils méditent : « La nature est d'abord le mouvement » écrit J. Böhme[222] pour qui la volonté de se reconnaître du Néant premier mue nécessairement en désir[223], lequel alimente un conflit à l'intérieur de la volonté éternelle, et met au fondement de la nature souffrance et angoisse. Celles-ci permettent au Néant de *s'éprouver* : « Le Néant s'est trouvé, ce qui n'aurait pas été possible si seule la Paix avait régné »[224]. R. Munier est de cet avis : il rappelle que l'Il y a est une « unité agonique »[225], l'unité de deux contraires qui s'affrontent[226], qui luttent : ce qui *est* au sens le plus actif d'une part, le rien qui pousse l'être à l'excès en l'attaquant sans relâche sur ses bords d'autre part. Le monde consiste dans cet affontement de sorte que l'Il y a ne désigne pas le calme de l'être-posé, mais l'énergie souffrante de ce qui résiste, et l'« avoir » qu'il nomme tremble sous les forces d'érosion qui mènent la guerre contre tout ce qui est.

L'automne est un moment de paix dans cette guerre qui dure depuis le Commencement - ou l'Incommencement, pour reprendre le titre d'un livre de Botho Strauss. Les saisons sont en effet comme les lueurs plus ou moins visibles ou déchiffrables que darde une telle guerre, les feux qu'elle allume un peu partout et auxquels elle s'éclaire, l'été est dans ce contexte l'apparence qui brûle de toute son excessive visibilité, l'apparence qui se rêve coupée de l'apparaître où le rien travaille à nier, l'apparence qui se dresse de toute la vigueur de la *beauté*[227] - ce déchaînement éblouissant mais vite frappé de vanité de la vie[228], l'hiver est, lui, « livré au néga-

[222] J. Böhme, *ibid..*, p. 55.
[223] J. Böhme, *ibid..*, p. 54.
[224] J. Böhme, *ibid..*, p. 56.
[225] R. Munier, *Eternité*, pp. 29, 34.
[226] Ce *polemos* rappelle celui d'Héraclite - que R. Munier a traduit.
[227] R. Munier, *ibid.*, p. 30.
[228] La beauté participe donc bien de l'excès propre à l'affirmation du monde, cet excès qu'habite le rien dans la mesure où l'excès est une manière de « panique » de la vie face à ce qui la mine continûment. Cf. R. Munier, *ibid..*, p. 40.

tif »[229], il est l'autre moment à l'œuvre dans l'unité agonique de l'Il y a : le rien en son propre néant, détaché de tout dynamisme créateur, un rien *abstrait*, inexistant, comme les paysages de cristaux des pôles. Avec l'été et l'hiver, nous contemplons le conflit éternel dans ses grandes figures belligérantes, de loin, en oubliant peut-être la manière dont tout conflit implique le mêlement des forces - de la Puissance, dirait R. Munier - tout autant que leur affrontement. Ce mêlement des forces, c'est l'automne qui nous en donne la vision. Avant d'étudier cette saison, remarquons l'absence du printemps : R. Munier ne l'évoque même pas. Tentons l'explication de cette absence : le printemps n'existe pas, il n'est que la difficulté de l'été à se lever des ruines glacées du négatif, moins métaphoriquement, la lenteur un peu hébétée qui est celle de la vie à se dresser de nouveau, à ressusciter, après avoir été foudroyée par la mort. J. Böhme dessinait, dans les citations que nous avons faites, les prémisses d'un mouvement dialectique que nous pouvons ici reprendre à notre compte : laissons de côté le printemps comme moment blanc de stupeur de l'être après la mort, et observons que le conflit été-hiver se *relève* dans le moment automnal, même si nous ne suivons pas en cela l'ordre des saisons. Au sein de l'automne, « vie et mort, éclosion et négatif à l'œuvre, s'allient et presque se confondent, apaisent leur conflit dans cet or somptueux, comme irréel, hors du temps » [230]. La paix, de même que chez Jacob Böhme, n'autorise pas à elle seule le monde à être : un monde à l'origine en paix ne pourrait se lever du néant, n'aurait pas l'énergie, forcément inquiète, de l'affirmation. Le conflit est nécessaire pour qu'il y *ait*, mais la paix automnale est une paix conquise sur la guerre, la communion des belligérants les uns avec les autres : « En automne, la Puissance d'"il y a" le cède en beauté devant le Rien qui la porte, l'a menée jusque là, et maintenant seulement la garde, presque amoureusement la garde, dans l'or de la

[229] R. Munier. *ibid.*, p. 34. .
[230] R. Munier, *ibid.*

fin »[231]. La paix automnale est belle comme toute beauté grave, mélancolique, qui accepte en soi le travail de la mort, est comme la mort transfigurée, au contraire d'une beauté toute « estivale » , qui prétend gommer les luttes de la vie, beauté fictive toute en maquillage, en vie fausse - pure surface miroitante.

Le Il n'est rien, et, en tant que tel, il est *abandonné* par l'avoir (le « a » d'Il y a) « oublieux » [232] de sa source néante. Cette amnésie - qui est plutôt un refoulement - est certainement à l'origine de l'oubli par 1'homme de l'unité du monde, qui donnera son élan à la pensée technique, préfigurée elle-même par la coupure sacré-profane[233]. Le rien est oublié par l'homme parce qu'il est d'abord oublié par le monde que le rien dépose ; le monde nous conduit de soi à le dédoubler pour pallier la dimension absente que nous devinons mais remplaçons par une *autre* dimension d'être : la coupure sacré-profane est inscrite dans la texture même de ce monde oublieux, elle n'est le fait de l'homme qu'en *second lieu.* Et peut-être l'homme n'est-il capable d'oubli que par l'oubli du rien qu'atteste le monde en son excès, de même que chez Heidegger l'homme n'est capable de négation, fût-ce dans le cas très anecdotique de la proposition verbale, que par l'angoisse qui attend de le saisir.

Cet abandon, cet oubli, sont présents de chaque côté du partage (être-néant) : le rien abandonne l'être à soi, puisque ce monde est le seul et croule sous la gravité infinie de son exclusive et excessive affirmation, puisque l'absence est une *qualité* au sens böhmien, c'est-à-dire un élément d'activité, une force *(Kraft).* L'abandon,

[231] R. Munier, *ibid.*, p. 36. On pourra remarquer l'influence de la terminologie heideggérienne dans cette citation, puisque la « garde » est un mot couramment employé dans la traduction des textes heideggériens, qui peut signifier aussi bien le recueillement que l'abritement (qui n'est jamais sans occultation, sans voilement) ou le pouvoir d'expression adéquate : le *logos* étant ce qui rassemble pour dire. L'or est, chez J. Böhme, l'expression de la lumière des origines avant que ne se déchaîne la colère divine qui mettra le monde en mouvement. Il n'est donc pas le résultat d'une réconciliation des Puissances. Il précède celles-ci : cf. Jacob Böhme, *L'Aurore naissante*, Archè, trad. Louis Claude de Saint-Martin, Milan, 1977, p. 293 notamment.
[232] R. Munier, *ibid.*, p. 37.
[233] Cf *supra* p. 28 *sq.*

l'absence, sont au travail comme *hantise*[234]. Même l'excès que magnifie la beauté, excès en lequel le monde se hausse au sommet de son affirmation, est hanté par l'absence qualifiante du rien. R. Munier illustre cette idée par un court texte narratif. L'écrivain va prendre son train à la Gare Saint Lazare et croise dans l'escalier roulant une jeune femme à la beauté « éclatante »[235], dénuée pourtant de toute sophistication. A la lumière de cette rencontre, il comprend que la beauté ne peut être qu'une apparition, telle la passante baudelairienne, en somme, reprenons le mot, qu'un *éclat.* La beauté a une force d'irruption éblouissante mais balancée par une égale force de disparition qui en fait l'étrangeté : elle est une étoile filante. Dans la beauté, comme nous le disions, le monde se ramasse, se dresse à sa pointe, face au rien, mais qu'est le rien sinon le monde à ce moment d'intensité fébrile ?, et dans cette confusion des deux instances trop vite partagées, la beauté surgit, s'affirmant-se niant comme toute chose, mais avec incandescence, explosion de lumière et de ténèbre mélangées, vite consumée, trouant le monde car n'étant *rien* dans le monde, étant *quelque chose* dans le néant. La beauté est toujours en exil. Nous ne la voyons que bien rarement sous ce jour, tant nous sommes fascinés par ce qui s'affirme en elle et voudrait nous aveugler par cette affirmation même.

Le regard qui serait capable d'embrasser les deux moments du partage dans une unité agonique, R. Munier le conçoit comme « regard unitaire » : regard qui voit bien sûr la beauté comme une exaltation de la *Puissance* - c'est-à-dire de cette force d'apparence en laquelle se concentre l'être, d'une apparence coupée du rien dans lequel elle se perd, et d'autant plus brillante - mais teintée d'obscur, regard justement réglé pour « déjà discerner en elle le flétrissement vibrant qui la travaille, sans pour

[234] R. Munier, *ibid..*, p. 45.
[235] R. Munier, *ibid..*, p. 46.

autant qu'elle cesse d'être beauté » [236]. Ce flétrissement est évidemment celui de la mort que l'exil et la hantise nomment de biais.

De fait, le temps dit que tout a toujours déjà passé, les choses furent plutôt qu'elles ne sont[237], et le pathétique de l'existence consiste dans cet effort d'*être*, d'être présent, quand le rien prononce la sempiternelle désuétude de tout ce qui « est » . La mort, nous l'avons montré, n'est pas un bond dans l'avenir transcendant, elle « n' » est « que » le réajustement de l'effort d'être au toujours-déjà-passé de l'Il y a, à son éternelle antécédence ; en sorte que ce réajustement n'est qu'un épuisement. « “Il y a” fut, plutôt qu'il n'est, ne cesse d'avoir été » [238]. Là se trouve certainement la raison du mouvement en lequel le monde tourbillonne, dans la cosmologie de R. Munier : une espèce de distension entre la Puissance avide de présent - et la beauté n'est que cet instant foudroyant qui se tient seul, fixe, dans l'infini déroulement du temps qui l'engloutira bientôt - et le passé où toute chose descend dès qu'elle est ; distension « tragique » [239] qui, hypostasiée, devient *agôn* entre Puissance et Néant. Nous pouvons confirmer cette hypothèse en poursuivant la lecture de l'ouvrage : « Le partage produit le temps. La nécessité du partage selon lequel il n'y a rien que de quelque chose ouvre le temps. Elle-même est le temps. Elle est de soi hors du temps, mais n'a qu'en lui son lieu. Le partage fait commencer » [240]. Un peu plus loin, R. Munier ajoute - ou confirme - : « Le partage n'est que du temps » [241]. Il ne peut y avoir de nécessité dans le temps : une telle nécessité serait un monstre logique, une nécessité temporaire. Dans le temps rien ne dure ou tout ne dure que comme rien. La « nécessité du partage » est le commencement, c'est-à-dire une « origine » hors du

[236] R. Munier, *ibid.*, pp. 52-53.
[237] R. Munier, *ibid.*, p. 54.
[238] R. Munier, *ibid.*
[239] R. Munier, *ibid.*, p. 57.
[240] R. Munier, *ibid.*, p. 56.
[241] R. Munier, *ibid.*, p. 59.

temps, mais le partage est, lui, dans le temps, *il n'y a* que dans le temps : le monde est comme mouvement du temps, affrontement du présent et du passé. Même si R. Munier parle d'éternité, écrit du temps qu'il est un « détour » [242], ladite éternité désigne seulement la durée propre au fond où retournent choses et êtres usés. Le rien est alors l'interminable au sens le plus strict - passage des choses les unes dans les autres, leur mutuelle transfusion, l'éternité disant la temporalité de ce passage, qui s'oppose à cette autre temporalité, celle de la lutte entre la Puissance et le Néant. Métaphoriquement, l'éternité est cette saison d'automne où les belligérants se reposent dans l'au-delà du combat, dans le calme d'une guerre passée dans son contraire, se mêlant, se confondant pour ne plus faire qu'un - ou mieux : pour *se retrouver un.*

La citation dit en outre que le lieu et le séjour sont eux-mêmes temporels, donc temporaires. Certes la mort nous fait retrouver le rien, à savoir l'appartenance immédiate au Tout, mais cette appartenance ne configure pas un séjour. Le *lieu réel* n'est pas le lieu d'un possible séjour, est à peine un lieu, puisqu'il n'est que ce sur quoi ouvre la disparition. Nous revenons au même constat : la quête du lieu est contradictoire. Le lieu est en soi menacé par les parages qui travaillent à son indétermination, il verse naturellement dans le non-lieu si l'homme ne le clôture. Par ailleurs, il manifeste, par la contradiction qui est la sienne - le lieu est naturel donc non-humain mais ne résiste à sa propre effusion qu'en appelant l'homme à le circonscrire -, le fait que l'homme n'a pas d'habitation : celui-ci est en *excès* par rapport à un monde déjà excessif, et cet excès humain explique que le monde ne puisse répondre à ses prières : « Face au monde, je guette en lui ce qu'il peut me donner, mais qu'il avoue parfois ne pouvoir me donner » [243]. Le séjour constitue l'attente impatiente de ce don qui ne doit être accordé que par un monde appauvri par sa dépense d'être perpétuelle. De là, la

[242] R. Munier, *ibid..,* p. 57.
[243] R. Munier. *ibid...* p. 60.

violente déception que *rien* ne soit *donné,* de là, la violente opiniâtreté à forcer l'accueil qui ne nous est pas *réservé*.

L'Il y a n'est pas analysé en ces termes par Heidegger qui fut pourtant son premier analyste, et que R. Munier a forcément à l'esprit dans la méditation que nous avons étudiée. Le problème qui se pose à Heidegger n'est pas d'abord existentiel, ne se donne pas dans l'expérience de l'étouffement, de l'encombrement, métaphysiques : il prend place dans le cadre d'une interprétation de l'histoire de la pensée, et, plus particulièrement, comme le dit le paragraphe 6 de *Etre et Temps,* dans le cadre d'une « destruction de l'ontologie », c'est-à-dire d'une libération de l'impensé du rapport à l'être qui travaille sous les représentations communes, les systèmes philosophiques, qui sont eux-mêmes autant d'oublis de la question de l'être et font obstacle à une vision *directe* de celui-ci. L'Il y a donne ainsi l'occasion de laisser de côté l'interprétation objectivante de l'être comme du temps, qui substitue aux deux instances *ce* qui est et *ce* qui dure : « Nous ne disons pas : l'être est, le temps est - mais il y a être, et il y a temps »[244]. Cette substitution, Heidegger en devine les prémisses chez Parménide qui écrit que : « esti gar einai », littéralement : « est en effet être ».

L'objet de notre travail n'est pas d'analyser la pertinence ou l'impertinence d'une telle herméneutique, mais d'observer en l'occurrence que Heidegger et R. Munier se rejoignent dans une pensée du don : l'Il y a heideggérien est en effet un *es gibt,* un ça donne ou un il (impersonnel) donne, même si, Heidegger le précise d'entrée de jeu, la teneur de ce don est tout aussi « obscur(e) » que le *es* qui donne[245]. Le don ne peut être approché pour l'instant que comme ce qui laisse se déployer l'être, le libère de son retrait, à la nuance près, importante dans le contraste qu'elle produit avec l'analyse de R. Munier, que l'être n'est pour Heidegger *rien* de ce qui est. R. Munier

[244] Heidegger, *Temps et Etre,* in *Questions IV,* Gallimard, 1985, rééd., trad. François. Fédier, p. 18.
[245] Heidegger, *ibid.*, p. 19.

emploie, la plupart du temps, le mot « être » dans une acception usitée - ce qui est -, voire pour l'opposer, comme Puissance, au Rien qui le nie. Pour autant cette opposition est « méthodologique » , elle sert l'acuité du regard, sa capacité de discrimination, elle ne peut signifier que l'être et le rien sont deux règnes distincts, puisque ce dualisme réinstituerait la transcendance de l'autre monde que R. Munier récuse dans la totalité de ses écrits. Le rien est l'être vu à partir de sa finitude, de ses contours.

Le don est chez l'écrivain un appel d'être, une force d'affirmation immanente à l'être, qui équivaut à *l'abandon* du rien. Cet abandon se fait sentir sur les deux versants du partage : le monde est lui aussi seul, abandonné à lui-même, sans extériorité. Chez Heidegger, de même : « (...) un appel parlant dans (...) le "Il y a être" »[246] se fait entendre, dans le don conçu comme « destiner » , mouvement de donation et de retrait conjugués, qui précipite en époques de l'histoire de l'être, en aléas de la manifestation ou de l'occultation de ce dernier, au-delà des catégories de la contingence et de la nécessité qui n'ont elles-mêmes cours que sur le fond primordial du don.

Ce es *gibt* donne aussi l'humanité à l'homme[247], l'homme n'est lui-même qu'à accueillir l'Il y a, pour que l'être se libère dans sa correspondance avec l'homme en voie d'« humanisation » du fait de cette correspondance : les correspondants sont les « produits » de leur correspondance. L'Il y a n'est pas appréhendé avec cette radicalité par R. Munier, ni avec cette nécessité du recours à l'homme en devenir de soi : n'oublions pas que l'homme, pour l'écrivain, ne fait que rarement accueil à l'Il y a, il force l'avoir de l'Il y a au contraire, et même, d'après une citation que nous avons commentée[248], il n'est pas capable de supporter la profusion du don, cette dépense du

[246] Heidegger, *ibid.*, p. 25.
[247] Heidegger, *ibid.*, p. 29.
[248] Cf. *supra*, p. 83

monde, cet excès et cet appauvrissement subséquent. Demeure toujours « présente » la dimension de soustraction dans l'Il y a muniérien, mais cette dimension donne l'élan inverse à l'aveuglante affirmation du monde, de l'être (au sens que lui donne R. Munier). Une telle affirmation, on peut imaginer qu'elle pourrait avoir lieu sans l'homme lui-même (comme chez Hegel l'Histoire semble pouvoir se passer des hommes, en tout cas des individus pris dans leur singularité). La preuve en est que c'est mort que l'homme correspond enfin avec l'Il y a. En outre, la parousie de l'être chez Heidegger offre à l'homme un « séjour » , une « quiétude » [249] que l'Il y a muniérien menace d'asphyxie : le lieu est, chez R. Munier, même préexistant à l'homme, dépendant de ce dernier pour s'accomplir comme lieu, et surtout, il doit être soustrait à l'excès d'être que les parages matérialisent, qui ont le même pouvoir d'effacement sur les limites quelles qu'elles soient qu'une mer patiente sur un château de sable.

Les deux penseurs divergent sur l'analyse du Il d'Il y a. Pour R. Munier, le Il (s')abandonne (dans) le « a » , d'un abandon qui est force d'érosion autant que gain d'affirmation et de nécessité pour le monde, tandis que le Il, dans la perspective heideggérienne, ne peut être analysé de façon aussi frontale, et dans sa définition même, exige des étapes d'élucidation qui accusent sa dimension de retrait invincible et quasi innommable. Ainsi le Il paraît d'abord, pour le philosophe, recouvrir le temps comme rassemblement du destiner scandant la libération de l'être, mais le temps ne fait que marquer un arrêt dans le cheminement vers le Il[250]. Heidegger confie alors que : « Le "Il" prononcé quand on dit "Il y a être", "Il y a temps" nomme, c'est probable, quelque chose de typique et d'exceptionnel, qu'il est impossible ici de discuter à fond » [251]. A ce stade de l'analyse, seule la définition temporaire de l'Il y a, donnée

[249] Heidegger, *ibid.*, p. 30.
[250] Heidegger, *ibid.*, p. 37.
[251] Heidegger, *ibid.*, p. 38.

par Heidegger, autorise le rapprochement des deux penseurs : le Il serait « une avancée d'absence » [252]. Françoise Dastur précise la teneur de cette absence, en écrivant que le destiner est « un don sans "sujet" qui donne » [253], le don ne fait que se donner soi-même, il est toute donation[254]. Cette donation sans donateur, Heidegger la conçoit comme *Ereignis.* Le recours à l'étymologie nous donnera une ébauche de compréhension de ce terme, l'un des plus difficiles du glossaire heideggérien. *Ereignis* vient de *Er-aügen* qui signifie, à strictement parler : « Saisir du regard, appeler à soi du regard, ap-proprier » [255]. *Ereignis* est, malgré cette approche, aussi intraduisible, selon Heidegger, que *Logos* ou *Tao*, mais peut être vu au plus simple comme « la conjonction essentielle de l'homme et de l'être, unis par une appartenance mutuelle de leur être propre » [256] tout de même que, ultérieurement, dans *Temps et Etre*, la co-appartenance de l'être et du temps[257]. Le Il heideggérien est donc *Ereignis*, conjonction qui réunit Etre *et* Temps, de même que la co-appartenance de l'être et de l'homme, co-appartenance qui n'est pas simplement d'essence ou de concept (comme deux éléments d'un genre qui serait l'*Ereignis*) mais toujours menacée du retrait qui est aussi le propre de l'*Ereignis*, retrait que Heidegger pense comme *Enteignis* (disons : dé-propriation), entendant par là que l'*Ereignis* « est le fondement sans fond de l'être, son abîme » [258].

Nous pourrions, pour forcer la comparaison, tenter de faire équivaloir le rien comme abîme de l'être à l'*Ereignis* tel que nous venons rapidement de l'apercevoir.

[252] Heidegger, *ibid.*, p. 39.
[253] Françoise Dastur, *Heidegger et la Question du temps*, P.UF., 1994, deuxième édition, p. 114.
[254] Une analyse poussée du don aboutit d'ailleurs à ce que Jean-Luc Marion appelle la « triple épochè » du don, à savoir la mise entre parenthèses des trois transcendances que sont : le donateur, le donataire, l'objet donné - cf. J.-L. Marion, *Etant donné*, PUF Epiméthée, 1997, p. 121 *sqq.*Le philosophe en poursuit l'explication dans le recueil *Donner à penser*, Seuil, 2005 : *La Raison du don*, in *op. cit.*, p. 57-114 (conférence prononcée le 27 février 2002 dans le cadre du Centre Roland Barthes).
[255] Heidegger, *Identité* et *Différence* in *Questions I*, p. 270. Cf. Françoise Dastur, *op.cit*, p.111.
[256] Heidegger, *op. cit.*, p. 272.
[257] Heidegger, *Temps et Etre*, p. 40.
[258] F. Dastur, *ibid.* Cf. Heidegger, *op. cit.*, p. 45.

Toutefois, l'*Ereignis* demeure bien plus mystérieux que le rien muniérien[259] qui a, comme nous allons le rappeler, force d'évidence : l'*Ereignis* n'est peut-être pas pensable pour lui-même, c'est là l'un des sens possibles de l'*excipit* de *Temps et Etre*, formulé comme un aveu d'impuissance. Cet *excipit* concède que la forme même de la conférence, et gageons-le, de la chose écrite classique, n'est pas apte à atteindre l'*Ereignis.* Et, de fait, un peu plus tôt, Heidegger insiste sur le fait que l'*Ereignis* ne se pose pas en objet d'une représentation possible[260], qu'il est de soi rétif à l'explication qui passe par le principe de raison. Nous atteignons ici à l'indicible, si ce n'est à l'impensable - qui ne peut être que « visé » . L'indicible est au principe de l'écriture de R. Munier, et en particulier de la forme aphoristique, ou diaristique, qui est celle de ses écrits les plus récents : la notation ou la sentence disent en creux combien le rien se joue des filets grossiers de la pensée discursive, et ne s'offre à notre *conscience* que de loin en loin, au moment où on l'attend le moins, dans de curieuses fulgurations : la fête et l'impression de désœuvrement qui s'ensuit, à laquelle l'enfant même est sensible, la beauté, la mort, ... « tant d'aspects de l'existence le désignent » [261] que le rien est en vérité une expérience *permanente,* mais à l'insu de ceux qui en font l'expérience - là réside cette force d'évidence dont nous parlions à son propos. Le vertige n'est pas, dans l'œuvre de R. Munier, que le néant ne soit pas, qu'il ouvre le vide de son inexistence sous nos pieds, mais toujours qu'il soit le principe de l'immanence du monde à lui-même : « Dans "Il y a", il n'y a en effet que des choses, des événements, des êtres, dans le danger d'un éclat qui se mue en usure, en déclin » [262]. Il n'y a de retrait, de soustraction, que *dans,* d'usure, de mort, que

[259] Et ce même si Roger Munier reconnaît sa dette à cette pensée de l'*Ereignis* comme « opérateur inconnu » de l'Etre comme rien : cf. *Roger Munier, Entretien du 21 octobre 1998*, p. 239 *sq*, in Dominque Janicaud, *Heidegger en France, II. Entretiens*, Albin Michel, Bibliothèque Idées, 2001.
[260] Heidegger, *ibid.*, p. 46.
[261] R. Munier, *ibid.*, p. 33.
[262] R. Munier, *ibid.*

dans. La co-appartenance de l'homme et de l'Il y a n'est pas d'ap-propriation mutuelle, de « garde » réciproque, elle est d'engluement plutôt de l'homme et des choses dans cette touffeur d'être qui est comme la Chose de toute chose, loin d'être le « digne-d'être-pensé » (*denkwürdig*) échappant à la pensée tout en la fondant. Si l'être, l'Il y a, au sens muniérien, échappe à la pensée, c'est qu'il ne peut être embrassé, c'est qu'il nous manque une pensée qui ne soit pas de l'oubli de l'être, pensée qui ambitionne une nouvelle procédure de questionnement, mais de son *affirmativité* même[263].

A cette affirmativité, Emmanuel Levinas s'est de nouveau confronté, et de nouveau il en est résulté des analyses qui tissent des liens étroits avec les méditations de Roger Munier. Le philosophe a en effet laissé des pages marquantes sur l'encombrement de l'être, compris comme *Il y a*, dès son premier ouvrage, *De l'Existence à l'existant*, qui pousse l'analyse de l'exister anonyme plus loin que dans tout autre ouvrage ultérieur - où la thématique propre de l'Il y a ira s'effaçant en proportion inverse de la consistance prise par la pensée éthique de Levinas.

E. Levinas prend souvent l'exemple du « Il pleut » que nous avons cité chez R. Munier (sans qu'il y ait d'emprunt entre les deux hommes, malgré de curieuses coïncidences objectives)[264]. Chez R. Munier, le Il impersonnel ouvre une dimension nouvelle dans la surface des choses quotidiennes, il les rapporte à un « ailleurs insituable » qui leur octroie une profondeur inhabituelle[265]. Chez E. Levinas, l'Il y a serait

[263] Dans un des fragments qui achèvent son livre, Jean-Luc Nancy observe néanmoins l'émergence contemporaine d'un tour affirmatif de la pensée : « (...) (la) pensée (de la liberté) doit être en recherche d'un mode non questionnant de la pensée (...) Il y a là un trait profond et puissant de la pensée aujourd'hui : l'exigence d'une affirmativité (on le trouve de Nietzsche et de Benjamin à Deleuze et à Derrida, différemment modulé) » in *L'Expérience de la liberté*, Galilée, 1988. pp. 208-209. On pourrait ajouter à cette liste Alain Badiou qui a proposé, dans le domaine de l'art, un beau *Manifeste de l'affirmationnisme* : cf. *Circonstances, 2*, Editions Léo Scheer, Lignes, 2004, p. 81-105.
[264] Cf. E. Levinas, De *l'Existence* à *l'existant*, Vrin, 1998, rééd., p. 95 ; *Le Temps et l'autre*, p. 26 ; *Ethique et infini* (entretiens avec Philippe Nemo), Le livre de Poche, Biblio essais, 2000, rééd., p. 38 ; etc.
[265] Cf. *supra*, p. 82 *sq.*

plutôt l'impossibilité de l'ailleurs et la persistance de l'être même quand le vide règne, que rien n'est, comme une malédiction d'être, de ne jamais pouvoir passer absolument, connaître le repos plénier du rien, qui nous serait adressée : même quand il n'y a plus rien, il y a. « Il reste après cette destruction imaginaire de toutes choses, non pas quelque chose, mais le *fait* qu'il y a » [266]. Et l'Il y a n'est pas une expérience angoissante du monde, de son extériorité irrémissible, au contraire, l'Il y a est la dissolution d'une telle expérience et même de tout repère, de toute géographie, fondamentaux en la matière : « (Dans l'Il y a) l'esprit ne se trouve pas en face d'un extérieur appréhendé. L'extérieur - si on tient à ce terme - demeure sans corrélation avec un intérieur. Il n'est plus donné. Il n'est plus monde » [267]. L'Il y a ne « donne » pas lieu à une forme d'extase, comme nous en avons vu dans le cas de la forêt où intérieur et extérieur se jouent l'un de l'autre jusqu'à se confondre mais à son impossibilité : chaque chose est posée en elle-même, ne formant plus communauté avec les autres, mais reculée dans un fond d'anonymat, de grisaille bruissante d'où rien ne se détache, où rien n'est intérieur à soi ou à un autre, extérieur à soi ou à un autre ; chaque chose est posée en soi comme « dans » un *dehors*[268], pour reprendre le mot de Blanchot - qui n'a rapport ni avec l'extériorité ni avec l'intériorité, mais pourrait désigner une simple béance ouverte en eux, entre eux, illimitée mais terriblement quotidienne.

L'Il y a au sens lévinassien n'est pas, par conséquent, le *don* de l'ailleurs *dans* l'ici, qui forme le monde dans son espacement et son affirmation, il est cette rumeur incessante qui affole le silence, qui fait corps avec le silence au point que le silence n'est plus qu'un bruissement monotone qui ne peut être tu, car se taire est encore donner résonance au murmure atone, neutre, qui empêche de se taire, est le fond bavard

[266] E. Levinas, *Le Temps et l'autre*, pp. 25-26.
[267] E. Levinas, *De l'Existence* à *l'existant*, p. 95.
[268] Pour une approche qui recontextualise cette notion centrale chez Blanchot : Michel Foucault, *La Pensée du dehor*s, Fata Morgana, Montpellier, 1986, ou *Critique* n°229, 1966.

de tout mutisme ; l'Il y a, de la sorte, « demeure comme un champ de force, comme une lourde ambiance n'appartenant à personne (...) » . Cependant, si l'Il y a ne recouvre pas le don, pour le philosophe - et Emmanuel Levinas se démarque explicitement de Heidegger comme d'Apollinaire auteur d'un recueil intitulé *Il y a,* en récusant justement l'identification de l'Il y a avec « la joie de ce qui existe, l'abondance » que porte le *geben*[269] -, il n'en demeure pas moins que R. Munier et E. Levinas communient dans la même appréhension de l'Il y a comme encombrement d'être, étouffement. Rappelons-nous le passage d'*Eternité*, où, songeant à la *place* qu'il occupe, R. Munier comme tout homme étouffe sous l' « expansion immobile » de l'être, expansion immobile qui corrobore la description de l'être comme ce champ de force, cette lourde ambiance, que produit E. Levinas. Pour ce dernier, l'Il y a est « vigilance sans aucun but » [270] non seulement de l'homme qui ne parvient pas à s'arracher à ce champ de force grésillant mais aussi de l'être[271] qui n'en finit pas d'être, qui ne réussit pas à s'oublier, être insomniaque : « Ici, le temps ne part de nulle part, rien ne s'éloigne ni ne s'estompe », « rien n'approche (...) rien ne vient (...) rien ne menace » [272]. Tout demeure, ressasse, expansion immobile, et nos oreilles bruissent de ce radotage de l'être qui nous empêche de dormir jamais. Cette insomnie, E. Levinas en approfondit l'analyse dans des termes très proches de ceux que nous avons analysés chez R. Munier : « Le courant anonyme de l'être envahit submerge tout sujet, personne ou chose » [273]. R. Munier poursuit de son côté : « (...) les choses qui sont, quand purement elles *sont*, imprévisiblement s'excèdent. Elles sont elles-mêmes et plus qu'elles-mêmes, du fait qu'elles *sont* (...) Face à l'excès, pris dans l'excès, on re-

[269] E. Levinas, *Ethique et infini,* p. 37.
[270] E. Levinas, *Le Temps et l'autre,* p. 27.
[271] E. Levinas, *De l'Existence* à *l'existant,* p. 110.
[272] E. Levinas, respectivement *Le Temps et l'autre* p. 27 et *De l'Existence* à *l'existant,* p. 96.
[273] E. Levinas,. *De l'Existence à l'existant,* p. 94.

flue dans les marges. C'est peu de dire que l'on respire mal. On est saisi de vertige, quand "il y a" se lève dans les choses qu'il y a » [274]. On pourrait mettre au jour deux formes d'Il y a dans cette citation, ou deux modalisations : l'Il y a vécu comme l'entour de notre vie quotidienne, au milieu de quoi nous passons sans y prêter attention - le décor dans lequel nous évoluons aveuglément - ; et l'Il y a qui « se lève dans les choses » , cette *lourde ambiance*, ce *champ de force*, qui font sentir leur tension anonyme, leur neutralité impersonnelle, *dans* les choses, autour d'elles, les précédant toujours, dans une folie d'antécédence, folie aveugle d'être, de perpétuité sans sujet ni objet, qui se terre dans tout sujet, tout objet, qui les force à *durer* même morts ou détruits, même passagers voire éphémères. « Il n'y a rien, continue Emmanuel Levinas, mais il y a de l'être, comme un champ de forces (...) (un) champ impersonnel, un champ sans propriétaire et sans maître (...) l'être n'a pas de portes de sortie » [275]. Voilà caractérisée au plus juste, nous semble-t-il, l'immanence à soi du monde muniérien : c'est un monde sans portes de sortie, car les morts eux-mêmes ne quittent pas le monde[276], ils ne peuvent *sortir*. Aussi l'activité de l'homme pourrait-elle se révéler comme la quête plus ou moins consciente d'une respiration dans l'être : « On ne respire bien dans l'être que si on se prolonge ou peut se prolonger en lui, étendant nos prises, réelles ou mentales, sur les choses qui sont » [277]. Notre prolongement, notre activité, ne portera jamais sur l'Il y a comme ambiance mais sur les choses qu'il y a[278]. Notre respiration ne pourra s'effectuer dans la lourde nappe de l'être, ou alors nous nous y perdrons jusqu'à perdre le je qui ne subsiste qu'au

[274] R. Munier, *Eternité*, pp. 21-22.
[275] E. Levinas, *ibid..*, pp. 104-105.
[276] E. Levinas montre l'absurdité du suicide comme volonté d'atteindre l'impossible néant : cf. notamment *Le Temps et l'autre*, p. 29, avec l'exemple d'Hamlet. La mort impossible, mais analysée dans un autre registre, est un des thèmes de pensée de Blanchot : cf. *La Littérature et le droit à la mort*, par exemple.
[277] R. Munier, *ibid..*, p. 21.
[278] Rimbaud, nous le verrons, a vécu cette vérité comme l'impossibilité de son geste poétique.

milieu des choses. La position de R. Munier à l'égard de l'activité technique, et philosophique au sens le plus large (puisque la « prise » ou la saisie désignent bien le *Begriff,* le concept, et peuvent valoir comme *analogia* de la réflexion scientifique), est donc ambiguë : la technique est morcellement du monde, mais le monde appelle de soi à ce morcellement par l'homme, et elle est *respiration* dans cette ambiance suffocante, ce plein impersonnel dont les parages sont la métonymie. Le monde est en devenir-parages, et la technique, refluant cette contagion périphérique, aménage des trouées d'oxygène, des trouées d'être-soi, dans le plasma anonyme - le champ de force - de l'Il y a. L'homme essaie peut-être, davantage que de trouver une place, ou un lieu d'habitation, de révéler une porte de sortie, jusqu'ici dérobée, qui conduise hors de l'être[279] .

[279] Il faudrait, pour approfondir cette pensée du lieu, recourir à l'article substantiel d'Henri Maldiney, *L'Œuvre d'art comme essence* où le philosophe reprend la notion d'*apeiron* (l'illimité) d'Anaximandre avec beaucoup d'ampleur et pense à nouveaux frais la *chôra* (le lieu originaire) platonicienne, le vide, l'Ouvert, etc. CF. Henri Maldiney, *op. cit.* in *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre Marine, La Versanne, 2000, p. 405-451.

II - Croire ?

Le *Dieu d'ombre :* pour une esquisse de la théologie de Roger Munier

A> Le monde comme absence de Dieu

Il est maintenant établi que le monde contemplé, *vécu*, par R. Munier, ne peut justement être vécu continûment : ce monde est *le seul* et, même s'il n'est pas immobile au contraire de l'être parménidien, mais agité d'une perpétuelle tension voire d'une guerre entre l'apparaître et le disparaître qui le situerait davantage dans une cosmologie de type héraclitéen, une telle agitation ne trouve pas d'apaisement dans une réalité transcendante qui lui donnerait elle-même comme une résolution musi-

cale. Ce mouvement se remue lui-même, tourne sur soi comme une gigantesque toupie, et le vertige que l'on éprouve à prendre conscience du monde ainsi « révélé » provient non seulement du manque d'air ressenti comme l'impossibilité d'une vraie échappée mais aussi de la factualité brutale d'un monde qui n'a de sens qu'*en soi*, qui n'a de *fondement* qu'en *soi*.

Dans ces conditions, soulever le problème d'une théologie qu'on devinerait de loin en loin dans toute l'œuvre de R. Munier, théologie qui s'explicite dans des ouvrages comme *Psaume furtif* ou *Dieu d'ombre*[280] quoiqu'elle ne soit jamais systématiquement organisée, même dans ces livres qui rassemblent des notes journalières, éparses dans le temps, selon l'axe du divin, c'est reprendre l'hypothèse qui conclut le paragraphe précédent, et lui chercher une solution probable : où, mieux que dans la région très éthérée du divin, trouver un air respirable, l'air frais des hauteurs, où, mieux que sur ces hauteurs où le regard se fait panoptique et plongeant, chercher l'habitation encore vierge qui nous attend en bas ? Toute théologie implique naturellement une définition - et même une configuration - du séjour humain.

Dieu réunit, dans l'œuvre de R. Munier, trois déterminations étroitement corrélatives : l'absence, l'inexistence, le silence. Un fragment résume avec une admirable concision l'essentiel de la théologie que nous allons mettre au jour : « Qui servez-vous ? Je ne sais. Mais un maître, oui. Effacé. Muet » [281]. Dieu est le Seigneur mais un Seigneur dont le règne, la domination, s'exercent le plus discrètement à partir des lointains humiliés de l'inexistence et du mutisme, et n'appellent d'obéissance que voulue par le serviteur : l'obéissance n'est pas ici à une réalité efficiente et terrible mais à l'intangible disparition de Celui qui *ne peut* être (nous verrons en quoi con-

[280] R. Munier, *Psaume furtif*, Babel Editeur, Mazamet, 1992. R. Munier, *Dieu d'ombre*, Arfuyen, 1996.
[281] R. Munier, *Au demeurant*, Atelier La Feugraie, Saint-Pierre-Ia-Vieille, 1985, p. 71.

siste cette étonnante impuissance du Tout-Puissant), obéissance au Disparu qui ne se maintient que comme Disparu-voulant être, obéissance donc non pas au plus fort et au plus riche mais au plus faible et au plus pauvre. Une telle obéissance a toutes les qualités de la pitié. Pourtant, Dieu, en son essence, a des liens de parenté avec cette disparition : même s'il la subit, même si nous le verrons occupé d'être et d'incarnation, la disparition ne va pas à son encontre, elle qualifie son mode d'être divin ; Dieu n'apparaît que Disparu : « L'absence de Dieu est, comme absence, théophanique. Comme absence de tout, couvrant tout, espace et temps, passé, futur, sauf le présent insaisissable, qui est éternité »[282]. L'absence de Dieu est un travail, elle est la vraie Création, elle n'est certainement pas le simple négatif de la présence, son ombre passive. L'absence de Dieu est le contour invisible duquel se démoulent l'espace et le temps, contour qui se confond avec le présent jaillissant mais « insaisissable », présent qui est le non-espace, le non-temps, qui se retournent dans leur contraire : la présence spatiale et le présent temporel (comme limite mathématique entre le passé et l'avenir).

Ce qui différencie la précellence accordée par l'écrivain au présent de celle que lui confère Saint-Augustin, par exemple, à la suite de Platon et d'Aristote - et qui orientera toute la réflexion occidentale sur le temps -, est que, dans le cas de R. Munier, le présent éternel n'a pas de position de surplomb, de prototype, par rapport au temps humain. Il n'est que *disparu* par rapport à ce dernier, et presque humilié, *épuisé*, par lui, dans la mesure où le temps comme l'espace ont des vertus de visibilité outrancière chez les hommes, et incitent ceux-ci à négliger encore l'humble dimension du Disparu. Ce sont le temps, l'espace, des hommes, qui se tiennent massivement devant l'éternité néante, la voilent en son retrait fondateur : ils sont alors que l'éternité

[282] R. Munier, *Dieu d'ombre*, p. 48.

n'est pas, ils ne sont pas son « image dégradée », comme l'écriraient Platon ou Saint Augustin, mais sa négation.

La théophanie est humilité car le monde se réchauffe au non-être de Dieu. Cette esquisse de la théophanie muniérienne donne une première réponse à la question posée par l'écrivain pour ce qui regarde la proximité d'être de Dieu et du monde : « Dieu n'*existe* pas comme existe le monde... Sans doute. - Mais comment le monde alors existe-t-il ? » [283]. Le monde existe, répétons-le, comme l'absence de Dieu qui se renonce, absence essentielle à Dieu, et cette absence en son retournement donne source au déploiement du temps et de l'espace à partir du présent qui, lui-même, n'est rien. C'est dans ce rien qu'habite Dieu, qu'il est absent. De la sorte, l'« ailleurs » dans lequel Dieu s'exile n'est *nulle-part* et ne configure pas d'autre dimension que celle du monde même : l'ailleurs divin n'inscrit pas d'arrière-monde, il déplie simplement une profondeur d'être dans l'ici, il se récuse dans celui-ci au point qu'il est l'un des relais d'affirmation du monde en son immanence. La preuve en est que c'est l'absence de Dieu *dans* le monde qui rend celui-ci inépuisable, toujours en sursis de totalisation : « On ne sait pas le fond de Dieu - comme on ne sait pas celui des choses. Dieu n'a pas de sens dernier, s'Il est Dieu. Par reflet, le monde n'en a pas non plus. Le défaut de sens dernier est divin »[284]. L'inépuisable immanence à soi du monde, jaillissant de l'inépuisable inexistence de Dieu, est divine. Plus simplement, le monde est d'une *opulence* égale, en démesure, à la *pauvreté* de Dieu. R. Munier confirme cette équation : « On n'éprouve Dieu que dans le retrait du monde, sinon *comme* ce retrait. Quand simplement il se retire, en ce qui de lui échappe à nos prises, le monde est divin » [285]. Nous le disions, l'absence de Dieu est *créatrice*, elle a

[283] R. Munier, *Psaume furtif*, p. 7. Fragment qui apparait d'abord dans *L'Ordre du jour*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, p. 30. Roger Munier souligne.
[284] R. Munier, *Dieu d'ombre*, p. 45.
[285] R. Munier, *ibid..*, p. 46.

son efficience propre : la Création, par Dieu, ne signifie que l'absentement de Dieu, elle n'est que cet absentement, rien de plus. Si Dieu est, le monde n'est pas, de sorte qu'il n'y a peut-être pas de Dieu mais uniquement du divin, c'est-à-dire le contraire même de Dieu, en ce que le divin désigne ici la soustraction, en deçà du sens, au non-être. L'absence de Dieu est divine : le monde en est infiniment présent.

B> Dieu absent à Soi : l'attente

L'absence de Dieu est divine au point qu'elle frappe Dieu lui-même : « Dieu aussi bien n'est jamais "Dieu", pas même pour Lui-même »[286]. Une explication de cette étonnante absence à soi se trouve dans le fait que « Dieu ne règne que sur le possible, il ne peut rien sur le *réel* »[287], affirmation qui a sa cohérence dans l'économie de la théophanie pensée par R. Munier : le réel est le monde simplement apparu qui n'est inépuisable qu'à proportion de la disparition de Dieu ; en ce sens, Dieu n'est pas « réel » , il est la *couverture* de possibilités du monde, tout ce que le monde *n'est pas* ou *n'est pas encore, aurait pu être...*, toute cette frange d'ombre dont le protagoniste du *Jardin* aux *sentiers qui bifurquent* de Borges devine le scintillement alternatif autour de l'événement réalisé. Dieu n'est donc pas réel pour lui-même, il n'est que sa possibilité jamais actualisée - et l'éternité en devient le sursis de Dieu à soi, la Possibilité à l'origine de toute possibilté - qui prend la figure subjective de *l'attente* : « A la fin du règne de l'homme, Dieu s'attend. - Il n'y a que Dieu qui puisse s'attendre où jamais ne finit l'homme », ou, auparavant, dans le même ou-

[286] R. Munier, *Psaume furtif*, p. 32.
[287] R. Munier, *ibid..*, p. 16, repris dans Le *Visiteur qui jamais ne vient*, Lettres Vives, 2000, rééd., p. 34.

vrage : « Dieu a-t-il un vouloir quelconque ? Il attend, n'est qu'attente. Son vouloir, s'il existe, n'est qu'attente »[288]. En tant que Possibilité, Dieu ne peut qu'*attendre d'être*, il est tout mouvement vers l'être, il n'est pas que rien, qui ne se produira jamais, qui n'a jamais été ni ne sera, il est, en un sens quasiment aristotélicien, Toute-*Puissance* : il ne cesse de *tout pouvoir* dans l'acception très restreinte d'être possible en toute chose, de s'attendre en toute chose. Le présent que nous essayions de cerner, nous pouvons maintenant le nommer : il est le présent de l'attente, de la possibilité. Cette possibilité n'est rien mais n'est pas rien, en ce que c'est à elle que se soustrait l'« acte » pour être : elle est le pôle négatif de ce dernier, l'ondoiement de sa présence multiple dans d'autres espaces et d'autres temps qui auraient pu être. Et, dans le même temps, l'acte *nie* l'ensemble infini de ses possibilités pour n'en effectuer qu'une et une seule.

L'absence de Dieu est donc le résultat de l'attente qui contraint Dieu à se différer sans cesse, à *différer d'être* dans l'acception la plus large de l'expression. On remarquera en outre, dans l'une des citations précédentes, que cette attente est coordonnée à la fin de l'homme : Dieu ne peut vouloir, c'est ce que dit la citation qui suit, il ne peut qu'attendre, et à la fin de l'homme Dieu s'attend, comme s'il était enfin susceptible de se recouvrer soi, de redevenir soi, comme si l'homme avait précipité la perte, la perdition, de Dieu. Une pareille attente ne peut de plus être consciente de soi, puisque Dieu ne s'appartient plus depuis que l'homme existe s'il s'est jamais appartenu, elle est de l'ordre de *l'épreuve aveugle*, de la souffrance incompréhensible. Cette souffrance - et « souffrance » dit aussi l'attente en plus de son sens habituel, gardons-le en mémoire - trouve une fausse consolation auprès de l'homme qui en est pourtant l'origine, de l'homme appréhendé sous le jour de la possession de soi :

[288] Respectivement, R. Munier, *Psaume furtif*, p. 35, p. 26.

« Dieu n'a pas de Soi. Il se cherche dans les “moi”. C'est ce que nous appelons son “amour” » [289]. Le moi humain n'est pourtant pas assuré, et la quête que poursuit Dieu en l'homme produit un objet qui ne lui préexistait pas : « Dieu n'est “Je” qu'en chacun de nous - qui ne sommes faiblement, si faiblement “je” que par là » [290]. La situation est complexe et paradoxale : Dieu n'acquiert un semblant de consistance subjective qu'à se guetter dans ce reflet, l'homme, qui est aussi sa négation ; il essaie de se recouper, de se rassembler, dans la multitude des je humains vacillant comme des flammes de bougie vite soufflées, comme si la communauté humaine, totalisée, produisait le Je divin. Le je humain n'est toutefois que le résultat de la quête de Soi de Dieu en l'homme. Dieu, ainsi, n'est jamais Lui-même, il ne l'est que de loin en loin, par bribes, dans la souffrance partiellement suscitée par l'homme qui le nie - cet homme si *réel*, si attaché à la *réalité* -, et Dieu ni l'homme ne possèdent fondamentalement de je, celui-ci n'apparaît que dans la concurrence de leur néant d'identité - mieux : d'ipséité, comme disent les philosophes.

La négation définit le biais pour réussir la conquête de soi. R. Munier écrit que « Dieu n'est pas une “personne” , pas un “autre”, mais sans doute un toi. Un Toi sans personne » [291]. Dieu n'accède à soi que par l'adresse formulée par l'homme à son égard : ô Toi, vocatif dont l'homme seul est capable par la prière, l'oraison. Cette relation Je-Tu pourrait faire penser à celle qu'analyse Martin Buber dans son ouvrage, *Je et Tu*[292]. Une formule comme celle-ci : « l'homme devient un *Je* au contact du *Tu* » [293], dont les déclinaisons abondent dans ce mince ouvrage qui montre la primauté de la *relation*[294] dans l'existence humaine, relation qui peut même

[289] R. Munier, *ibid.*, p. 22.
[290] R. Munier, *ibid..*, pp. 22-23.
[291] R. Munier, *ibid..*, p. 23.
[292] M. Buber, *Je et Tu*, Aubier, 1992, rééd., trad. G. Bianquis.
[293] M. Buber, *ibid..*, p. 52.
[294] « Au commencement est la relation » , M. Buber, *ibid..*, p. 38.

s'esquisser avec un arbre ou un chat, se matérialiser dans l'œuvre d'art, excédant toujours le simple *Cela* du constat scientifique ou conceptuel, une telle formule rappelle formellement l'analyse que nous faisions de l'accession au Je par la concurrence des non-identités de l'homme et de Dieu. Qui plus est, Martin Buber pense le *Tu* individuel comme « une perspective sur le *Tu éternel* » [295]. Mais justement, ce qui distingue R. Munier de M. Buber est la relation de Dieu avec le monde qu'ils décrivent chacun de son côté : *Dieu s'absente dans le monde* chez le premier, alors que *le monde doit être vécu en Dieu* chez le second. M. Buber ajoute d'ailleurs : « “Dieu dans le monde” : c'est encore une formule du *Cela.* Mais ne rien exclure, ne rien oublier, tout inclure, le monde entier dans le *Tu,* (...) ne rien saisir hors de Dieu, mais tout saisir en lui, voilà la relation parfaite »[296]. Chez Martin Buber, le rapport Dieu-monde est exactement inverse au rapport pensé chez R. Munier : *le monde est en Dieu* quand il est vécu dans la foi au Tu éternel, et Dieu n'est pas l'Absent mais le *tout-présent*[297] qui demande une relation avec le monde qui ne soit ni d'appartenance aveugle ni d'exclusion ; « il n'y a que le monde » [298] et la rencontre avec Dieu a lieu dans le monde, sur le mode de l'adresse, de l'invocation, toujours vrai, quand la réflexion sur l'essence de Dieu, mode perverti du Cela, sombre dans la divagation[299]. S'il y a une réelle pensée de l'immanence chez M. Buber, celle-ci a, comme nous venons de le voir, une polarité inverse de celle de R. Munier, mais aussi, et surtout, elle suppose le dualisme inaliénable de la rencontre : nous cheminons dans l’analyse des procès de la désubjectivation à l'œuvre dans toute la production muniérienne, qui ne pourrait avoir l'assentiment de Martin Buber, puisque celui-ci défend la nécessité de

[295] M. Buber, *ibid..*, p. 113. Cf. l'intégralité de ce chapitre intitulé « Le Toi éternel » , p. 111 *sqq.*
[296] M . Buber, *ibid..*, pp. 118-119.
[297] M. Buber, *ibid..*, p. 119.
[298] M. Buber, *ibid..*, p. 116.
[299] M. Buber, *ibid..*, p. 114.

l'existence du Je contre les illusions de la mystique fusionnelle où Dieu devient la Suprême Unité en laquelle *s'épuise* le croyant[300]. De même, M. Buber montre que la doctrine du repliement sur soi, dans les *Upanishads* - mais aussi, on le devine, dans les religions orientales plus généralement -, qui est suivie de l'anéantissement de soi, ne peut aboutir qu'à déréaliser le monde, ce monde en lequel seul il nous est donné de vivre la relation sacrée[301]. Dieu ne se donne à nous que si nous nous donnons à lui, et l'effectuation du don exige en l'occurrence la persistance des instances donatrices. Chez R. Munier, comme chez Heidegger, le don ne laisse pas subsister les donateurs: la rencontre, chez l'écrivain français, entraîne l'immersion d'au moins l'un de ses « acteurs » avant une disparition définitive[302]. R. Munier se méfie de l'extase mystique, mais il faudrait se demander si l'épuisement de la subjectivité, à quoi ses méditations nous conduisent, ne reproduit pas « inconsciemment » la posture du mystique avide de s'oublier en Dieu.

C> Dieu et le savoir : la rencontre manquée

Nous écrivions, au début du paragraphe précédent, que la négation permet la conquête de soi. L'adresse, le Tu, au contraire de ce que nous en dit la réflexion de M. Buber, demeurent négation de Dieu en ce qu'ils sont incapables de l'appeler comme Absent - qu'Il est de toute éternité. Toute prière est un subtil anthropomorphisme, et tout prétendu savoir de Dieu signifie une plus grande disparition de ce dernier. R. Munier récrit la Genèse à la lumière de telles idées :

[300] M. Buber, *ibid.* p. 127 *sq.*
[301] M. Buber, *ibid.*, p. 130 *sq.*
[302] Cf. *supra*, p. 70 *sqq* (la relation érotique), et p. 98 sur le don, en particulier la note consacrée à J.-L. Marion, note 255.

Dieu se promenait dans le Jardin, à la brise du soir... Mais Adam ne savait pas qu'Il était Dieu.

Quand Adam, brisé, Le reconnut, Dieu qui jusque là « se promenait à la brise du soir » - cessa de se promener à la brise du soir.

Ne reste plus dès lors que la brise du soir[303].

Dieu et Adam ne pouvaient se rencontrer qu'à l'occasion du non-savoir d'Adam, dans les premières ténèbres humaines. Dieu n'était pas, alors, compris comme *Soi,* il n'était pas prié, il n'était visible que comme Absent, comme nous sommes absents les uns pour les autres dans les rencontres quotidiennes où nous passons les uns devant les autres. Dès lors qu'Adam eut consommé du fruit de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal, dès lors qu'il *sut,* Dieu disparut. Le Tu diffère subtilement mais non essentiellement du savoir : il est l'un des modes de connaissance qui nuisent à la rencontre avec Dieu, qui nous permettent seulement de respirer un air qu'Il a respiré, la brise du soir, d'éprouver les marques de son absence, mais ces marques ne font qu'attester comme présente, et de façon contradictoire, son infinie absence, au lieu de rendre possible la rencontre avec cette absence comme telle. On ne rencontre Dieu que dans une nescience qui ne serait pas un savoir inverse fonctionnant, comme le propose Nicolas de Cues, selon la logique de la *coïncidentia oppositorum,* mais une vraie ignorance quant à Dieu, un athéisme brutal qui aiguillonne la souffrance en Dieu et respecte Dieu comme l'Absent en souffrance d'être. R. Munier le confirme : de même que le tombeau de la Résurrection est vide, de même il n'y a pas de temple au Jardin d'Eden[304].

Ce procès d'absence à soi et au savoir rappelle celui dont nous avons fait

[303] R. Munier, *Psaume furtif,* pp. 30-31.
[304] R. Munier, *Psaume furtif,* p. 16 ; *Le Visiteur qui jamais ne vient,* p. 42.

l'étude dans le cadre de la pensée technique : la technique, dans son effort d'aplatissement de la chose, pouvait donner l'impression de respecter celle-ci en sa simple affirmation, en sa nudité, son « rien-d'autre-que-soi » ; de même la progression de l'athéisme figure une manière de respect de Dieu en son essence d'Absent: « C'est l'absence dans le monde, son indifférence, non sa beauté, qui le mieux parlent de Dieu, l'Absent »[305]. Et plus loin : « Après la "mort de Dieu" commence l'âge de l'absence de Dieu, c'est-à-dire de Dieu (...) "Dieu est mort". Cette mort est un Adieu. Double Adieu. Dieu revient à Dieu. La mort de Dieu n'est qu'un autre et plus pur à-Dieu » [306]. La référence à Nietzsche est patente et soulignée par l'usage des guillemets, même si, comme le rappelle à juste titre Heidegger, ce ne fut pas Nietzsche qui diagnostiqua le premier la mort de Dieu, dans *Le Gai Savoir* (§125, *Le Forcené*), mais Hegel à la fin de *Foi* et *Savoir*[307]. Dans un premier temps, l'interprétation du mot de Nietzsche par R. Munier suggère celle de Jean-Luc Marion qui montre que la proclamation nietzschéenne vise moins Dieu que l'idole qui lui a été substituée par la morale, même si Nietzsche ne parvient pas lui-même à dépasser finalement l'idolâtrie à laquelle il se mesure jusqu'à la folie[308]. La référence à Nietzsche est à la vérité plus formelle : R. Munier entend que Nietzsche a mis en lumière avec l'extraordinaire acuité qui est la sienne un fait, un symptôme, qui n'est pas simplement historique mais transhistorique car il touche moins l'homme - qui, chez Nietzsche, *a tué Dieu* - soudain *désorienté*, pour reprendre le mot de Heidegger[309], que Dieu lui-même. Dieu est remis à Dieu, il revient à Soi, il n'est pas dit ce qu'il advient de l'homme même si la mort de Dieu demande proclamation humaine. La re-

[305] R. Munier, *Psaume furtif*, p. 26.
[306] R. Munier, *ibid.*., p. 31.
[307] Cf. Heidegger, *Le mot de Nietzsche « Dieu est mort »* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel Gallimard, 1988, rééd., p. 259.
[308] Cf. J.-L. Marion, *L'Effondrement des idoles et l'affrontement* du *divin : Nietzsche* in *L'Idole et la distance*, Le livre de poche, Biblio essais, 1991, rééd., p. 45 *sqq*.
[309] Heidegger, *op.cit.*, p. 262.

mise à soi est à l'inexistence de soi pour soi et pour autrui et décrit le mode d'un savoir plus pur, cette nescience que nous n'avons fait que nommer : « Ne rien savoir de Dieu est aussi un savoir ; ne rien sentir de Lui : un autre sentiment » [310]. Voilà une autre différence, et irréductible, entre Dieu et l'homme : Dieu n'a nul rapport avec le savoir, le désirât-il pourtant, il est tout le contraire de l'Omniscient à quoi nous avons pu l'identifier. Répétons-le : il est absent de soi comme de toute chose, il n'est que le possible qui attend d'être, qui attend d'être nié, exclu, par l'être, il ne peut durer l'instant substantiel d'un savoir de soi ou d'autre chose, au contraire de l'homme qui, même s'il ne se devine qu'à la faveur de la quête pathétique d'une identité de Dieu en lui, passe son temps à se savoir, à savoir le réel sur lequel il étend ses prises et qui n'a de consistance que de lui faire face. « L'homme est un être qui se sait. Grandeur et misère ensemble. Dieu ne se "sait" pas. Dans le voisinage de Dieu, l'homme ne se sait plus » [311]. Dieu est au-delà et en deçà du savoir selon que l'on considère le rien de l'inexistence comme au-delà et en deçà de la quantification du savoir.

Le savoir est du domaine de l'expression ; en psychanalyse, savoir est avant tout dire, briser le silence. Le savoir doit donc prendre place parmi les formes les plus éminentes du bavardage humain, et, à n'en pas douter, Dieu qui ne sait pas ne dit pas plus. La relation entre Dieu et l'homme est, nous l'avons vu, complexe et interactive en un sens particulier : l'homme travaille le réel, Dieu s'exile dans le néant, l'homme parle, Dieu se tait, etc. L'interaction est en l'occurrence fonction d'une logique de vases communicants qui contraint Dieu et l'homme à se chercher l'un l'autre sans cesse, aveuglément, même dans l'oubli, et à se manquer avec la même constance. En ce sens, le silence de Dieu peut tout d'abord être compris comme le résultat d'une incapacité d'écoute de la part de l'homme voire d'une inintelligibilité des idio-

[310] R. Munier, *ibid..*, p. 32.
[311] R. Munier, *Dieu d'ombre*, p. 46.

mes échangés : « Nos paroles humaines. sont peut-être pour Dieu du silence - comme est son silence pour nous » [312]. Mais, à une seconde lecture, il semble que ce soit l'homme qui ait imposé le silence divin pour que sa propre parole, son monologue, puisse retentir avec plus d'éclat : « Le monde ne se tait, Dieu ne se tait, que parce que l'homme parle » [313]. L'homme a fait le vide autour de soi, a bâillonné toute forme d'expression différente de la sienne, et s'est reclus de fait dans une solitude totale. Le *logos* est ainsi apparié avec la *technè* qui « monadise » l'homme, l'enferme dans une subjectivité d'emprunt, et il marque le premier activisme de l'homme, sa première conquête du monde en même temps que sa première auto-glorification, ce avant la première scission, celle du je-corps, qui inventera les premiers lieux humains et contribuera à morceler le monde[314]. R. Munier écrit d'ailleurs que « l'ingéniosité de l'homme semble croître à mesure du silence de Dieu. Dieu fait l'homme par son silence » [315]. Le silence de Dieu passe aisément, dans ces conditions, pour un silence de dépit, d'amertume, d'abandon : « Dieu peut-être ne dit rien, parce qu'Il n'a rien à dire, à nous dire »[316]. Certes, l'ingéniosité accrue de l'homme, *l'anéantissement* planifié de la nature, sont autant d'exhortations à l'enfouissement de Dieu dans le silence ou le mutisme, mais l'homme pourrait-il et devrait-il se taire? L'ingéniosité de l'homme permet de fabriquer, de transformer, de détruire, mais aussi de produire du sens : « L'homme ne fait de sens comme il en fait qu'à cause du silence de Dieu » [317]. R. Munier nous a déjà appris à mesurer la richesse d'une pensée à

[312] R. Munier, *ibid.*, p. 49.
[313] R. Munier, *ibid.*, p. 41.
[314] Il y a bien une dénonciation d'un certain « logocentrisme » , voire d'un « phonocentrisme » métaphysiques, chez R. Munier, qui pourrait être mise en parallèle avec les travaux de Jacques Derrida, philosophe que l'écrivain a lu et rencontré. Cf. par exemple le chapitre VI, *La Voix qui garde le silence* dans J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, PUF Quadrige, 1993, rééd., pp. 78-97. La voix est métaphysiquement conçue comme l'auto-affection pure, la pure présence à soi et « la métaphysique, la philosophie, la détermination de l'être comme présence sont l'époque de la voix comme maîtrise *technique* de l'être-objet (..) » in *ibid.*, p. 84. J. Derrida souligne.
[315] R. Munier, *Psaume furtif*, p. 18.
[316] R. Munier, *Tous feux éteints*, p. 38.
[317] R. Munier, *Ordre du jour*, p. 30.

sa possibilité de contradiction interne. Le silence divin fait l'homme et fait le sens. Dieu parlant nous plongerait dans l'effroi[318] c'est-à-dire dans le traumatisme et le silence hagard de l'in-sensé.

La théologie et la pensée technique sont concomitantes chez R. Munier puisqu'elles naissent avec la dichotomie sacré-profane, et la pensée technique dévoile ici son infinie richesse : loin d'être univoque, elle seule ouvre aujourd'hui la dimension signifiante qui nous autorise à mener la critique à son encontre, elle est le sens qui agit, de façon fautive parfois - ou erronée, dans un registre plus scientifique.

D> Dieu et la tentation - l'incarnation

Résumons-nous : Dieu est absent, Dieu ne sait pas et ne se sait pas - autre forme d'absence à soi -, Dieu est silencieux : il se tait. Comment l'Absent pourrait-il d'ailleurs parler ou se montrer bavard ? Aussi paraît-il infiniment éloigné de l'homme, il « décroît au fur et à mesure que l'homme croît » comme dit Jean le Baptiste. Pourtant, en tant qu'infiniment Possible, le réel lui est nécessairement - logiquement - une tentation : « On peut "tenter Dieu", de l'espace et du temps... / L'espace et le temps, le réel, "tentent" Dieu » [319]. L'attente d'être que nous avons explicitée est bien une attente « fiévreuse », personnelle, même s'il ne faut pas ici confondre personnalité et subjectivité ; cette attente outre le simple écart logico-ontologique entre possible et réel en une fièvre d'être, vécue, subie, qui trahit l'humiliation du Dieu souffrant. Ce Dieu, R. Munier y insiste dans la conversation privée, n'a rien à voir avec le Dieu spinozien, substance infinie, nécessaire, qui transcende absolu-

[318] R. Munier, *Psaume furtif*, p. 7.
[319] R. Munier, *Dieu d'ombre*, p. 56.

ment toute caractéristique humaine, il est au contraire un Dieu qui veut, est tenté, passe l'éternité dans l'approche misérable d'un réel inatteignable. Un fragment du *Psaume furtif* le rappelle avec force : « Dieu sans doute voudrait apparaître, mais ne le peut. Ses traces ne sont que celles de ce "vouloir" »[320]. Dieu n'est pas omnipotent, il est assujetti à des limites ontologiques intransgressibles, et pour cela, quand bien même Dieu et l'homme ne pourraient se rencontrer, ils partagent une seule et même finitude à laquelle ils ne manquent pas de se heurter : « L'homme est à l'image de Dieu - qui n'a pas d'image »[321]. Sans en revenir à la critique de l'idolâtrie, cette citation rappelle que Dieu ne peut se rendre visible - pas plus qu'il ne peut être rendu visible par l'adoration humaine qui prend corps dans l'idole - car son apparition est inverse : il dis-paraît, par essence et par impuissance essentielle, Dieu est infini, mais, infiniment absent, il est, dans le réel, l'être le plus faible et le plus souffrant, le plus égaré. Le réel est un abîme pour Dieu, de même que l'homme : « Nous sommes moins les images même défigurées de Dieu, que peut-être ses vertiges »[322]. R. Munier tente d'approcher encore cette ressemblance entre Dieu et l'homme qui va jusqu'à l'identité défaillante : « Peut-être sommes-nous Dieu dans le visible, Dieu "réalisé" », « Défait, anéanti, par le visible »[323]. Encore une fois, nous sommes dans l'impossibilité de *savoir* Dieu, et nous ne sommes pas *nous-mêmes* : la subjectivité humaine est elle aussi en *attente* de soi.

L'incarnation accuse s'il le fallait l'identité vacillante de Dieu et de l'homme et signe la défaite de Dieu face à la tentation : l'incarnation n'est pas Incarnation triomphante, martyre assumé qui lave en Dieu le péché humain et manifeste l'infinie compassion divine, d'autant plus infinie qu'elle n'est pas abstraite, surplombante, mais vé-

[320] R. Munier, *Psaume furtif*, p. 8.
[321] R. Munier, *ibid..*, p. 33.
[322] R. Munier, *ibid..*, p. 34, *Le Visiteur qui jamais ne vient*, p. 60.
[323] R. Munier, respectivement *Psaume furtif*, p. 33-34 et *Tous feux éteints*, p. 37.

cue comme souffrance humaine relevée par la Résurrection ; chez R. Munier, l'incarnation est entièrement souffrance divine, elle n'est pas souffrance du Dieu-homme mais négation totale de Dieu en tant qu'infinie multiplicité des possibles dans *l'actualité* du réel. R. Munier l'explique à sa manière : « Dieu est le Manque. S'Il traverse le fini, il ne peut qu'y mourir » [324]. Le possible est bien le manque au sens où il est en manque d'être, et la réalisation du possible équivaut à la mort au moins logique de ce manque : le manque n'est que n'étant pas, pour jouer sur un leitmotiv muniérien. La Passion divine doit dans ce contexte être resituée dans le conflit de l'être et du néant, et c'est bien ainsi que la présente R. Munier : « (...) Si Dieu, hors l'être, sans l'être, traverse le fini, il ne peut qu'être livré au malheur, au supplice » [325]. Ledit supplice est donc d'abord affaire de texture ontologique ou encore de déflagration entre des régions d' « être » - si l'on peut parler du rien sur ce mode - incompatibles, il est le résultat de la transgression de frontières auxquelles Dieu lui-même se soumet à moins de se remettre en question essentiellement : et c'est bien une question posée à Dieu, et sans possibilité de réponse, que l'incarnation. Encore une fois, cette dernière n'est surtout pas à voir comme la réponse divine au problème du péché et de la limitation humaine, elle est un entier dessaisissement de l'essence divine par Dieu, qui le marquera à jamais, comme nous allons le voir.

R. Munier tire jusqu'au bout les conséquences d'une réflexion avant tout ontologique concernant l'incarnation. Cette réflexion reconnaît l'existence de Jésus comme Fils de Dieu, c'est-à-dire de Dieu qui s'est « assumé » comme homme. Dans la conversation, R. Munier avance cependant que Jésus, et cela en parfaite cohérence avec ce que nous venons d'exposer, n'eut aucune connaissance de sa divinité, renouant en cela avec d'anciennes querelles théologiques comme celles que démêla

[324] R. Munier, *Psaume Furtif*, p. 24.
[325] R. Munier, *Dieu d'ombre*, p. 57.

Boèce, par exemple, dans ses *Opuscula sacra* : le Christ, thèse de Nestorius, avait-il deux natures et deux personnes, ou, thèse d'Eutychès, une seule nature et une seule personne, ou encore, une seule nature et deux personnes, thèse de la foi catholique régulière[326] ? S'il fallait choisir entre ces positions tranchées, R. Munier se rapprocherait à première vue de la profession catholique : Dieu n'a qu'une nature et deux personnes, « le même Christ (...) est parfait homme et Dieu » [327]. Certes, mais il convient pour l'écrivain d'établir une ligne de partage infranchissable entre le Christ homme et le Christ Dieu : au moment où Dieu est homme, l'assomption de l'être humain est telle qu'elle nie absolument, comme nous l'avons vu, toute intervention d'une caractéristique divine. La profession catholique ainsi poussée à l'extrême côtoie l'hérésie nestorienne : Dieu devenu homme abdique sa nature originaire, on ne peut être *parfaitement* homme sans une pareille abdication qui implique une véritable schize divine. De même, la perfection de cette incarnation conduirait logiquement à une mort sans résurrection, et nous rejoindrions, dans la forme de l'argument, là aussi, Eutychès, dans la pensée d'une nature unifiée par la mort, même si, chez Eutychès, c'est la nature humaine qui est consumée par le feu divin qui seul subsiste en Jésus dès la naissance. Les trois positions s'interimpliquent donc, et le Christ de R. Munier doit à ce moment de la réflexion être cherché dans leur concurrence.

Ce n'est pas dans la théologie que nous trouverons la pensée la plus proche de celle de R. Munier pour ce qui est de l'incarnation. La littérature romanesque nous offre un point de comparaison plus pertinent : il s'agit du classique sulfureux - adapté au cinéma par Martin Scorsese - de Nikos Kazantzaki, *La Dernière tentation*, qui valut une menace officielle d'excommunication à son auteur. Nikos Kazantzaki a déve-

[326] Boèce, *Traité sur la personne et les deux natures du Christ - Contre Eutychès et Nestorius* in *Courts traités de Théologie*, Cerf, 1991, trad. Hélène Merle, p. 79 notamment.
[327] Boèce, *ibid..*, p. 78.

loppé jusqu'à leur terme les implications d'une authentique incarnation, c'est-à-dire de l'*humanisation* de Dieu. Pour cette raison, le parallèle entre R. Munier et l'écrivain grec mérite d'être mené.

N. Kazantzaki écrit en préface de son ouvrage que « la double substance du Christ a toujours été pour (lui) un mystère profond et impénétrable » [328]. Cette double substance est explorée en profondeur dans le roman par le biais de la catégorie de la tentation - pour qualifier abstraitement un texte éminemment sensuel -, catégorie que nous avons vu travailler chez R. Munier. Chez le romancier grec, la tentation n'est pas d'abord de prendre corps, d'entrer dans l'espace et le temps, l'être, à partir d'une négation du néant natif, elle consiste surtout dans le refus de l'élection messianique, qui se traduit physiquement par les crises d'épilepsie de Jésus et sa trahison de la cause israélienne face à l'envahisseur romain : là où les charpentiers juifs refusent sans exception de crucifier un zélote qui pourrait se révéler le messie attendu de tous, Jésus accepte la tâche, et nous le découvrons ainsi, au début du roman, en crucifieur obéissant lâchement à l'ennemi. En vérité, Jésus se complaît aux basses besognes pour étourdir cette voix, en lui, qu'il ne reconnaît que trop. Par ailleurs, c'est bien *l'homme* qui se rebelle en Jésus contre l'Election, cette rébellion n'est pas mûrement réfléchie mais *vécue* comme la résistance instinctive de la chair à la brûlure du feu divin, de la même manière, imagine-t-on, que l'animal qui pressentirait l'émergence en son tréfonds de quelque chose comme une pensée, et la rejetterait, le poil hérissé, préférant l'habituelle torpeur à l'inquiétude de l'intelligence. Le Jésus de Nikos Kazantzaki est tellement humain qu'il ne cessera de faillir, que, en rêve, alors qu'il est sur la Croix, au Golgotha, il sera tenté par le Diable et la vie que celui-ci lui propose en échange de l'ultime trahison de sa mission : la vie avec Marie-Madeleine, puis

[328] N. Kazantzaki, *La Dernière Tentation du Christ*, Pocket, 1999, rééd., trad. Michel Saunier, p. 7 - *incipit* de la préface.

avec Marie et Marthe, entouré d'une nuée d'enfants, les siens.

R. Munier a une vision du Christ, de son humanité, plus radicale encore que celle de l'écrivain grec : N. Kazantzaki pense toujours le Christ dans l'orbe de la double substance, l'humanité du Christ étant aspirée dans un douloureux mouvement de flamme vers la divinité accablante, Jésus ne parvenant à trouver un lieu de repos, d'habitation (il ne désire somme toute qu'une vie de patriarche sédentaire), dans cette incessante circulation aux opposés ; s'il y a, chez R. Munier, une schize divine provoquée par l'incarnation, conséquence *logique* de la tentation, la schize en question ne rétablit pas de dualité substantielle, paradoxalement : Dieu demeure un, en étant d'abord le Possible, puis en se *réalisant* en tant qu'homme, c'est-à-dire en *niant* toute possibilité d'existence précédant l'existence incarnée. Autrement dit, il est un comme possible, il est un, *sans reste*, comme réel, il est *tout entier* incarné, orphelin de soi. Aussi, dans cette théologie muniérienne, Jésus signifie-t-il l'oubli *total* de Dieu, son anéantissement amnésique, que résume bien la *stupeur* dont parle l'écrivain français : « Dieu est comme étourdi dans le temps. C'est son corps de stupeur que nous appelons le "Fils" »[329]. Et R. Munier nous apparaît soudain plus nestorien que nous ne le soupçonnions d'abord...

Sans reprendre l'intégralité des conséquences que nous venons de tirer de l'interprétation muniérienne de l'incarnation (si ce n'est de l'Incarnation), puisque cette reprise rendrait inutile le commentaire du cri ultime, désespéré, du Christ, retenons que l'incarnation n'est pas, pour R. Munier, le moment de la présence à soi du divin, de sa corporisation sublime, mais celui de la plus complète disparition et du plus grand tourment : Dieu est absent à proportion du caractère massif, abondant en être, du corps en lequel il s'incarne. Le témoignage le plus poignant de cette absence est

[329] R. Munier, *Dieu d'ombre*, p. 55.

celui du Christ en Croix juste avant sa mort : « Dieu a été pour Lui-même l'Absent et dans l'abandon Lui-même de Lui-même : Eli, Eli...(...) / La parole faite chair, venue au temps succombe, s'achève dans le cri : Eli, Eli... » [330]. Cri qui exprime toute la souffrance non pas psychologique mais ontologique de qui ne peut être soi et ne peut même être : souffrance de l' « être » en souffrance, déflagration qui a lieu dans le corps du Christ, corps stupéfait, vertige incarné, déflagration où être et néant se conjoignent sans y réussir, avant que la mort ne réinstalle le néant dans le non-être. La Résurrection elle-même sera celle du Dieu blessé, aux plaies encore visibles et qui ne s'effaceront jamais[331].

Toujours est-il que l'incarnation ne fut pas qu'une (més)aventure divine : elle a définitivement brouillé la distinction homme-Dieu. Dieu se cherchant, comme nous l'avons vu, en l'homme, puis, étant devenu homme, Jésus, a peut-être modifié la « nature humaine » [332], faisant de l'homme celui qui n'est plus tout à fait lui-même, ou mieux, celui qui est en n'étant pas tout à fait soi. C'est un des mystérieux effets de l'incarnation que d'avoir de nouveau questionné la subjectivité humaine, que d'être la plus grande « dénaturation » de l'homme en même temps que la blessure la plus douloureuse de Dieu.

[330] R. Munier, *Psaume furtif*, p. 24.
[331] R. Munier, *Dieu d'ombre*, p. 58 (*excipit*).
[332] R. Munier, *ibid.*, p. 50.

E> Roger Munier et Maître Eckhart : *la pauvreté, le Très-Haut et le Très-Bas*

Questionner la subjectivité humaine dans son rapport au divin, dans un rapport de destitution au divin, fut l'affaire de Maître Eckhart avant d'être celle de R. Munier, et l'écrivain ne fait pas mystère de la proximité de sa méditation avec celle du Maître de Thuringe[333]. Maître Eckhart ne parle pas, cependant, de dénaturation de l'homme mais de *déification,* ce qui représente pour une première approche un cas de « surnaturation », en résonance avec tout le courant de la mystique rhénane et, auparavant, avec la mystique de Marguerite Porète, auteure de *Le Miroir des simples âmes anéanties,* brûlée avec les copies de son œuvre en Place de Grève le 1er juin 1310. Marguerite Porète fait sien l'impératif d'un *délaissement*[334] que nous verrons dans son occurrence eckhartienne, d'une dénudation de soi, d'un travail de passivité « jusqu'à ce que je sois de nouveau là où je fus, en ce point où je me trouvais avant que je sortisse de Lui, aussi nue qu'Il est nu Lui-même, aussi nue que j'étais quand j'étais celle qui n'était pas » [335]. Cette nudité ontologique, nous croyons pouvoir la reconnaître : elle consacre la résorption des amants dans l'un qui les précède, l'ellipse régressive de la danse, l'amoindrissement de l'incarnation... dans l'œuvre de R. Munier. La déification loin de désigner l'enlèvement, l'exhaussement d'un soi brutalement divinisé, semble en appeler, là encore, à une dénaturation, un appauvrissement, un épuisement de l'homme. Cette doctrine de la déification déborde historiquement aussi bien Mar-

[333] Un trait formel rapproche d'ores et déjà les deux penseurs : ils ne sont pas les tenants d'une mystique *nuptiale.* Contrairement à ce que nous lisons chez Saint Jean de la Croix - mais que nous pourrions de même observer chez Sainte Thérèse d'Avila, Ruysbroeck, Angèle de Foligno, etc.-, il ne s'agit pas pour Ekhart et R. Munier de préparer une fusion d'amour avec Dieu, des noces spirituelles, mais d'aménager pour la foi un espace de spéculation débarrassé de l'affect. Cf. pour ce qui concerne Maître Eckhart, Jeanne Ancelet-Hustache, *Maître Eckhart et la mystique rhénane,* Points Sagesses, Seuil, 2000, rééd., p.48 *sq.*

[334] Le délaissement - *Gelâzenheit* - et le détachement - *Abegescheidenheit* - , chez Eckhart, sont clairement expliqués et situés dans la généalogie théologique par Alain de Libera, *Eckhart, Suso, Tauler,* Bayard Editions, 1996, pp. 49-51.

[335] Marguerite Porète, *Le Miroir des simples âmes anéanties*, cité par Alain de Libera, *ibid..*, p. 22.

guerite Porète que Maître Eckhart au sens où elle noue un mouvement de fond religieux plus qu'une théologie systématique : la volonté de déification se réalise au plus concret dans l'hygiène de vie de multiples groupes sectaires de l'époque et au premier chef dans la secte du *Libre Esprit.* Celle-ci n'attaque pas l'Eglise de front mais se réunit en secret, proclame l'innocence de la chair, détourne les sacrements de leur vocation première, proclame comme inutiles le jeûne, la prière, la confession, enseigne que le Christ n'a pas souffert pour nous mais pour soi, que l'homme « parfait » doit être libre de la vertu, du Christ, de Dieu, que le vol est permis car tout est à tous... Le « pauvre volontaire », comme il est ici nommé, doit être *libre* de tout le créé, ce qui explique son étonnante amoralité, pour entrer dans le principe divin[336] .

La déification plus particulièrement eckhartienne, appelée aussi « justification » - le devenir-juste -, signifie d'abord « l'inhabitation de la Trinité toute entière dans l'"âme du Juste" » [337]. Une telle inhabitation révèle selon Alain de Libera les sources thomistes de la pensée eckhartienne puisque saint Thomas défend l'idée selon laquelle Dieu habite dans l'âme comme dans un Temple[338]. L'inhabitation du Verbe requiert, en termes de « géographie » théologique, une place vacante, c'est-à-dire une âme vacante, ou encore un sujet dépossédé de soi, de son propre encombrement interne.

Ce sujet dépossédé, ou encore *détaché*, selon le vocabulaire eckhartien, décrivons-le à partir de l'une des méditations les plus importantes du Maître de Thuringe, s'appuyant sur la sentence du Christ dans le *Sermon sur la Montagne*[339] : « Heureux les pauvres en esprit car le royaume de Dieu leur appartient » (Mt 5,3).

[336] A. de Libera, *ibid.*, p.15-19.
[337] A. de Libera, *ibid.*, p. 29.
[338] Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, 1ère partie, quest. 43, art. 3. Cf. A. de Libera, *ibid.*
[339] Eckhart commente à plusieurs reprises cette sentence - au long de ses traités et de ses serrmons, sporadiquement ; le *Sermon n°52* en produit l'exégèse la plus fouillée, sermon qui constitue certainement, comme l'écrit Pierre-Jean Labarrière dans son édition de Maître Eckhart, l'un des plus beaux textes du monde. Cf. *Dieu au-delà de Dieu*, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1993, p. 13.

Un des noms donnés par Eckhart à ce que nous appelons de notre côté procès de dé-subjectivation est donc : pauvreté. Eckhart en formule une première définition : « Celui-là est un homme pauvre qui ne veut rien, ne sait rien et n'a rien »[340]. Ne rien vouloir, ne rien savoir, ne rien avoir, ne doivent pas être compris comme l'injonction à un simple dénuement qui enjoindrait lui-même la substitution de la volonté humaine par la volonté divine[341] : cette substitution serait encore un fait de *volonté*, elle supposerait une certaine consistance subjective, et, par conséquent, désignerait une pauvreté feinte. L'homme doit plutôt « reste(r) aussi vide de sa volonté créée qu'il le faisait au moment où il n'était pas encore »[342]. Eckhart est en l'occurrence au plus près de la pensée de Marguerite Porète. L'homme pauvre est un homme sans volonté, c'est-à-dire sans moi. Cette pauvreté est une libération par rapport à toute chose créée ou créaturelle, mais aussi, plus étonnant et spécifiquement eckhartien, par rapport à Dieu : « Là j'étais libre de Dieu » . Eckhart a précisé sa pensée dans un *Sermon* antérieur : « Le plus haut et le plus élevé que l'homme puisse laisser, c'est de laisser Dieu pour Dieu »[343]. En ce point de la réflexion du théologien rappelons-nous que pour R. Munier la relation adéquate avec Dieu est une relation d'oubli, à l'image de celle qu'Adam entretenait avec Dieu avant la Chute. Elle est paradoxalement une relation athée dans la mesure où, comme nous l'avons dit, toute relation avec Dieu comme étant forme une trahison de l'inexistence divine. Chez Maître Eckhart, s'il y a comme une relation athée avec Dieu - formule qui n'eût pas reçu l'assentiment du théologien - en vue du respect de la nature divine, ce respect ne va pas à une inexistence, un néant foncier d'épuisement, d'extinction, de renoncement de soi, mais à une

[340] Maître Eckhart, *Sermon n°52* in *Traités et sermons*, GF Flammarion, 1995, éd. corrigée et mise à jour, trad. A. de Libera, p. 349.
[341] Maître Eckhart, *ibid.*, pp. 349-350.
[342] Maître Eckhart, *ibid.*, p. 350.
[343] Maître Eckhart, respectivement *ibid.* et *Sermon n°* 12 in *ibid.*, p.297.

essence au-delà de l'essence, une suressence, comme il est habituel dans la théologie négative : si je ne puis nommer ou qualifier Dieu, si je ne puis le qualifier qu'en biffant toute qualité possible, c'est que Dieu *excède* toute nomination, il est le *hiérarque* suprême, l'*ens realissimum,* et la créature *n'est pas* au regard de cette plénitude. Le néant de la « déité »[344] - autre concept fameux de Maître Eckhart - est en/un excès d'être - *coïncidentia oppositorum* avant la lettre. Cette suressentialité divine implique une nécessaire unité de Dieu avec soi, c'est-à-dire une pureté sans mélange: « La nature de Dieu ne tolère ni mélange ni mixtion »[345]. Le théologien le dit avec encore plus de force dans ses *Entretiens spirituels* : « Dieu ne s'est jamais donné, jamais Il ne se donne à une volonté étrangère, - Il ne se donne qu'à sa propre volonté »[346]. Aussi l'honme doit-il *s'élever* à Dieu en consumant ce qui n'est pas divin en lui, ce qui n'est que lui- même. Plus tard, au XVIème siècle, Saint Jean de la Croix décrira en termes moins spéculatifs, sur le mode de l'expérience vécue (de la noce mystique), les aléas de cette élévation : l'âme qui cherche Dieu, son amant, doit pénétrer dans une « nuit de tempête et d'horreur »[347]. En effet, l'âme doit affronter nuit sensitive et nuit spirituelle qui désignent autant de violences faites aux habitudes et à la pesanteur naturelle des sens et de l'esprit, nuits qui n'existent relativement qu'à l'homme : en vérité, l'âme se trouve confrontée à l'insoutenable feu divin, elle « voit » des ténébres là où la lumière divine flamboie avec une telle puissance, un tel rayonnement, qu'elle excède toute lumière visible par l'œil de l'esprit lui-même. La nuit est le jour qui brûle - qui brûle nos yeux et tout le visible avec eux ; brûlure sou-

[344] Cf. « Eckhart désigne par le terme « Dieu » (got) le Dieu trinitaire, le Dieu créateur, alors qu'il emploie plus volontiers le mot « Déité » (gothait) pour nommer l'essence divine, origine de la diffusion des trois personnes. Là encore, il ne s'agit que d'une distinction due à notre mode de comprendre, car il ne peut y avoir d'antériorité en ce qui n'a ni commencement ni fin » , in Jeanne Ancelet-Hustache, *op cit.*, p. 41.
[345] Maître Eckhart, *Sermon n°69* in *op. cit.*, p. 373.
[346] Maître Eckhart, *ibid*., p. 116.
[347] Saint Jean de la Croix, *La Nuit obscure,* Points Sagesse, Seuil, 1984, trad. Grégoire de Saint Joseph, p. 119.

veraine du visible par l'invisible. Il est intéressant d'observer que chez Saint Jean de la Croix la subjectivité humaine est réduite à néant dans la fusion d'amour avec Dieu: en dernier lieu, c'est Dieu qui choisit le degré d'union qu'il consent avec le mystique[348]. La fusion n'est pas qu'une affaire de décision humaine, la décision n'intervient que comme ce qui lance le mouvement qui passera inéluctablement par *l'anéantissement de tout repère* (ce qu'est d'abord la nuit), et donc du premier repère qu'est l'habitude d'une consistance subjective, d'une instance volontaire ou décisionnelle.

L'élévation n'est pas à proprement parler une extase : l'extase équivaut à la fusion avec le dehors, elle est un devenir-autre, un se-tenir-hors-de-soi, une mue. Or. pour Maître Eckhart - ou Marguerite Porète -, s'il s'agit de se dépouiller jusqu'à n'être que ce que j'étais en Dieu - voire *comme Dieu* - quand je n'étais pas, l'élévation est une involution davantage qu'une métamorphose extatique. R Munier, quoiqu'il ne répugne pas à utiliser le concept d'extase pour désigner la tonalité de ses méditations, le fait avec prudence et par commodité d'expression. Les premières pages de *Le Contour l'éclat* le disent sans ambiguïté : l'une des ambitions du travail de R. Munier est de mettre fin au je conçu comme « intériorité défendue », ce qui n'implique pas l'explosion du je devenu pluriel et capable alors de s'égaler au monde innombrable mais - et nous en avons décrit les phases - la lente implosion du je « dans la boue informe de l'origine »[349]. Pas d'extase[350] au sens strict mais ce que l'écrivain appellerait une *mélancolie*[351], qui qualifie aussi bien la relation érotique que religieuse. Ce retour

[348] « Car tant que le Seigneur n'a pas achevé de la purifier comme il le veut, tous les moyens et tous les remèdes seront inutiles et sans effet pour la guérir de son mal (...) Elle doit attendre que son esprit soit soumis, humilié, purifié, et devienne si subtil, si simple, si pur qu'il puisse ne faire plus qu'un avec l'esprit de Dieu, *d'après le degré d'union que Dieu veut lui accorder* (...) » - nous soulignons - in Saint Jean de la Croix, *ibid.*. p. 120.
[349] R. Munier, *Le Seul*, p. 47 et cf. *supra*, p. 42 *sqq.*
[350] R. Munier parle plus récemment d' « extase nue » .
[351] Nous éclairerons ultérieurement cette tonalité affective primordiale dans l'œuvre de l'écrivain.

au pays natal nous fait comprendre, chez Maître Eckhart, l'étrange homogénéïté entre la vacuité humaine, une fois le travail de détachement ou de délaissement effectué, et la nature divine : « Dieu n'est ni être, ni intellectuel, et il ne connaît ni ceci ni cela. C'est pourquoi Dieu est vide de toutes choses et c'est pourquoi il est lui-même toutes choses »[352].

Résumons-nous avec le théologien. La pauvreté se décline en trois moments :

1 - elle est d'abord libération par rapport à notre propre volonté et à celle de Dieu (puisque ne voulant plus rien, nous ne sommes même plus capables de vouloir lui obéir) ;

2 - elle est ignorance complète de l'opération de Dieu en nous (nous n'avons plus assez de consistance subjective pour pouvoir apercevoir la mue d'un je que nous ne sommes plus de toute façon, ni pour poser Dieu comme différent de nous) ;

3 - elle est donc *évacuation* telle de la subjectivité que celle-ci est anéantie ne fût-ce que comme *lieu* d'opération pour Dieu[353].

Autrement dit, l'extinction du moi, l'extinction du sujet tout entier, est poussée si loin que Dieu, opérant, n'opère qu'en Soi, qu'il est le Lieu de son opération. L'homme pauvre est inexistant au regard de Dieu - et à son propre regard -, il n'est pas même un moment évanescent de la dialectique de l'auto-transparence divine :

[352] Maître Eckhart, *Sermon n° 52* in *op. cit.*, p. 352.
[353] Saint-Cyran pense peut-être une même évacuation lorsqu'il écrit : « Celuy qui se réduit à la pauvreté, se réduit à l'estat de Dieu (...) » in Saint-Cyran, *Pensées morales* (choisies et présentées par Perruchot), Sorlot, 1944, p. 42.

« Toute médiation est étrangère à Dieu » [354]. Dieu ne se mélange décidément pas, il est *simplement* posé en soi, pure substance.

La pauvreté étant rebroussement à l'origine, l'éternité de l'âme n'en est pas la perpétuité mais bien le caractère « non-né » [355]. Le théologien écrit ainsi : « Selon mon mode non-né, j'ai été éternellement, je suis maintenant et je demeurerai éternellement » [356]. On comprend que tout est dit avec le premier membre de la phrase : « j'ai été éternellement ». L'avoir-été-éternellement rassemble le présent éphémère de mon existence humaine et conditionnne mon éternité « future » . Le futur n'existe pas comparé à l'éternité, d'ailleurs, mais l'intéressant est ici que Maître Eckhart pense l'éternité comme le passé qui ne cesse d'être passé, qui ne dure que comme tel, en se détachant de la tradition métaphysique qui enseigne le primat du présent sur les autres instances temporelles. C'est non-nés que nous sommes éternels, et notre mort nous fera retourner à cette « innéité », elle nous ramènera dans le passé. Ne mourra vraiment que ce qui de nous est né... De même chez R. Munier, la mort, comme l'amour, nous fait revenir au dans, à la pure affirmation du monde comme un. On peut se demander si le Maître de Thuringe ayant tiré jusqu'au bout les conséquences de sa doctrine de la pauvreté, en ses espèces temporelles notamment, il n'eût pas été conduit à penser la même immanence du monde à soi que celle que contemple Roger

[354] Maître Eckhart, *De l'Homme noble* in *ibid.*, p. 178. Heinrich Suso, disciple de Maître Eckhart, décrit en ces termes l'opération de désubjectivation des « êtres spirituels » ne vivant que pour Dieu, et ce dans une référence typiquement eckhartienne aux « pauvres en esprit » : « Pour ceux qui y parviennent après de longs exercices, quand l'Esprit suressentiel se manifeste en tout temps devant eux sans qu'ils puissent le saisir, l'esprit commence à comprendre sa propre impuissance et, absorbant son propre moi, à s'abandonner pleinement à la puissance éternelle de Dieu, à se détourner de soi-même en méprisant son propre moi, pour se tourner entièrement vers l'infinité de l'Etre suprême. Et dans cette absorption, l'esprit arrive à une sorte d'oubli et de perte de soi (...) » in H. Suso, *Tel un aigle*, Rivages, 2004, trad. Wolfgang Wackernagel, p. 70. En amont de Suso et de Maître Eckhart, Marguerite Porète décrit cette même opération : « (...) l'âme anéantie est sans elle-même lorsqu'elle ne sent plus d'aucune façon ni la nature, ni son opération, ni aucune œuvre intérieure, ni honte (...) ni aucune affection envers la bonté divine (...) elle est plutôt perpétuellement sans volonté : elle est alors anéantie (...) » in Marguerite Porète, *Le Miroir des âmes simples et anéanties*, Albin Michel, 1997, p. 189.
[355] Maître Eckhart, *Sermon n°52* in *op. cit.*, p. 354.
[356] Maître Eckhart, *ibid.*

Munier ; et la même inexistence de Dieu comme offrande d'être au monde.

Chez Maître Eckhart, Dieu commande une rétrocession, c'est-à-dire un dépouillement, une élision, qui vont en direction de l'immersion aveugle dans la réalité - ou peut-être l'irréalité - première, dans la terre natale. Une immersion dans le passé semblable à celle constatée chez l'écrivain français[357]. Les deux pensées se rejoignent en outre pour constater l'anéantissement du donateur dans le don effectif. Dans *Le Livre de la consolation divine,* Eckhart écrit de fait qu' « on reçoit Dieu plus véritablement en s'en privant qu'en le recevant. En effet, quand l'homme reçoit, c'est le don qui contient en lui ce qui réjouit l'homme et le console. Mais quand on ne reçoit pas, on n'a rien, on ne trouve rien et on ne connaît rien dont on puisse se réjouir, si ce n'est Dieu même et la volonté divine »[358]. Toujours dans ce contexte de délaissement, de pauvreté, portés à l'extrême, le don est remis en question : le don dans son acception commune est informé davantage par les structures réceptives du donataire que par celles du donateur agissant ; à l'évidence, le don est fait en vue du donataire, enfermé dans le circuit des attendus du donataire, portant donc son empreinte supposée. Recevoir Dieu est alors recevoir le Dieu corroborant les structures d'attente de l'homme - l'idolâtrie, comme nous l'avons déconstruite plus haut avec Jean-Luc Marion, pourrait être définie comme l'adoration de Dieu tel qu'il est attendu. Le véritable don s'effectue en dépit de toute instance - donatrice ou donataire, les deux s'interimpliquant -, il est en soi processus de désubjectivation, en termes un peu lourds, auto-négation : car comment donner et que donner, si personne n'est là pour donner ni recevoir ? Dieu ne se reçoit pas, il ne se donne pas, il demeure sans mélange, et désigne en la créature ce qui n'est pas créature, en l'homme ce qui n'est pas humain.

Il convient de saisir cette dynamique de l'accès de la créature à Dieu, sa déifica-

[357] Le « présent disparu » de Dieu et le passé ne forment-ils pas un seul et même instant?
[358] Maître Eckhart, *ibid..*, p. 140.

tion, dans les termes d'une physique élémentaire, là encore. Dans un exemple marquant, le théologien écrit qu'une coupe dans laquelle on serait parvenu à faire le vide complet - « même d'air » - se trouverait emportée « jusqu'au ciel » [359] - et ce en *reniant sa nature* poursuit Eckhart. La nature n'aime pas le vide, et Dieu peuple le vide de son vide suressentiel. Il lui donne sens. Même si l'on peut faire un parallèle entre cette physique du vide qui conduit au détachement de l'homme, à sa pauvreté, et l'épisode de la rencontre manquée entre l'homme et Dieu chez R. Munier, depuis le péché originel, ce parallèle doit être relativisé par le rappel de ce que chez Eckhart Dieu reste transcendant à l'homme : Dieu est le Très-Haut, même vide, alors que chez R. Munier, il est le Très-Bas ; d'un côté Dieu est la suressence, de l'autre il est inessentiel. Nous l'avions compris mais il faut y insister. Chez R. Munier, Dieu est l'épuisé, l'éternel *souffrant* au sens que nous avons donné à ce terme : *Dieu attend d'être*, la souffrance est cette attente, Dieu meurt d'une tension vers ce qui le nie mais à quoi il aspire de tout son (non-)être. L'homme en l'occurrence n'est pas je, ne se stabilise pas en un je sempiternel, d'abord parce que Dieu est convulsé d'une instabilité ontologique qui a nom : tentation. Il n'y a de tentation que d'être. On n'imagine pas pareille drame théologique ou théophanique chez Eckhart : la suressence divine est la stabilité même, ce dont témoigne une fois encore son irréductible pureté.

Enfonçons une dernière fois le coin de la différence entre les deux penseurs. L'incarnation est conçue ici selon deux modalités que tout oppose. Dans le traité *Du Détachement*, Eckhart use de la scission homme intérieur-homme extérieur (qu'on trouve aussi à l'œuvre dans *De L'Homme noble)* pour résoudre le problème suivant : « Le Christ avait-il aussi le détachement impassible quand il s'écria : “Mon âme est

[359] Maître Eckhart, *op. cit.*, p. 145.

triste jusqu'à la mort !" (...) »[360]. La réponse va de soi une fois posée la scission homme intérieur-homme extérieur. L'homme extérieur délimite la sphère sensuelle de notre constitution, l'homme intérieur, lui, la sphère spirituelle, l'âme ; dans le meilleur des cas, l'homme intérieur commande à l'homme extérieur voire se retire en soi dans la contemplation des objets transcendant le monde créé. « Allons plus loin : l'homme extérieur peut exercer une activité, cependant que l'homme intérieur en reste néanmoins entièrement dégagé et impassible ! »[361]. Le Christ a joué avec la dernière perfection de cette duplicité : la souffrance, les cris de Jésus, ses doutes, tout cela ne fut que selon l'homme extérieur. En son for intérieur le Christ était hors d'atteinte de toute passion. Il était *détaché*. Tel, ajoute Eckhart, le gond ne tourne pas, demeure immobile, quand la porte tourne en s'appuyant sur lui. L'être central du Christ est resté, de la sorte, inviolé, inexpugnable, bien loin du « corps de stupeur » qu'imagine pour lui l'écrivain français. Pour R. Munier, le Christ est *profondément* humain, il est plus homme que l'homme lui-même car il devient homme dans l'abdication de toute propriété divine. Le cri : Eli ! Eli ! est le cri de l'abandon total qui en résulte. L'aspect abstrait, générique - pour ne pas dire désincarné -, de l'incarnation aperçue selon la scission eckhartienne ressort en toute clarté de l'enseignement suivant : « Tu dois en effet le savoir : quand le Christ devient homme, il assume non pas un être déterminé, il assume la *nature* humaine »[362]. Jésus, d'après le Maître de Thuringe, ne fut pas *un* homme, mais *l'*homme. Jésus ne remet pas en cause la « nature humaine » , contrairement à ce qu'écrira R. Munier, il la réaffirme au contraire, il la réinstalle : *Jésus est la nature humaine qui a pris corps*.

[360] Maître Eckhart, *Du détachement* in *Œuvres* de Maître Eckhart, Tel Gallimard, trad. Paul Petit, 1996, rééd., p. 24.
[361] Maître Eckhart, *ibid*.., p. 25.
[362] Maître Eckhart, *ibid*.., p.27 - Eckhart souligne. Le théologien ajoute plus loin que l'homme se retirant de tout, il revêt le Christ. D'où le problème que nous soulevons par la suite : si le Christ n'est pas l'homme ou est l'homme qui se retire de l'homme, peut-on encore parler d'incarnation?

Le problème est que nul homme ne réalise la nature humaine, l'homme ne fait que la particulariser, ou mieux, la singulariser, et une authentique incarnation ne peut, dans ces conditions, être essentielle mais singulière. Si, selon R. Munier, l'incarnation a « dénaturé » l'homme, c'est peut-être au sens que l'homme ne peut plus être désormais rapporté au genre - il n'y a que *des* hommes -, Dieu s'incarnant s'est enfoncé dans une telle particularité - la singularité même - qu'il a brisé les liens qui pouvaient donner l'illusion d'une communauté d'essence entre les hommes. Chez Maître Eckhart et dans la doctrine classique de l'incarnation, l'impression est tenace d'un savant travail d'alchimie avec la nature ou la quintessence humaine, qui aurait pour ambition d'en extraire les impuretés, travail ô combien volontariste et qui nous paraît incompatible avec une incarnation menée jusqu'à son terme : on peut bien croire avec R. Munier que Jésus implorant sur la Croix : Eli ! Eli ! mourait dans la stupeur, la souffrance et l'incompréhension.

On ne peut prétendre en quelques pages épuiser les ressources d'une confrontation de l'œuvre de R. Munier avec celle de Maître Eckhart, ne serait-ce que parce que l'écrivain se refuse à l'activité de philosophe ou de théologien. R. Munier ne lit pas Eckhart pour élaborer une démonstration dogmatique, le Maître de Thuringe lui est d'abord une source d'inspiration et de plaisir dans la lecture. Aussi la présence de la réflexion eckhartienne dans l'œuvre qui nous occupe est-elle surtout diffuse. En outre, même si R. Munier ne se réfugie pas dans le silence de la prière, la théologie que nous lui avons attribuée ne fait référence, en premier lieu, qu'à quelques fragments que nous avons essayé d'« ordonner » en en marquant la cohérence implicite. Cette forme fragmentaire nous renseigne déjà sur le fait que, pour l'écrivain du *Psaume furtif*, le rapport avec Dieu est d'interrogation et ne supporte aucune assurance.

R. Munier nous propose-t-il alors l'œuvre d'un mystique cheminant patiemment mais toujours dans l'inquiétude de l'illusion, de l'orgueil, etc. ? Si R. Munier est mystique, il l'est comme Eckhart, en penseur, et non pas en amant de Dieu comme Saint Jean de la Croix. L'extase mystique ne forme pas la ligne de fuite de ses méditations, et s'il faut décidément emprunter le vocabulaire de la mystique nuptiale, R. Munier parlera d'« extase nue »[363] : « Moins extase, en fait, que suspens ébloui, ouverture vide devant ce qui n'est pas »[364]. L'écrivain fait pour nous la distinction entre les deux attitudes : l'extase se dirige vers une « improbable union » quand l'extase nue, à la « racine » de l'extase, « ne va qu'à l'absence, à un vide sans nom qui l'attire »[365]. L'extase nue dessine le seuil de l'extase mystique, fusionnelle, elle en est l'élan premier, retenu encore.

Cet élan ébauché requiert pourtant un sujet dénudé, appauvri, épuisé. Et cette « pauvreté en esprit » fait le lien entre la pensée du théologien et celle de l'écrivain. Mais chez Maître Eckhart la pauvreté fait référence à l'attente d'une désintégration de soi par la lumière plus pure de la déité, lumière aurorale qui demande au sujet de régresser jusqu'au néant fondateur, soleil paradisiaque de l'avant, éblouissant et diluant toute chose. R. Munier ne pense pas cette raréfaction du sujet, il entrevoit au contraire son absorption dans la sourde nappe du dans, l'enfer paisible et aveugle d'un monde qui n'est rien d'autre que lui-même. Ce qui rapproche les deux penseurs c'est cette nostalgie pour l'origine, la gloire qu'ils lui confèrent : « l'antérieur seul est futur », comme l'explique Roger Munier à Chantal Colomb[366] en commentant le détachement eckhartien et en en montrant l'utilité quotidienne. Ether divin chez Eckhart,

[363] *L'Extase nue* est une méditation qui donne son titre à un ouvrage de R. Munier paru aux éditions Gallimard en 2003.
[364] R. Munier, *ibid.*, p. 54.
[365] R. Munier, *ibid.*
[366] R. Munier, *Sauf-Conduit* (Entretien avec Chantal Colomb), Lettres Vives, 1999, p. 49.

terre grasse et fertile chez R. Munier. Chez ce dernier, cette puissance terrienne d'affirmation est inaugurale : même Dieu n'est rien d'autre que soi, même la négation du soi divin que requiert la position du monde, même cette négation doit être affirmée, en sorte que nous pouvons écrire avec Roger Munier que le rien est « Sur-divin »[367]. La pauvrete muniérienne aboutit toujours à cette instance d'affirmation, le je épuisé, détaché, est lui aussi relais d'affirmation du monde en son immanence, alors que la pauvreté eckhartienne est volatilisation complète du je dans le rien antérieur et absolument négatif. Le rien n'est pas rien pour R. Munier : l'écrivain rappelle l'étymologie du mot qui le fait dériver de *res* (plus exactement de *rem*[368]), la chose, quand le néant, lui, dérive du non-étant (*ne-ens*)[369]. Voilà la grande différence entre R. Munier et Maître Eckhart : tous deux pensent, de façon nostalgique voire mélancolique, le *retour* par le biais de la désubjectivation, mais le premier veut le retour au rien, le second au néant[370] .

Nous allons poursuivre l'étude de ce retour au rien identifié comme le mouvement qui, chez Roger Munier, doit conduire la dissolution du sujet. Un des motifs récurrents même si discrets de l'œuvre de notre écrivain est celui du *chant*, un chant non pas considéré comme la profération d'un sujet maître de sa parole et de la mélodie, mais comme ce qui précède ledit sujet, à quoi celui-ci devrait s'accorder pour

[367] R. Munier, *ibid.*, p. 71.
[368] Les *Petits Traités* de Pascal Quignard, dans leur disparité concertée, n'en sont pas moins travaillés par certaines notions centripètes, le rien en est une, à côté de la mort, de l'antécédence de la langue sociale, du corps, ou encore du « réel » ... Cf. à partir, par exemple, de « *Rien*, c'est *rem*. C'est la chose » , p. 184 *sq* dans le traité *Les langues et la mort* ou plus loin : « *Rem* devient rien » , p. 224 *sq* dans *Le Mot de l'objet*, « Ce " là", c'est " rem" » , p. 260 *sq* dans *Noèsis*, etc. Cf. Pascal Quignard, *Petits Traités*, T. 1, Gallimard, Folio, novembre 2002, rééd.
[369] Cf. revue *L'Animal*, n°11-12, Hiver 2001-2002, entretien avec Francis Pourkat, p. 151.
[370] Pour une ultime précision de ce que recouvre le néant chez Eckhart, cf. l'édition des *Sermons Allemands* traduits et commentés par Reiner Schürmann, Rivages, 2005, p. 261 *sq*.

pouvoir revenir au monde. Ce motif du chant nous entraînera loin dans notre travail, jusqu'à une déconstruction de l'inspiration en littérature. Mais, à ce moment de notre réflexion, il convient d'articuler l'*imago dei* et l'image objective elle-même, l'image objective laissant carrière à un véritable *logos* mondain que Roger Munier entendra comme *chant second* au charme tel qu'il menace l'homme en son je.

III - Contre l’image

L’image objective comme répétition du monde sans moi

A> De l’image picturale à l’image objective

L’essentiel de la réflexion de Roger Munier sur *l’image objective* – vocable récurrent que nous allons définir – s’élabore dans le livre *Contre l’image* que l’écrivain a voulu un pamphlet décrivant la « pagaille » que l’image met dans notre civilisation. Néanmoins, s’il y a pamphlet, celui-ci n’est pas écrit sur le ton de la polémique ou de la dénonciation expéditive : *Contre l’image* est un ouvrage complexe qui développe son argument de façon rigoureuse en usant des ressources austères de la démonstration philosophique plutôt que de celles d’une rhétorique brillante.

R. Munier interroge l'image objective c'est-à-dire un type d'image que produit l'objet dans un rapport de destitution avec le sujet humain : ce dernier n'est qu'un moment de la dialectique imaginale puisque l'image objective ne requiert l'homme que pour être enregistrée, elle ne lui appartient pas, même et surtout du point de vue de l'essence ; elle exclut l'homme plutôt qu'elle ne l'appelle. L'image objective fait référence à la production du cinéaste ou du photographe avant lui, mais elle se précède pour ainsi dire dans la peinture même si la peinture demeure expression du sujet : l'artiste, dans ses meilleurs moments, fait vaciller la distinction sujet-objet, humanité-mondanité, et devient le lieu vacant d'une extase du monde où les limites s'estompent. Nul étonnement alors à ce que R. Munier retrouve dans une conférence de 1973 consacrée à l'art, et surtout à la peinture, des accents proches du réquisitoire de 1963. L'œuvre d'art est « répétition ». Cette « répétition de l'innommé qui nous entoure, immédiat et vivace, mais altéré, voilé dès qu'il est reconnu par la parole »[371] est ce que nous appelons d'ordinaire : la beauté. L'œuvre d'art – l'œuvre plastique – ne trouve pas sa place dans le site de la vérité ou dans celui du sens car ils sont dès l'abord configurés par le discours. Or, nous le disions, la peinture ne dit pas, la sculpture ne dit pas, elles répètent et une telle répétition précède le discours, ne saurait être épuisée par le mot qui arrive toujours trop tard dans son détour propre. R. Munier poursuit en admirateur de l'estampe japonaise : « (...) la rose graphique ne dit pas : la rose. Elle répète sans plus ce qui aura plus tard, en un moment second, nom de rose, s'annonce avant »[372] . Répéter ou re-présenter désignent par conséquent le mouvement du retour à l'avant, en somme au moment d'innocence du monde, lorsque celui-ci ne s'est pas encore voilé, et en premier lieu, voilé à soi-même dans l'apparence. Capable de ce retour, l'œuvre picturale montre sans dire – sans trahir, et

[371] R.Munier, *Donner forme au vide* in *Le Contour, l'éclat*, La Différence, 1977, p.41.
[372] R.Munier, *ibid.*, p.55.

dans l'instant approprié – le jeu de voiles dont le monde est le théâtre, elle seule « peut dire la rose sans pourquoi » car elle ne la dit justement pas, elle est la rose exhibée, et même simplement passée sur la toile, présentée sans raison, rose-peinte dans une unité irréductible et comme originelle.

On l'aura compris : l'image picturale tend de tout son être vers l'image objective, la rose peinte demande silencieusement une pellicule où sa lumière particulière puisse laisser son empreinte, où la rose se dépose en lumière, tout entière, immédiate. L'image objective ne naît pas *ex nihilo*, la technique – la chimie et l'optique en l'occurrence – ne fait qu'enregistrer l'appel ontologique de l'image peinte à l'image filmique. L'image objective est l'essence de toute image – peut-être même discursive – actualisée sans reste. Et la beauté entendue dans la conférence de 1973 comme répétition de l'innommé s'applique aussi bien à la définition de l'image photographique qu'à celle de la peinture : « Au discours sur le monde, qui plaçait l'homme devant lui pour le nommer, (la photographie) substitue l'apparition simple des choses, une sorte de discours du monde »[373]. Mais *Contre l'image* établit une coupure décisive entre l'image objective et la pratique à laquelle R. Munier réserve le vocable d'« art » - activité expressive orientée vers la beauté. Cette coupure dit à elle seule, et en écho à la pensée de Walter Benjamin, que c'est l'essence de l'art - et non une somme de pratiques singulières et contingentes - qui est bouleversée voire refondée par le surgissement de l'image objective. Si dans *Le Contour, l'éclat* il paraît entendu que l'œuvre picturale est en tension vers l'image objective, cette tension s'achèvera non par l'accomplissement mais par la négation. L'art nous *libère* du monde, la photographie, elle, nous y replonge[374]. R. Munier précise : « (L'œuvre d'art) récuse (le monde) en tant qu'elle le *répète*, l'exorcise, comme le dénude, le ramène à son

[373] R. Munier, *Contre l'image*, p. 14.
[374] R. Munier, *ibid..*, p. 16.

avant »[375]. Le monde est ensorcelant, il reste d'ailleurs à en approfondir le charme, et l'œuvre d'art lui est un contre-sort, quand photographie et cinéma rompent à nouveau le fragile sortilège humain et nous laissent désemparés face à la puissante influence du monde.

B> L'image objective comme expropriation du sujet humain

La réflexion opère un glissement insensible entre photographie et cinéma dans *Contre l'image* - à la page 18 pour être précis - en laissant entendre le lien d'essence qui les unit tout en les séparant de l'art. Selon l'écrivain, le grand cinéaste se reconnaît à cette activité inverse, cette contre-pratique qui consiste à laisser la parole au monde dans la non-interprétation (celle-ci ferait opacité à ce qui doit être dit), mais le danger est là : dans le désistement du discours, le monde de l'image objective - « monde imaginaire » comme ne cessera de l'appeler Roger Munier - a toute latitude pour rompre la digue et ensevelir le monde humain sous ses flots. Revenant à la coupure image figurale-image objective, R. Munier rappelle que le monde est soustrait à l'« extériorité pure »[376] dans la peinture, il y est trans-figuré quand même la figure ne saurait être considérée par elle-même comme un éclat de sens - elle précède ce dernier comme nous l'avons vu. Nous tenons ici une définition plausible de l'exorcisme à la mode muniérienne : la soustraction à l'extériorité. Exorciser c'est mimer pour approcher, c'est mimer pour célébrer et apprivoiser ; c'est donc danser. La danse est le premier des arts, et permet de discriminer art et image objective : l'image objective n'a rien de la danse ni de la séduction qui en fait la parure ; elle

[375] R. Munier, *Le Contour, l'éclat*, p. 57. L'auteur souligne.
[376] R. Munier, *Contre l'image*, p. 26.

manque des voiles d'Hérodiade qui n'ont d'attrait que pour le regard de l'autre. Le monde photographié ne devient pas, en effet, « pour nous », il demeure en soi, nous ne le séduisons pas, nous sommes au contraire à sa merci : la photographie est « une répétition magique du monde » [377] où la magie définit une s ubversion de la technique contre elle-même, qui renverse l'ordre de la domination homme-monde, vengeance photogénique du monde où il se « dit » en se répétant, sans intention de discours, dans sa nudité « alogique » - selon le mot de l'écrivain - : « Le photographe fait moins l'image qu'elle ne se fait (...) à son insu »[378]. Nous ne photographions pas, c'est le monde qui se photographie par notre intermédiaire. L'artiste en l'occurrence est sujet opéré plus que sujet opérant. Le cinéma, en tant que représentation en mouvement, ajoutera à la répétition inerte des choses la dimension du temps et même de l'espace dans lequel elles se profilent[379] - un espace qui peut se révéler indépendant de ce qu'il contient et situe, de ce qu'il amène à la visibilité, conquérant une vie autonome peu imaginée avant le cinéma[380].

Le leitmotiv du livre est donc que, dans l'image objective, les choses se disent certes comme le veut l'art, mais dans un retrait invincible : nous ne passons pas de leur côté, alors que le mimosa de Ponge, lui, s'énonce dans un retrait qui nous concerne tout en étant « mimosa sans moi »[381]. Le monde est auto-médiatisé dans le cinéma. On ne comprendrait pas le danger pour l'homme de cette répétition mécanique - en effet quel risque courons-nous à voir le monde en lui-même se déployer sur

---

377 R. Munier, *Le Chant second*, Deyrolle éditeur, 1991, p.14.
378 R. Munier, *ibid..*, p. 11.
379 R. Munier, *Contre l'image*, p. 40 *sq*.
380 R. Munier, *ibid..*, p. 42.
381 Cf. « (...) c'est au mimosa lui-même - douce illusion! - qu'il faut maintenant en venir ; si l'on veut, au mimosa sans moi... » in Ponge, *La Rage de l'expression*, Gallimard, *Poésie*, 1999, rééd., p. 77. Cette citation fait suite à un court préambule où Ponge confesse la difficulté qui est la sienne de traiter d'un tel sujet, le mimosa, peu inspirateur, tout en se rappelant combien le mimosa fut cher à ses années d'enfance, d'éveil à la sensualité. On pourra remarquer la parenthèse qui fait avorter par avance tout essai d'exprimer la chose ou l'être sans moi...

d'autres supports, d'autres dimensions que les siennes propres, supports et dimensions qui lui sont pour ainsi dire coextensives ? - si elle n'affectait le rapport de l'homme avec soi, la fibre de son existence : le cinéma est au sens strict la répétition imaginaire du monde qui met en question l'imagination humaine conçue comme capacité de nier et de créer à nouveaux frais le donné. Le monde de l'image objective se donne - se retire - dans une antécédence irréductible, il est un don qui se précède lui-même, qui précède tout donataire, un don toujours déjà donné avant l'accueil que l'homme pourrait en faire, en somme il est une *hantise* qui s'impose à l'homme en le dis-posant : « Je suis ce spectacle qui me hante (...) Je suis désormais cette étreinte ou cette scène de violence »[382]. Je suis ce qui m'« annule » [383] car ce qui me hante est sans personnalité, sans personne, pur répété ou mieux se-répétant-à-l'infini, radotage du monde indifférent, fantôme sans contour, sans âme, sans parole ; fantôme vraiment ? car le fantôme est plutôt cet être qui demeure - plus qu'il ne *revient* - sur terre dans l'*insistance* d'un dire ; ou alors fantôme de fantôme qui n'aurait préservé de sa nature qu'une vigilance ignorante d'elle-même, œil exorbité sans regard. Il y a une offensive de l'image objective dans cette naïveté même, cette innocence à soi, à proportion de cette naïveté : elle exproprie (et le fantôme se veut toujours le seul propriétaire légitime du lieu qu'il hante, *genius loci*[384]) l'homme de lui-même, le réduit à une scène vide - un spectacle sans spectateur, un spectacle sans spectacle par conséquent -, et quand R. Munier écrit avec force que l'image objective abolit le discours au lieu de s'y substituer, de le continuer par d'autres voies, cette abolition est bien

[382] R. Munier, *ibid..*, p. 51.
[383] R. Munier, *ibid..*, p. 52.
[384] « AU COMMENCEMENT EST LA DEMEURE, le local d'habitation, ce qui entoure, contraignant par excellence, la maison » comme l'écrit Henri Michaux, avec force majuscules, dans *Une Voie pour l'insubordination*, petit écrit où l'écrivain reprend des phénomènes paranormaux de hantise du lieu pour l'éclairer à la lumière de la volonté inconsciente de la jeune fille (plus que du garçon) de se rebeller face à l'entourage qui veut la *soumettre.* Les saints (le curé d'Ars est ici nommé) connaissent aussi de telles manifesations.Cf. Henri Michaux, *op. cit.*, in *Œuvres complètes*, T. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 2004, p. 990 *sq.*

entendu celle du sujet humain. Le sortilège mondain fonctionne une fois encore ; le monde sans moi n'est pas qu'un monde posé en soi, installé, poussant ses racines dans sa propre terre indivise, c'est un monde qui nie l'homme sans en avoir l'intention, comme la tempête nie la hutte de paille, mais, pour jouer avec les mots, par préméditation : le monde n'est pas Dieu, bien au contraire, il ne s'offusque pas de l'homme, il est *simplement* ou tout uniment puissance d'affirmation et négation de tout ce qui risquerait de s'affirmer à son encontre, le monde recule ainsi devant la puissance technique mais pour mieux la contourner dans l'image objective contenue de tout temps dans l'œuvre figurale, dans l'écriture, la danse, ... en négatif auquel elles retourneront et qui les supporte en secret comme leur destin. Secret ou indécence cachée car l'image objective porte à sa plus haute expression le pouvoir de dénudation de l'image[385].

R. Munier a aperçu dans l'expansion généralisée et extrêmement rapide de l'image objective le jeu impersonnel du monde s'imposant à l'homme, mais il relativise par ailleurs cette poussée autonome du monde en la réinscrivant dans le processus technique : un « monde machinal » est né, doublant le monde humain et le monde en général, monde machinal qui figure la concrétion d'une opération technique qui ne nécessite plus l'homme ou le geste humain pour s'effectuer. L'image objective joue ainsi le monde machinal contre la technique humaine (l'artisanat ?) pour exproprier l'homme. R. Munier insiste sur cette proximité de l'image objective avec le monde machinal en identifiant image et énergie : « L'homme a fait l'image. Il a libéré une énergie, mais d'ordre intelligible et, comme il arrive pour les objets du monde machinal, l'énergie libérée est devenue *pouvoir* »[386]. Dans un entretien avec la revue des arts visuels *Tausend Augen*, l'écrivain explicite l'identification : « Le ci-

[385] R. Munier, *ibid..*, p. 76.
[386] R. Munier, *ibid..*, p. 84.

néma est une chose absolument prodigieuse qui n'a pas encore été exploitée, aussi vertigineuse que l'énergie atomique avant qu'on ne la domine »[387]. L'image objective donne un pouvoir comparable à la bombe atomique dans l'ordre de la pensée, et elle est même pour l'instant d'autant plus dangereuse qu'elle n'est pas maîtrisée : l'explosion de l'image n'est pas encore contenue dans les limites d'un savoir ou d'un art à sa mesure. C'est sur cette explosion, cette implosion, l'image effaçant les limites entre intériorité et extériorité, que se clôt le chapitre consacré au monde machinal dans *Contre l'image* :

> Un monde vient où l'image partout répandue, dans les foyers sur le petit écran de la télévision, dans les écoles, dans les usines, dans les rues des villes et sur les routes, où cette image de plus en plus parfaite techniquement transmettra avec d'autant plus de force, à une humanité passive et extasiée, cette hypostase du monde machinal érigé dans sa différence[388].

Nous avons ici une manière d'accord fondamental, de résolution musicale, une manière de point d'orgue dans cette pièce sombre qu'est l'ouvrage de R. Munier ; une certaine emphase due au caractère prophétique, voire eschatologique, de l'annonce : un monde exsangue, étale, vidé de sa profondeur par une image parfaitement accordée à elle-même (qu'elle soit réaliste ou non importe peu) et présente en tous lieux, même dans les lieux qui devraient lui résister par le savoir et la maîtrise de soi, ou encore ceux où la distraction interfère avec l'obligation de produire ; une humanité involuant vers une nouvelle espèce végétale éclairée au soleil de l'image, renversée en elle. R. Munier ne fait pas le diagnostic d'un nouvel avatar de la marchandise, le devenir-monde de cette marchandise sous les espèces du spectacle généralisé, se-

387 *Tausend Augen*, n°21, janvier 2001, p. 14.
388 R. Munier, *op.cit.*, p. 85.

lon l'expression de Guy Debord[389], mais d'une déchéance de l'humanité dans sa constitution ontologique même. Pas de réquisitoire politique, économique, ici, mais une réelle peur métaphysique d'un changement catastrophique de tropisme pour l'humanité : elle s'éclairait au jour personnel de l'art, elle s'y mirait, elle est maintenant brûlée d'une image sans ombre à qui elle est indifférente mais dont elle n'a plus la force de s'abriter.

C> D'une image parlante

Le mutisme de l'image, que R. Munier appelle : alogos, n'est cependant pas une fatalité. L'image peut nous parler, s'adresser à nous, dans la relève dialectique de l'alogos que l'écrivain qualifie à son tour d'« analogos ». L'analyse de cette image parlante, de cette image enfin guérie de son silence inhumain, occupe le dernier chapitre du livre. L'analogos n'est pas la négation, à proprement parler, de la nature répétitive et non discursive de l'image, comme toute *Aufhebung* l'analogos comprend en soi ce qu'il dépasse. Aussi la non-discursivité de l'image devient-elle en l'occurrence l'aliment d'un discours non verbal. Nous ne pouvons qu'approcher cet ultime moment du processus imaginaire ou imaginal, et le livre commence ici une prospection que *Le Chant second* parachèvera quelque trente ans plus tard. Ce dire non discursif est un « dire à la seconde puissance » ou encore un « dire analogique » [390]. Cet idiome encore à venir nous permettrait de dire ou d'écrire par le

[389] Et ce même si nous retrouvons dès le début du maître-livre de Guy Debord des accents proches du réquisitoire muniérien ; un exemple parmi d'autres : « Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant » in Guy Debord, *La Société du spectacle*, Folio Gallimard, 1998, rééd., p. 16.
[390] R. Munier, respectivement *Contre l'image*, p. 91, p. 96.

monde, par le « mot du monde »[391] qu'est l'image objective, mais sans se laisser happer par le sens abyssal de l'image, sa sémantique non verbale : il faudrait au contraire fabriquer une syntaxe d'images, c'est le lien entre les images qui permettrait de les rassembler dans un dire qui nous regarde, qui ne soit plus auto-médiatisation du monde. Nous serions capables alors d'une nouvelle alchimie du verbe, d'un dire miraculeux qui soit la chose même, la chose se disant à nous, se proférant dans une syntaxe nôtre. Nous l'avons vu, il y a une magie du monde filmé qui fascine l'homme, le plonge dans l'incompréhension du sommeil hypnotique, l'homme par les vertus du cinéma s'approprierait cette magie, mettrait fin à sa malice dans une incantation de la chose en soi au plus près de l'ambition cratylienne du poème, ou du mime primitif de la danse.

D> L'image objective et le cinématographe (R. Munier et R. Bresson)

(Le cinématographe)

« Il se pourrait que le cinéma ne fût pas encore né » et même qu'il soit « un idéal impossible à réaliser »[392]. Cette conception intransigeante du cinéma, R. Munier l'a héritée de son ami Robert Bresson, réalisateur - dans le désordre - du *Journal d'un curé de campagne*, du *Procès de Jeanne d'Arc*, du *Pickpocket*, de *Au hasard Balthazar* ou encore de *L'Argent*... mais aussi écrivain d'un mince recueil de ré-

391 R. Munier *Contre l'image*, p. 96.
392 R. Munier, respectivement *Tausend Augen*, p. 14, *Le chant second*, p. 29.

flexions à tournure aphoristique, *Notes sur le cinématographe*[393]. Bresson opère une stricte distinction entre le cinéma et le cinématographe. Le premier est du « théâtre photographié » [394] alors que le second quitte la *représentation* - il élabore des images non représentatives[395] - pour faire « un voyage de découverte sur une planète inconnue » [396].

Bresson a l'ambition de participer à ce voyage et le souci constant d'une autonomie du cinématographe par rapport aux autres arts, d'où l'importance d'une séparation d'essence entre le cinématographe et le théâtre voire la photographie. Bresson accuse effectivement la différence qui à ses yeux empêche de confondre photographie et cinéma : le cinématographe travaille avec des images qui ne sont pas des reproductions (elles seraient « fausses »[397] dans ce cas), des « images (qui) excluent l'idée d'image » [398] par leur *platitude*[399] : elles n'ont pas pour fin d'exprimer autre chose que ce qu'elles montrent, elles ne sont que captation mécanique de ce que Bresson ne cessera d'appeler : la nature[400]. Créer dans le cadre du cinématographe - au lieu de seulement reproduire ou représenter - consiste donc en une « écriture

[393] Les deux grandes références de Roger Munier en matière de cinéma sont Bresson et Tarkovski, dont l'écrivain aime particulièrement *Andreï Roublev*. Les deux œuvres cinématographiques ne se ressemblent pas à première vue : il y a chez Tarkovski une *dimension* de l'image, dans la profondeur de champ et dans son ouverture, sa focale, absente des films de Bresson, et un rapport à la matière suintante, boueuse (éminemment dans *Stalker*), qui ne se rencontre pas dans l'image plus *plate* et *sèche* du cinéaste français. Il reste cependant que les deux réalisateurs croient au pouvoir de vérité objective de l'image. Cf. pour le cinéaste russe Andreï Tarkovski, *De l'Image au cinéma*, in *Le Temps scellé*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, éd. Cahiers du Cinéma, 2005, rééd., p. 121-133, notamment la page 122 : « (L'image) est une sorte d'équation qui désigne la corrélation existant entre la vérité et notre conscience limitée à son espace euclidien. Nous ne pouvons percevoir l'univers dans sa totalité. Mais l'image peut exprimer cette totalité ». Béla Tarr est aujourd'hui, avec des films comme *Damnation* ou *Les Harmonies Werckmeister*, l'héritier de Tarkovski.

[394] R. Bresson, *Le cinématographe*, Folio Gallimard, 2000, rééd., p. 19.

[395] R. Bresson, *ibid.*, p. 93, p. 100, notamment.

[396] R. Bresson, *ibid..*, p. 35.

[397] « Vaincre les puissances fausses de la photographie » in R. Bresson, *ibid..*, p. 118.

[398] R. Bresson, *ibid..*, p. 72.

[399] Le concept d' « image plate » est l'un des plus importants de la réflexion bressonienne, comme l'a remarqué R. Munier, cf. notamment : R. Bresson, *ibid..*, p. 23, p. 29, p. 44...

[400] Dans un geste assez proche de celui de Diderot dans ses *Essais sur la peinture*, ou ses *Salons*, Bresson joue la nature contre le « naturel » de l'art dramatique ou de la photographie où l'on *pose* - rappelons-nous que Bresson est peintre à l'origine...

avec des images et des sons » [401]. Le film du cinématographe est plus précisément celui « où l'expression est obtenue par des rapports d'images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de voix (d'acteurs ou de non-acteurs). Qui n'analyse ni n'explique. Qui *recompose* » [402]. Comme chez R. Munier, le cinéma (si nous oublions la distinction cinématographe-cinéma) est un idéal, une nouvelle approche du réel, aux possibilités infinies[403] mais non maîtrisées, un art qui n'en est plus un car il ne ressortit pas aux Beaux-Arts[404], au paraître qui signe leur procédé, mais est tendu vers la « vérité », vers ce qui *est*. C'est là la dignité du cinématographe : il donne les moyens d'une nouvelle ontologie, d'une ontologie non scripturaire, non verbale, par les moyens d'une machine qui enregistre ce que nos limitations ne nous font que voir, c'est-à-dire *interpréter* (dans une distance toute théâtrale) et déformer. Le nom de cinématographe est un nom d'engin, de machine, qui interdit d'idéaliser la pratique créatrice - même si elle ouvre sur des dimensions neuves et infinies que nous avons dites - et rend obsolète le nom même de cinéaste : sans exagérer la pensée de Bresson, nous pouvons affirmer que le cinématographe n'a pas pour vocation de faire des films, et Bresson demande à ce que le réalisateur (nous pourrions préférer ce mot, dans sa juste définition, à celui de metteur en scène ou de cinéaste) oublie qu'il fait un film[405].

---

401 R. Bresson, *ibid..*, p. 18. Cf. de même le prologue de *Pickpocket* où Bresson rappelle que ce film n'est que combinaison d' images et de sons.
402 R. Bresson, *ibid..*, p. 21.
403 « Le champ du cinématographe est incommensurable. Il te donne une puissance illimitée de créer » in R. Bresson, *ibid..*, p. 65.
404 R. Bresson, *ibid..*, p. 56.
405 R. Bresson, *ibid..*, p. 44.

(Le modèle)

Dans ce cadre très strict, exigeant, l'acteur ou le comédien, en tant qu'ils *jouent*, en tant qu'ils sont des figures de la virtuosité c'est-à-dire d'une subjectivité qui ramène la nature à la représentation qu'elle s'en fait[406], l'acteur ou le comédien doivent être congédiés du cnématographe. On leur préférera le *modèle*. Le modèle *est*, il ne *paraît* pas, il est un instant du flux de la vie que le réalisateur capte et combine avec d'autres instants pour recomposer, retoucher dirait Bresson, du réel - ou de la nature. Le cinématographe dédaigne donc toute psychologie, ou toute interprétation - dans toutes les acceptions du terme -, il n'emploie de sujet que comme support ou moment de liaison de l'image et du son, le modèle n'existe expressivement que par cette liaison quand l'acteur, lui, attire en quelque sorte l'image et le son à soi. Le modèle est ainsi pure apparence[407] : « Modèle. Enfermé dans sa mystérieuse apparence. Il a ramené à lui tout ce qui, de lui, était dehors. Il est là, derrière ce front, ces joues » [408]. Le modèle est tout en surface, tout en *insignifiance* comme l'image voulue par Bresson, c'est pour cela que rien ne s'échappe de lui, qu'il forme une réalité centripète : la signifiance est un étoilement, une force centrifuge qui quête au hasard sa réception et le chiffre de sa mesure, l'insignifiance du modèle est sans ambiguïté, univoque, mécanique. Le modèle a ramassé tout ce qui de lui traînait au-dehors pour se manifester au complet. Il n'est à vrai dire ni dedans ni dehors mais à la limite intangible où se renonce la séparation, où elle s'origine.

Le modèle même *pris* dans la vie n'en reste pas moins une création du cinéma-

---

406 Cf. « Un virtuose nous fait entendre la musique non pas comme elle est écrite, mais comme il la sent. L'acteur-virtuose » , in R. Bresson, *ibid..*, p. 104.
407 Mais d'une apparence sans sous-entendu, c'est-à-dire une essence : « Modèle. Son essence pure » in R; Bresson, *ibid..*, p. 88.
408 R. Besson, *ibid..*, p. 26.

tographe : si le modèle fait partie de la nature, c'est de la nature recombinée par la machine, l'enregistrement ; le modèle est le résultat d'une série de répétitions qui visent à le déprendre de toute forme de maîtrise, de l'être-sujet au premier chef, forme d'opacité qui, une fois pulvérisée, pourra laisser affleurer ce que le cinématographe appréhendé comme sonde a à nous montrer :

> Les gestes qu'ils ont répétés vingt fois machinalement, tes modèles, lâchés dans l'action de ton film, les apprivoiseront à eux. Les paroles qu'ils ont apprises du bout des lèvres trouveront, *sans que leur esprit y prenne part*, les inflexions et la chanson propres à leur véritable nature. Manière de retrouver l'automatisme de la vie réelle. (N'entre plus en ligne de compte le talent d'un ou de plusieurs acteurs ou stars. L'important est comment tu t'approches de tes modèles et l'inconnu et le vierge que tu réussis à tirer d'eux.)[409]

Le réalisateur doit creuser sous l'esprit par la répétition mécanique propre au modèle, ou mieux, faire monter à la surface la platitude de la nature qui le caractérise, de la vie qui consiste pour une large part en automatismes, en gestes non contrôlés, en mouvements, flux, qui ne sont pas du ressort de la volonté : la subjectivité (que Bresson stigmatise par/dans la figure de l'acteur) est un épiphénomène trompeur, un brouillage qui occulte la vision de la nature humaine, que le réalisateur parviendra à mettre de côté en l'étourdissant par le mécanique - une espèce de diapason qui entrera en résonance avec son *analogon* humain. Si ce que Bresson recherche s'appelle, de façon étonnante, *l'émotion*[410], celle-ci ne se confond pas, une fois encore, avec la « mimique » de l'acteur, elle désigne l'ensemble des mouvements captés par le cinématographe en deçà du paraître humain notamment - car Bresson cherche aussi la vérité des choses dans leur lien avec les êtres, et celle des animaux

[409] R. Bresson, *ibid.*, p. 70.
[410] R. Bresson, *ibid.*, p. 100.

comme en témoigne *Au hasard Balthazar* -, mouvements non accidentels mais permanents : « Modèles mécanisés extérieurement, libres intérieurement. Sur leur visage, rien de voulu. "*Le constant, l'éternel sous l'accidentel.*" »[411]. Le cinématographe est bien un instrument d'exploration, de « divination » [412], tourné vers une réalité peu accessible non parce que dérobée, enfouie dans les abysses, mais au contraire évidente, fragile, et toujours submergée par l'artifice du jeu humain. Il reste que le modèle est un être énigmatique, unique dans son genre, même si d'autres réalisateurs ont désavoué le jeu naturaliste (pensons, en France, aux cinéastes de la Nouvelle Vague, à Godard, Rohmer, plus près de nous à Doillon...) ou tenté un cinéma d'images et de sons où le sujet humain disparaît ou se retrouve modifié profondément - ici c'est surtout un cinéma proche de l'expérimentation auquel on peut penser, par exemple, celui très particulier de Shinyia Tsukamoto, avec *Tetsuo*, dans la descendance du *Videodrome* de Cronenberg. Dans tous les cas, on a fait assez peu de cas de l'intensité exploratoire et ontologique du film bressonien pour retenir essentiellement son austérité peu attractive, janséniste comme le dit Roger Munier, pour le public de cinéma.

(R. Munier et R. Bresson)

Roger Munier écrit dans le fil de ces réflexions bressoniennes, apercevant avec la même acuité que le réalisateur l'essence toute mécanique du cinéma qui commande une image et un art à sa ressemblance : peu humains en définitive. Mais là où Bresson prospecte en direction d'une inhumanité du modèle qui donne lieu au dé-

411 R. Bresson, *ibid..*, p. 57. Bresson souligne.
412 R. Bresson, *ibid..*, p. 137 (dernière note du livre).

ploiement de la vie même et du fond matériel de l'humanité, posant que l'humanité c'est de l'inhumain qui se renonce ou se cèle et que la surprise ne naît pas de la déchirure, du singulier, mais de la répétition, R. Munier recommande de préserver l'humain, sa spontanéité. Bresson ne se soucie pas du dialogue du cinéma avec l'homme : il demande au modèle d'abandonner le dialogue, de s'enfermer dans le monologue que le réalisateur ouvrira après-coup à l'autre, il promeut une authentique négation des arts dans le mécanisme pur de l'image objective qu'il fait fonctionner à plein. En somme, R. Munier et Bresson sont d'accord sur l'essence de l'image objective et la césure qu'elle introduit dans l'histoire de l'art, mais R. Munier ne peut être d'accord avec le machinisme ou le matérialisme bressonien (bizarre formule pour l'« adaptateur » au cinéma de deux romans de Bernanos, sans compter le bref entretien donné pour le *Cahier de L'Herne* consacré au romancier). Pour R. Munier ce n'est pas par incidence ou de biais que l'image commencera un récit à voix humaine, même si l'insistance est identique chez les deux hommes quant à la nature intimement syntaxique d'un authentique cinéma, ce n'est pas en fouillant l'image que l'on mettra au jour ce qui peut nous concerner mais bien en produisant une « torsion » de l'image, en lui faisant emprunter un détour qu'elle n'eût emprunté d'elle-même. Il est difficile de faire le départ entre ces deux conceptions de l'image objective d'autant que R. Munier se pense lui-même dans une coïncidence de vue avec Bresson, mais Bresson va à sa manière « plus loin » dans la quête d'un « monde sans moi » que l'écrivain qui, lui, demeure dans l'inquiétude première de l'expression : le monde sans moi n'a d'intérêt que dicible dans un dire aux marges du silence. Chez Bresson, l'impression est tenace que nous avons affaire à un explorateur qui cherche à descendre toujours plus vers une vérité qui n'a plus rien d'humain ; qui n'est même plus du monde.

Pour l'écrivain, le cinéma rend possible une nouvelle forme de récit, une « histoire d'images » : un récit non narratif articulé selon des liens mondains mais tourné vers l'homme.

E> Le chant second de l'image objective - la promesse d'un lieu

Le cinéma pourrait apaiser le conflit homme-monde et aider à renouer avec le dialogue pré-verbal qui s'incarnait dans la magie primitive de la prière, de l'invocation, ou de la danse. Car l'image chante, enchante, même si elle a été voulue, composée par le cinéaste, même s'il l'a « littérarisée », le monde y point, s'y psalmodie - tout ce que R. Munier qualifie de « chant second » . Ce chant ne s'élève pas que de l'arbre ou de la plante, d'une nature extérieure à l'homme : du monde font partie tous les êtres vivants et le cinéma a de la sorte le pouvoir d'exprimer la vérité des êtres dans leur multitude différenciée, et des êtres les plus humbles, ce que montre Bresson à nouveau dans *Au hasard Balthazar* :

> (...) que nous voyions un gros plan de l'âne Balthazar à l'écran et *tout* est dit d'emblée d'un tel regard qui n'est plus seulement évoqué, mais nous devient *présent*, dans son image et par elle. Sans doute Bresson avait-il au préalable choisi l'instant de cette image, déterminé son cadrage, l'éventuel environnement, et se proposait-il, en isolant ce regard, d'atteindre, pour nous la communiquer, une certaine vérité de l'âne, cette docilité, cet abîme d'humilité dans la patience calme... Sans doute l'image vivante de cette tête doucement obstinée, posant sur nous son regard limpide et lourd, est-elle le signe de ce qu'il cherchait à rejoindre en la captant. Mais elle n'est en fin de compte que le signe d'elle-même en sa figure immédiate. Bresson ne nous parle de l'âme qu'en la captant dans l'image. Entre ce qu'il veut dire et ce qui est dit, nul intermédiaire[413].

[413] R. Munier, *Le Chant second*, pp. 38-39.

Le monde *chante*, nous envoie des signes, et l'authentique cinéaste est celui qui parviendra à *recevoir* ces signes dans leur pureté sans/sous le parasitage du verbe scénaristique et à les accorder dans un chant qui soit à la fois mondain et humain. Ce chant, celui de la vérité même, d'une curieuse vérité mitoyenne, requiert pour s'exprimer l'abandon de l'inspiration *personnelle* du cinéaste mais une maîtrise du geste en proportion inverse de cet abandon : le cinéaste doit cultiver la force qui permet de se ressaisir avant le naufrage dans l'extase passive de l'oracle ou du spectateur médusé, ce pour composer les images dans une œuvre humaine.

L'œuvre d'art paraît errer dans l'odyssée qui commence par l'extase du mime dansé, où le monde invoqué transit en retour les corps, continue par l'image et l'écriture où l'homme prenant distance par rapport au monde se saisit comme sujet menacé par le dehors, et s'achève par le retour en une Ithaque imaginale : retour de l'homme à la fascination primitive mais enrichie des possibilités nouvelles d'un échange signifiant entre le monde et l'homme. En somme, l'image objective trace les linéaments d'une habitation pour l'homme qui n'en finit pas d'errer. L'image en son *medium* le plus accordé à l'essence de l'image, le cinéma, donne la promesse d'un lieu enfin hospitalier à l'homme hors de la clôture du lieu sacré comme de l'errance technique périphérique ; si cette promesse n'est pas entendue, l'homme sera voué à un complet égarement.

Cette réflexion sur l'image est donc à inscrire dans la méditation plus générale concernant les rapports multiples et souvent difficiles de l'homme avec le monde. On aura de même compris que l'émergence et l'évolution vertigineuse de l'image objective n'ont rien d'accidentel mais forment le destin de l'image originaire.

F> L'image objective et la chambre claire (R. Munier et R. Barthes)

(Studium et punctum - la pose)

Nous pouvons méditer ce destin en comparant la réflexion de R. Munier et celle de Barthes sur la photographie, telle qu'elle s'énonce dans ce classique de la « phénoménologie du référent », selon le mot de Jacques Derrida, qu'est *La Chambre claire*. Interrogé, R. Munier confie n'avoir pas lu l'ouvrage de Barthes paru une dizaine d'années plus tard que *Contre l'image* mais Barthes avait fait part de son intérêt pour le « pamphlet » de l'écrivain à l'intéressé lui-même.

La première partie de *La Chambre claire* dit d'emblée la préférence de Barthes pour la photographie au détriment du cinéma, photographie qui a induit selon le sémiologue le plus grand bouleversement artistique de la modernité. Barthes nous propose de participer à « l'aventure » [414] de la photographie dans l'analyse de ses deux constituants, le « studium » et le « punctum ». Cette distinction devenue un lieu commun, nous nous contenterons d'en rappeler les grands traits. Le studium est ce qui, dans la photo, en appelle à notre culture, au déjà-connu, qui nous permettent d'*identifier* ladite photo ; le punctum vient quant à lui déchirer le studium : « (...) c'est lui qui part de la scène, comme une flèche et vient me percer » [415]. Le punctum est encore « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure - et aussi coup de dés » [416]. Le punctum me point, me marque, il peut bien sûr être absent de l'image - que Barthes appréhende alors comme « unaire » - et ne relève même pas de la maîtrise de l' « Operator » : il est pur stigmate, ne ressortit pas à la lecture qui requiert elle-

[414] R. Barthes, *La Chambre claire*, p. 38.
[415] R. Barthes, *ibid..*, p. 49.
[416] R. Barthes, *ibid.*

même le code. La relation du punctum avec le studium est pour ainsi dire inexistante. Le punctum fait à lui seul la différence entre photo et cinéma : la photo est naturellement pensive, contemplative, elle est passible de la déchirure « poignante » dans la mesure où le punctum a besoin d'une surface immobile, paisible, pour la déchirer ; le cinéma est trop mobile, tempétueux, pour laisser le temps au punctum de *marquer* sa *distinction* non culturelle, inencodée.

La deuxième partie de l'ouvrage va nous permettre d'établir un lien plus étroit - et explicite - avec *Contre l'image*. Barthes radicalise sa réflexion sur l'image objective en concentrant son attention sur la photographie la plus importante - la plus *poignante* - à ses yeux, celle de sa mère au Jardin d'Hiver ; cette mère si vivante, si présente sur l'image malgré la mort qui a frappé entre-temps. L'être vivant malgré la mort incite naturellement à se pencher sur le statut du « référent photographique » [417] et Barthes de rappeler à cette occasion une évidence dont on ne tire pas suffisamment les conséquences : même s'il y a trucage, une chose, un être, réels ont été placés devant l'objectif, le noème de la photo se donne selon l'énoncé : « ça-a-été » [418] : « Ce que je vois s'est trouvé là (...) » [419]. En d'autres termes, c'est la *pose* qui fait l'essence de la photo et distingue celle-ci du cinéma : quelque chose *a posé*, *s'est posé* devant le photographe, qui ne peut que *passer* ou mieux : qu'*avoir passé* devant la caméra[420]. Il y a, d'évidence, de la pose, du ça-a-été dans le cinéma mais de façon plus mélangée, moins certaine : c'est non seulement un homme qui a passé devant la caméra, c'est aussi et surtout un personnage, un rôle, joués par un acteur - qui, à certains égards, n'a pas d'intérêt à la pose mais joue de celle-ci et, littéralement, dé-pose au profit de la figure qu'il « incarne » à l'écran. La photographie est profondément

[417] R. Barthes, *ibid..*, p. 120.
[418] R. Barthes, *ibid.*
[419] R. Barthes, *ibid..*, p. 121.
[420] R. Barthes, *ibid..*, p. 123.

mélancolique car elle émane directement du référent, elle puise à sa lumière, elle authentifie[421] ce qu'elle montre, elle le *vérifie* : voilà pourquoi on veut tant faire mentir la photographie, elle a un pouvoir de signature, de ratification inconnu de toutes les pratiques précédentes, et voilà en quoi, comme nous le disions, elle est pour Barthes un bouleversement de la modernité sans commune mesure même avec le cinéma - et ce à l'encontre d'un Walter Benjamin ou d'un R. Munier. Le punctum ultime, celui qui se confond avec la photographie, l'irruption sauvage, non culturelle, qui blesse connaissance et reconnaissance, c'est bien cet infini pouvoir de *référence* de la photo même la plus anodine, cette authentification presque exorbitante à laquelle elle donne un lieu, un *medium*. Ce qui point dans la photo de la mère de Barthes - photo que Barthes se gardera d'imprimer, photo mythique car originaire - ou dans celle de ce condamné à mort, c'est la collision d'un ça-sera (elle va mourir, il va être exécuté) et d'un ça-a-été (ils ont *posé*), une violence de vérité et de temps (les deux s'interimpliquant) que le cinéma assagit.

Le pouvoir d'authentification de la photo, plus largement de l'image objective, est ce qui retient l'attention de R. Munier : le monde se répète dans l'image objective, le chant second ne peut être étouffé par le chant humain ou le dispositif, l'opération, qui tentent de réduire une telle image à un simple artefact dédaigneux du référent. Mais la réflexion de R. Munier n'a pour le coup rien à voir avec la mélancolie barthésienne orientée de façon très proustienne par l'amour de la mère disparue. Chez Barthes, l'image objective rend possible l'expérience en soi contradictoire de l'imminence d'une mort toujours déjà passée, l'imminence d'un passé révolu (ce qui sera a été), alors que chez R. Munier la même image atteste le présent, la présence massive du monde, qui débordent la fragile durée de l'Operator. Le noème de

[421] R. Barthes, *ibid..*, p. 135.

l'image est pour R. Munier le « c'est » où le référent excède la référence, répétition sans répétiteur, où vérité et authenticité sont des mots encore trop faibles, trop pleins du jugement qui entend la dualité de l'énoncé et de la chose, pour endurer la « ressemblance ontologique » - que nous allons parcourir ensuite - de l'image avec ce qu'elle exhibe. Vérité et authenticité s'éprouvent dans la distance quand, dans la ressemblance ontologique, « ce qui va se déposer sur la pellicule, c'est le monde impressionnant une matière chimique, et on n'en sort pas ! » [422] : la photo n'est pas vue en l'occurrence comme le *témoignage* qu'elle a tendance à être chez Barthes, elle est plus fortement ce qui nous requiert comme témoins, elle est *événement* et non pas stigmate d'un passé qui demeure ou qui est en voie d'advenir. On peut hasarder une hypothèse pour préciser la nature du « différend » entre les deux écrivains : R. Munier ne privilégie aucun type de photographies particulier dans l'analyse de l'image alors qu'on observera aisément chez Barthes la fascination exercée par le portrait, au premier chef par celui de la mère, invisible, caché tel le portait de Dorian Gray, qui polarise toute la réflexion. La photo, tant qu'elle reste mondaine ou « cosmique », laisse affleurer un présent inhumain, minéral, occulté lorsqu'elle devient portrait où le présent n'est plus que d'une disparition qui ne cesse de survenir.

G> L'apparaître du monde

R. Munier a poursuivi sa réflexion propre, mais en amont de l'image, dans *L'Apparence et l'apparition*, mince ouvrage une fois encore, publié la même année que *Le Chant second* et chez le même éditeur. C'est le processus entier de l'apparaî-

[422] *Tausend Augen*, p. 13.

tre mondain qui est ici élucidé en quelques notations. La lecture de l'ouvrage nous fait comprendre rapidement que le cinéma, comme il est pratiqué, n'est pas le *medium* par lequel le dynamisme de l'apparaître pourra être *supporté*. R. Munier revient dans ces pages à la peinture. Pour l'heure, l'écrivain rappelle une évidence dont la portée a été peu mesurée : « Le visible est le monde en tant qu'il apparaît, s'offre à la vue (...) » [423]. Il n'y a de voyant, d'imaginant, que dans la mesure où le monde se visibilise, *se fait voir*, le visible sécrète la vision comme l'avait compris Merleau-Ponty. Le monde invente le voyant mais ne s'épuise pas dans la visibilité : « (...) ce qui fait apparaître, jamais de lui-même n'apparaît » [424]. Mais ce qui fait apparaître n'est pas hors du monde, nous le savons : il n'y a rien hors du monde, il n'y a donc que l'apparu. Cet espacement intérieur du visible, cette « différance » à soi ou cette « réserve » comme dira R. Munier, est le temps. L'apparu ne coïncide jamais vraiment avec lui-même, là est sa durée, là est sa surprise, l'apparu est aussi disparition du processus de l'apparaître qui fait de la chose son propre voile, un « surgissement lié à un retrait » [425]. La chose est son propre retard, ou son propre après, et nous ajoutons notre retard au retard constitutif du monde. Encore une fois, ce n'est pas l'image objective qui aura l'heur de surprendre ces différances mais la peinture qui « tend à dire l'apparaître dans le visible surgissant » [426], à suivre pas à pas le monde dans son acheminement vers le visible. *Elle a le temps*, comme dirait Heidegger, et, dans une tonalité là aussi heideggérienne, le peintre acquiert la dignité de *gardien de l'apparence*[427] : il est le détenteur de la complète possibilité du *regard*, regard qui est en soi, nous le savons, double garde. La garde ne sous-entend pas le dévoilement mais la

[423] R. Munier, *L'Apparence et l'apparition*, Deyrolle éditeur, 1991, p. 11.
[424] R. Munier, *ibid..*, p. 13.
[425] R. Munier, *ibid..*, p. 17.
[426] R. Munier, *ibid..*, p. 21.
[427] R. Munier, *ibid..*, p. 31.

préservation de la réserve toute de mystère du visible. La « ressemblance ontologique » [428] entre la peinture et le monde marque en creux, une nouvelle fois, la différence entre peinture et image objective : cette dernière est pure répétition du monde, elle n'aide pas à prendre en garde ce qui du monde se réserve, à moins que l'homme ne s'élève à l'« art » toujours différé du cinéma. Le cinéma serait ainsi l'art d'une image objective autorisant le déploiement visible du processus invisible de l'apparaître selon les moyens humains ; art en soi contradictoire, trop photogénique, focalisé sur l'apparu quand la peinture, procédant par l'oblique, l'indice, laisse s'éployer le visible qui se renonce. Le cinéma a une puissance d'affirmation difficilement conciliable avec l'approche en nuance voire en renoncement constants de l'apparaître.

Il s'agit, maintenant, de concentrer nos efforts de réflexion sur une écriture qui ne soit plus celle de l'image, en somme orientée vers l'expression d'un référent extérieur (même si *objectif*, et, en tant que tel, *captivant*), et, pour ainsi dire, d'étudier l'écriture livrée à elle-même, à son propre pouvoir s'il en est un. Nous avons entendu le *chant second* qui s'élève de l'image, du monde dans l'image, sous la syntaxe et la perspective humaines limitées, nous allons chercher ce chant du monde sans moi dans l'écriture littéraire elle-même telle qu'elle a affaire à un commencement, une origine - laissons de tels mots à leur indétermination temporaire - qui pourraient bien déjouer *en* elle, une fois encore, l'opiniâtre activité du *sujet* humain.

[428] R. Munier, *ibid..*, p. 39 (ce sont les derniers mots du livre).

IV - L’écriture - l’appel

La non-exigence de l'écriture : l'appel

A> L'appel et l'apparaître

C'est dans le cadre d'un séminaire du Collège international de philosophie, animé par Roger Laporte, séminaire au titre explicite - « L'écriture. L'exigence d'écrire » -, que R Munier parle de la façon la plus personnelle de son rapport avec l'écriture : « Je parlerai donc de moi, puisqu'on m'en a prié » [429], *incipit* de l'intervention de l'écrivain. Mais par un ajout non dénué d'ironie, ajout en forme de nuance voire de paradoxale dérogation à la promesse précédemment formulée, R. Munier ruine apparemment la teneur confessionnelle de sa conférence à venir : « Je

[429] R. Munier, *Ecriture*, in *La Dimension d'inconnu*, p. 29.

parlerai donc de moi puisqu'on m'en a prié... (nous reprenons) Mais comme de moi sans moi » [430]. L'écrivain se concentre sur un « dire » [431] qui est un dé-dire pour lui, c'est-à-dire une parole sans proférateur, sans maître. Bien sûr le moi demeure à titre d'embrayeur d'une telle parole sans origine subjective, ce que souligne le « comme moi » dont R. Munier use dans toute son ambivalence. Mais le moi lance une pratique, un travail ou un appel qui, par la suite, le trouveront absent ou absenté, comme par une espèce de suicide où la volonté n'a cependant pas son mot à dire - un suicide sans suicidaire.

Le cadre de l'intervention, tracé par le titre du séminaire et plus largement l'œuvre de Roger Laporte, ne peut que convenir au conférencier : « L'écriture » dans sa solitude intransitive, un peu emphatique, sous-entend, dans une tonalité blanchotienne qui fait la basse continue de toute l'œuvre de Roger Laporte[432], une pratique sans sujet ni objet qui s'alimente de sa propre viduité tourbillonnaire, loin de toute maîtrise et dans le déni même de l'œuvre : l'écrivain est paradoxalement le dés-œuvré car aucune œuvre ne peut embrasser l'« interminable, l'incessant » [433] de l'écriture : « Ce qui s'écrit livre celui qui doit écrire à une affirmation sur laquelle il est sans autorité, qui est elle-même sans consistance, qui n'affirme rien, qui n'est pas le repos, la dignité du silence, car elle est ce qui parle encore quand tout a été dit, ce qui ne précède pas la parole, car elle l'empêche plutôt d'être parole commençante, comme elle lui retire le droit et le pouvoir de s'interrompre » [434]. Cette phrase de

[430] R. Munier, *ibid.*
[431] R. Munier, *ibid.*
[432] Le titre du séminaire est d'ailleurs emprunté à *Le Pas au-delà* de Maurice Blanchot. L'expression est méditée dans la *Lettre à personne* : cf. Roger Laporte, *Lettre à personne*, Lignes, 2006, p. 52 *sq*, p. 73.
[433] Cf. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, folio essais, 1988, rééd., p. 20 sq.
[434] M. Blanchot, *ibid.*

Maurice Blanchot dit toute l'œuvre à venir de R. Laporte, vécue comme un projet (une ambition toujours trompée), une souffrance, celle de se *livrer* à l'écriture au long d' « Une Vie » - titre de la somme consacrée par Roger Laporte à la restitution de cette épreuve, publiée chez P.O.L. -, et dont l'un des vocables centraux, « Biographie » , donne toute la portée : l'écriture comme vie, l'écriture-vie consacrant l'existence non comme ce qui origine et conditionne l'œuvre (*Une Vie* est à sa manière un autre *Contre Sainte-Beuve*) mais comme ce qui ne s'éprouve au plus ras de soi que dans le mouvement désœuvrant, sans droit, sans pouvoir, sans *autorité*, de l'œuvre[435] .

Si Roger Munier conçoit lui aussi l'écriture comme une *expérience* - ce que nous allons développer un peu plus loin - qui a, entre autres effets, celui d'interroger radicalement la scission sujet/objet, il oppose cependant une certaine humilité à la prétention d'épouser un semblable dynamisme de l'œuvre, en apaisant cette « dramatique » de l'écriture portée par l'« exigence » blanchotienne-laportienne : « (...) l'on me demande d'indiquer ce qu'est pour moi cette " exigence ". Ce qui me pousse à écrire, de soi n'exige pas. Je dirai plus simplement, plus fortement aussi, que cela *attend* » [436]. Passons sur ce que cette entrée en matière a d'incontestablement ironique, encore une fois, voire de polémique, eu égard à la demande de Roger Laporte - de s'inscrire dans le cours d'une réflexion sur l' « exigence d'écrire » - dans l'instant où l'attente est substituée à l'exigence pour qualifier le rapport de l'écrivain avec l'écriture. Ici, pas de mouvement, fût-il neutre, dépersonnalisant (requérant le journal intime pour le retour illusoire au je[437]), et consignant l'écriture

[435] Cf. Roger Laporte, *Une Vie*, P.O.L., 1986, et, notamment, *Carnets*, Hachette, 1979, p. 269 *sq* - pour ce qui concerne une réflexion sur la relation de l'écriture et du « *il* » reprenant certains concepts derridiens (trace, architrace...).
[436] R. Munier, *ibid..*, pp. 29-30. L'auteur souligne.
[437] Cf. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 24 *sq*.

dans son absoluité romantique, les écrivains dans l'épopée de l'« autre nuit » kafkaïenne, mais une simple attente, et même une *semblance* - au sens actif du terme - d'attente. Cette attente n'est effectivement pas sûre, n'a pas de consistance pour l'écrivain qui viendrait la nier en la réalisant, en lui donnant un lieu où patienter et œuvrer, elle n'est pas même dans la difficulté de se concéder à qui sera « apte » à cette patience - *passiance* écriraient certains philosophes contemporains - objective, car elle est « à tous ouvert(e) » [438]. Elle ne précède pas l'écrivain, elle coexiste avec lui, et même, comme dans le procès de l'*Ereignis*, elle ne se dit qu'une fois dite, elle n'a rien de substantiel, elle est seulement l'un des deux pôles magnétiques de l'écriture : l'écrivain / ce qu'il a « à dire » [439], pôles qui ne sont que compossibles.

Contrairement à ce que pourraient donner à interpréter les œuvres de M. Blanchot et de R. Laporte, l'écriture n'est pas *sui generis*, elle a un « point de départ » : « Ce sont les choses, les êtres, le monde, dans l'instant ou le souvenir » [440]. Modestie de l'inspiration (à défaut d'un autre terme, pour le moment) laissant entendre néanmoins qu'écrire ne se départ pas d'une vie qui peut n'être rien moins qu'œuvrante, vouée à une passion ou une tâche sans rapport aucun avec la littérature mais non disqualifiée, non sans dignité pour autant : on peut *vivre* hors de l'écriture. L'attente dont nous parlions s'identifie comme attente d'un « appel » [441], elle est suscitée par celui-ci. L'appel part plus précisément de la chose : dans une formule énigmatique, R. Munier écrit que l'appel est « le *même* de la chose » [442]. L'appel signe, autrement dit, l'apparaître de la chose, qui n'est pas la chose même. Nous l'avons déjà vu en étudiant les mécanismes de l'image objective : la chose est l'apparu, non l'apparaî-

[438] R. Munier, *ibid..*, p. 30.
[439] R. Munier, *ibid.*
[440] R. Munier, *ibid.*
[441] R. Munier, *ibid.*
[442] R. Munier, *ibid.*

tre ; l'appel est l'apparaître de la chose qui[443] disparaît dans l'apparu. Ecrire est donc écrire « en réponse » [444] à une telle disparition. Insistons avec R. Munier sur le fait que l'écriture ne naît pas *ex nihilo* mais répond, c'est-à-dire vient en retard, diffère, sur la disparition qu'il faudrait rejoindre. L'écrivain à proprement parler *ne commence pas*, constat qui apparente sans surprise R. Munier au Heidegger de *Qu'est-ce que la philosophie?*[445], appréhendant dans la philosophie cette même *correspondance* avec l'être. En tant que retardataire, l'écrivain ne peut commencer à être sujet de son « œuvre » .

Alors comment capter, capturer cette disparition qui donne figure à l'appel ? Il faut, nous l'avons maintes fois écrit, moduler le regard à partir de l'expérience commune, la plus commune qui soit : le vent d'automne et le bruit du volet mal fixé[446] par exemple. R. Munier livre à l'auditoire une note prise à cette occasion : « Bruit d'un volet poussé sur ses gonds par le vent. Bruit grave, lent, bruit de l'âme, mais qui retentit dans le corps. Profond message... » [447]. Note telle qu'on en trouve dans la série d'*Opus incertum* qui forme aujourd'hui, et pour des raisons évidemment non contingentes, l'essentiel de l'œuvre de Roger Munier. Faisant retour sur ces quelques mots, l'écrivain en analyse la provenance : c'est l'appel qui délivre le « profond message » . Le message n'est pas lui-même explicité, il se pourrait qu'il n'eût pas le moindre contenu communicable, verbal. Le claquement du volet, claquement persistant, insistant, vibrant dans le corps de l'auditeur qui n'y était pas préparé, invite de façon pressante l'écrivain à écrire sans pour autant le charger d'un message, à dire sans *rien* à dire. L'appel est ce qui enjoint au dire, précédant le dire par

[443] Laissons toute son ambiguïté à ce pronom relatif dans la mesure où la chose devrait embrasser, pour le bon « voyant » , tout le processus de son apparition/disparition dans le visible.
[444] R. Munier, *ibid.*, p. 31.
[445] Cf. Heidegger, *Questions II*, Gallimard, 1987, rééd., p. 28 *sqq.*
[446] R. Munier, *op.cit.*, p.31.
[447] R. Munier, *ibid.*

l'autorité de cette injonction, précédant celui-là même qui dit. L'appel, R. Munier y insiste, n'a pas de destinataire propre, il est poussé vers chacun, nul privilégié, nulle forme originairement appropriés pour le recueillir tel qu'en lui-même. Nous le disions « précédent » : il ne nous précède, c'est-à-dire il n'existe, qu'autant que nous l'*attendons*, que nous lui aménageons un lieu dans l'attente dont nous sommes parfois capables ; appel précédent mais conditionné à l'existence par sa réception - d'une primauté, comme le rien, ontologique, non temporelle.

L'appel ne communique rien, il passe, « rumeur » [448] du monde confiant par l'oblique que le monde tend vers le dire mais ne s'y prête pas en définitive, ne s'y arrête pas. Si nous sommes susceptibles de dire, c'est par cette première tension, de même que nous sommes voyants par une visibilité objective qui se concède, dire sans sujet ni objet, interminable, incessant non de l'œuvre mais du monde - dont l'œuvre n'est que la résonance[449] .

En ce sens, s'il y a une « exigence d'écrire » , elle commande de discerner l'insistance de l'appel dans la profusion du bruit commun, pour qu'il *soit* appel. Voici l'exigence : que l'appel *soit*. Même s'il manque de contenu, il porte la chose, il est son apparaître humilié. Mais ce qu'il est difficile de penser et qui contraint la pensée de R. Munier est que cet appel ne soit pas que pour nous alors qu'il n'a de consistance qu'à nous destiné : l'appel est d'abord l'appel de la chose en soi, sa ré-

[448] R. Munier, *ibid..*, p. 33.

[449] Roberto Juarroz, dont on sait qu'il fut l'ami de Roger Munier, et que Roger Munier contribua à faire connaître en France, à travers articles et traductions, ne dit pas autre chose : « Qu'il soit ou non question de Dieu, la réalité a produit l'homme parce que quelque chose en elle, tout au fond, mystérieusement, réclame des histoires. Autrement dit : il semble y avoir, au tréfonds du réel, une demande de narration, d'illumination, de vision et peut-être même d'argument à laquelle les hommes doivent pourvoir, qu'il y ait ou n'y ait pas d'autre sens » in Roberto Juarroz, *Poésie et Réalité*, Lettres Vives, 1995, 2ème édition, trad. Jean-Claude Masson, p. 10. Christian Doumet retrouve à sa manière spécifique, davantage tournée vers le travail du signifiant, l'écoute de la langue et la mise en ordre de l'atelier du poète, une semblable intuition à propos de l' « attente du poème » : « Commence alors à s'édifier une représentation, non seulement du langage, mais du monde tout entier, dans laquelle un secret n'en finirait pas de circuler, que seule une oreille fine, une écoute attentive parviendraient à déceler » in Christian Doumet, *Poète, mœurs et confins*, Champ Vallon, Seyssel, 2004, p. 23.

serve insistante. Réserve qui suppose la discrétion voire l'effacement, mais garantit d'une gloire blessée le nimbe de l'apparu, sa tautologie plus grande que lui.

La méditation de R. Munier sur l' « exigence d'écrire » consiste en fin de compte à tirer la dernière conséquence d'une observation triviale : écrire demande qu'il y ait à dire. Même si cet à-dire n'est proprement *rien*. L'à-dire ne se décide pas mais s'éprouve de la tension d'un appel. Mais une pareille tension, l'origine objective de l'écriture, n'enlèvent rien au plaisir que nous donne l'écriture selon R. Munier, plaisir qui est en soi la meilleure relativisation de la dramatique de l'écriture, et ramène cette dernière à un exercice de correspondance « serré(e) » [450] avec la chose, à un défi de justesse - comme le violoniste cherche la justesse de la note[451] - dans le contrepoint à la résonance universelle.

L'appel est un « don » [452] de l'invisible dans le visible qui remplit la chose de soi et de l'autre sans lequel le soi n'aurait pas l'espace de son affirmation. Certes, poursuit R. Munier, il n'y a d'appel que de la chose, mais on peut imaginer un dire qui ne s'y limite pas, qui, dans une générosité sans mesure, soit dire de l'appel même, arraché à sa confusion avec la chose - ce serait « le sommet du dire » [453] ; dire accordant enfin la parole à l'oublié dans la chose, à l'aboli, l'esquivé. On comprend pourquoi, à cet instant de la réflexion, R. Munier qualifie un tel dire, une telle écriture, d'« excentré(s) » [454], tout en leur conservant la dignité d'une « expérience » [455] authentique de l'anonyme, de l'urgence à donner voix à ce qui s'oublie mais appelle, et ne peut se formuler qu'à grand' peine dans les pages trop bavardes,

[450] R. Munier, *ibid..*, p. 37.
[451] La question de la justesse n'est pas dépourvue d'importance dans l'œuvre de R. Munier, puisqu'elle rappelle la tâche essentielle de modulation du regard, de coïncidence avec ce qui est, en deçà du conditionnement technique. Un exemple d' « ajustement » : cf. *Le Contour, l'éclat*, p. 63. Il y a donc une *stochastique* muniérienne, pour reprendre un mot de Platon.
[452] R. Munier, *ibid.*
[453] R. Munier, *ibid..*, p. 39.
[454] R. Munier, *ibid..*, p. 41.
[455] R. Munier, *ibid.*

brillantes, du récit ou de l'essai, se dé-posant plutôt, à sa manière fugitive et poignante, dans la notation, l'« écriture brève » [456], qui ne désigne elle-même ni le fragment, ni l'aphorisme : la notation ne cherche pas la formule un peu brutale de l'aphorisme, qui convient au moraliste et joue des ressources d'un style parfaitement maîtrisé répugnant au développement dialectique, voulant la vérité dans toute sa force éruptive et souvent illogique ; elle ne cherche pas plus un autre type de logique, de procédure de réflexion, comme on en saisit la subtilité difficile chez Maurice Blanchot où le fragment n'est surtout pas la partie d'un Tout à composer, mais ce qui résiste à toute forme de rassemblement, et au premier chef au rassemblement que propose idéalement le concept[457]. La notation ne cherche ni la sentence définitive ni la résistance aux fausses évidences de la pensée occidentale, son ambition est bien moindre : donner voix à ce qui disparaît sans éclat. R. Munier n'est pas, par conséquent, un littérateur, si on entend par littérature une pratique qui s'inquiète de la forme au point d'en négliger ce qui est *à dire*[458] . Aussi les premiers mots de la confidence - plutôt que conférence - de l'écrivain trouvent-ils maintenant leur plus juste signification : l'appel importe davantage que celui qui parle. La signature de l'œuvre apparaît tout aussi vaine : « Quand on se range aux vues que j'ai dites, on se met bientôt du côté de ceux dont on ne parle pas » [459]. Cette très belle phrase concluant la prise de parole de R. Munier exprime à la fois la vanité de la quête d'une postérité

[456] R. Munier, *ibid..*, p. 42.

[457] La pensée fragmentaire, discontinuiste, réfutation de l'ontologie optique qui commande l'histoire de la philosophie en Occident, dit peut-être tout l'effort d'écriture de M. Blanchot. Un exemple néanmoins de cet effort, explicitement formulé : cf. *L'Entretien infini*,Gallimard, , 1992, rééd., p. 36 *sq* (*Parler ce n'est pas voir*). Une réflexion sur le fragment considéré, en opposition frontale à M. Blanchot, comme une concession déguisée à l'unité est celle de Pascal Quignard dans *Une Gène technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Montpellier, 2003, rééd. P. Quignard fait de La Bruyère le seul écrivain, à peu de choses près, à être parvenu à une œuvre authentiquement fragmentaire avec les *Caractères*.

[458] Il faudrait en vérité relire ce que Roger Munier écrit du fragment dans *Contre-jour*, où il en déplace, après l'avoir située historiquement, la compréhension commune vers l'*instance* ou l'insistance de l'instant et la parfaite fusion de la forme dans le fond, où le dire n'existe plus que dans sa totale résorption dans l'à-dire. Cf. *Du Fragment* in *Contre-jour*, p. 51-67

[459] R. Munier, *ibid..*, p. 42.

littéraire ou artistique, nous le disions, mais en outre exhorte modestement l'écriture à délaisser ses objets les plus précieux, à commencer par elle-même, pour *témoigner* pour ce(ux) qui ne parle(nt) pas, inquiétude éthique qui n'est pas la moindre chez l'écrivain.

Une inquiétude d'un ordre voisin, un appel qui ne se reconnaît pas pour tel ou peine à s'identifier parmi les inspiration diverses et plus brillantes de la littérature et de la philosophie, percent dans une œuvre très brève mais chère à R. Munier, et qui nous permettra de pousser plus avant la réflexion sur les motifs de son écriture. Il s'agit de la célèbre *Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal.

B> La Lettre de Lord Chandos : la nostalgie d'une langue du fluide et du singulier

Philipp Lord Chandos n'a pas d'existence historique avérée, il est ici un jeune homme - âgé de 26 ans -, ami de Bacon à qui il destine sa dernière lettre, lettre qui donne les motifs du silence du jeune Lord après un début de carrière littéraire prometteur. Chandos a connu une crise qui dépasse la simple conversion intellectuelle au silence, une « singularité, une discordance, disons même une maladie de l'esprit » [460] qui rendent tout travail d'écriture impossible et même inintelligible. La littérature parle à présent une langue tellement étrangère à Chandos que ses propres travaux d' « antan » (sept années se sont écoulées depuis les dernières publications)

[460] Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, NRF Poésie/Gallimard, trad. Jean-Claude Schneider, 1992, rééd., p. 38. Cette lettre constitue une *discordance* pour Hofmannsthal lui-même qui, selon Ingeborg Bachmann, quitte avec elle sa poésie de jeunesse « enchanteresse » . Selon l'écrivain autrichienne, Hofmannsthal, comme Rilke , Musil, Benn, ... a vécu un type d' « expérience » particulier, il a pour sa part expérimenté l'instabilité foncière d'une réalité questionnée par la science, la perte de confiance en l'antique rapport aux choses, au langage, à soi-même : cf. Ingeborg Bachmann, *Leçons de Francfort*, Actes Sud, 1986, p. 16 *sq.*

lui semblent écrits d'une autre main que la sienne, et, dans tous les cas, ne forment pas pour lui la possibilité d'une reconnaissance subjective. Une page suffit à Lord Chandos pour rappeler la tonalité de son existence passée : « (...) toute l'existence m'apparaissait autrefois, dans une sorte d'ivresse spirituelle, comme une grande unité » qui rassemblait les « univers spirituel et corporel » , conciliant sans difficulté les états les plus contradictoires de la solitude et de la vie en société, de la folie et de la raison la plus raffinée, de la vie la plus rustique passée un livre complexe à la main... En somme, Lord Chandos « avai(t) le pressentiment que tout était symbole, et chaque créature la clef d'une autre » , autorisant de proche en proche l'élucidation de l'univers, son déchiffrement en un ouvrage « encyclopédique » - le titre en eût été *Nosce te ipsum* -, total. C'est bien de totatité symbolique qu'il est question en l'occurrence, le *symbolon* instituant le dialogue, le partage, dans le moment où le *diabolon* fomente le conflit, la dissension. L'extase encyclopédique par la médiation du symbole, c'est-à-dire de l'universel partage, de l'universelle liaison, se produit par la signifiance généralisée : tout fait sens, chaque chose renvoie aux autres choses comme à ce qui lui donne vérité, la partie trouve sa résonance dans le tout. Mais cette expérience de résonance du sens total dans la moindre partie, la moindre chose, a pour effet paradoxal d'émousser voire de pulvériser la singularité des divers moments de vie : la nourriture donnée par l' « in-folio » ne diffère plus du lait encore tiède versé par une « créature hirsute » dans un seau de bois, l'esprit a la même vigueur, le même encombrement charnel que le corps si ce n'est le corps qui se trouve vaporisé pour ainsi dire, connaissant les mêmes aléas, la même ductilité qu'une pensée[461] ...*tout* n'est plus que la rêverie arachnéenne d'un moi monstrueux,

[461] Une semblable inspiration est résumée en quelques mots par Maurice Maeterlinck : « L'esprit n'est que de la matière volatilisée, et la matière de l'esprit condensé » in *Avant le grand silence*, Fasquelles éditeurs, 1934, rééd., p.72.

faisant sa proie de tout être, y dévidant sa propre substance : « partout j'étais dedans » [462]. Il y a ici comme un pressentiment - Lord Chandos est censément un personnage du XVIIème siècle - du *Brouillon Général* de Novalis ou du *Zibaldone* de Leopardi[463].

La « discordance » à l'origine du silence de Lord Chandos est à prendre au sens strict : elle met à bas *l'accord* qu'est le *symbolon*, elle est la fausse note qui défait la correspondance symbolique constitutive du règne de la signifiance généralisée fondé sur le narcissisme un peu infantile d'un moi ivre de soi, ivre de sa raison. Le concept, instrument de la raison dans la saisie de la diversité, a perdu toute forme de légitimité : « J'éprouvais un malaise inexplicable à seulement prononcer les mots " esprit", " âme ", ou " corps " » [464], mots qui sont les abstractions à partir de quoi le pittoresque des multiples expériences accumulées par le jeune Chandos a pu être suscité ; pittoresque qui s'oppose au véritable événement (ce qui nous frappe du dehors) et ne désigne que la comédie que se joue un esprit amusé de ses propres inventions. Cet esprit ne fait en somme aucune expérience : l'*experiri*, nous rappelle R. Munier, implique le danger, la menace[465], nous ne les subissons qu'à affronter l'im-

[462] Hugo von Hofmannsthal, *ibid..*, p. 41. Catherine Millot fait un rapide commentaire de cette citation dans la revue *Ligne de risque* : cf. *Ligne de risque 1997-2005*, Gallimard, 2005, p. 142.
[463] Dans un ordre de références moins « massif » , on trouve chez Marcel Jouhandeau l'exposé d'une expérience voisine de celle de Lord Chandos : « Mme Tite-le-Long paraissait désormais plus jeune que ses filles, comme si le malheur l'eût rajeunie. Ce n'était pas au classement des choses qu'elle se plaisait ; au contraire du savant, elle déclassait ; chaque être, chaque objet qu'elle voyait depuis qu'elle habitait cette cave, entrait pour elle et l'introduisait au cœur de la fantaisie. Chaque être, chaque objet ne lui apparaissait pas parmi la série de ses congénères, mais dans sa solitude, sa singularité, où elle le découvrait pareil à nul autre, pareil à lui seul, comme s'il n'eût été créé que pour elle, pour lui faire cette visite qu'elle seule savait accueillir comme il convenait. Elle l'isolait avec elle, elle s'isolait avec lui absolument et elle apercevait, elle " voyait " en lui un moment une infinité de " choses " que personne qu'elle n'eût songé à y discerner sans elle (...) » in Marcel Jouhandeau, *Tite-le - Long*, Gallimard, 1954, rééd., p. 60. Le titre du chapitre du livre n'est pas en l'occurrence sans intérêt : *Apocalypse ou l'enfance.*
[464] Hugo von Hofmannsthal, *ibid..*, p. 42.
[465] R. Munier, *L'expérience (réponse à trois questions de Bernard Noël)*, in *Le Contour, l'éclat*, pp. 33-34. Philippe Lacoue-Labarthe se réfèrera explicitement à cette conception muniérienne de l'expérience dans son ouvrage sur Paul Celan et la poésie plus généralement, *La Poésie comme expérience*, au moment de quêter la « source » du poème -*Erfahrung* plutôt qu'*Erlebnis* selon le philosophe. Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Bourgois, 2004, rééd., p. 30 note 6.

prévisible, loin du confort de l'esprit blasé qui reste « chez soi », comme dirait Hegel.

Quand la discordance survient, les mots perdent donc leur sens, leur capacité de rassemblement, ils sont corrodés d'un doute qui n'a rien de méthodique, de cartésien, ni même de sceptique, mais que Lord Chandos compare à « une rouille qui ronge autour d'elle » [466] : le monde s'effrite sans qu'il y ait eu de décision en forme de coup de théâtre (ce qu'est encore le *cogito* comme toute volonté de réformer son existence), l'évidence s'use, l'évidence du savoir qui précède toujours la reconnaissance de l'ignorance. La crise n'est que le devenir-manifeste de cette maladie aux symptômes proches de ceux d'un cancer de l'esprit, le moment où l'organisme atteint se retrouve dans la révélation brutale de son agonie, avant l'effondrement. Le monde s'éparpille en fragments, *la* réalité n'est plus : elle se sursoit elle-même dans l'addition répétée à l'infini de fragments qui ne s'ajointent pas : « Tout se décomposait en fragments, et ces fragments à leur tour se fragmentaient, rien ne se laissait plus enfermer dans un concept » [467]. Le fragment reste une entité trop corporelle, trop unifiée, pour approcher l'infinie dissémination du monde, Chandos l'abandonne donc et devine l'énergie ondulatoire qui agite le fond du monde et de toute parole : « (...) des tourbillons, voilà ce (que) sont (les mots), y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide » [468]. Le monde a cessé de nommer le cosmos où chaque chose a sa place, comme dans la sagesse antique, et comme la science, au sens large du terme, le pense toujours peu ou prou. Le monde n'est qu'une brisure, une faille qui court le long d'une infinité de dimensions, comme l'écrivaient Pascal ou Leibniz. Et dans cette instabilité univer-

[466] Hugo von Hofmannsthal, *ibid..*, p. 43.
[467] Hugo von Hofmannsthal, *ibid..*, p. 44.
[468] Hugo von Hofmannsthal, *ibid.*

selle, les mots ne peuvent conquérir de véritable assise, le concept, mot plein de soi, mot suprême dans l'ordre humain, parvient à peine à donner l'illusion d'une stabilité, il est l'oasis-mirage qui tremble devant d'effrayantes vagues de néant, qui tremble et s'éteint très vite, le sens se résumant à l'apparence prise par l'in-sensé pour l'homme désireux d'une unité providentielle du monde et d'une raison qui en soit le signe propitiatoire, déposé en lui-même.

On peut se demander si l'existence est encore possible une fois cette lucidité acquise (plutôt que conquise), impitoyable, au-delà des mots et des savoirs. Etonnamment, c'est dans la lumière blanche de cette lucidité que les choses acquièrent un pouvoir de *révélation* extraordinaire pour Lord Chandos et lui font connaître un bonheur inexprimable. De menus objets du quotidien sont ainsi énumérés à plusieurs reprises. Il s'agit, dans le désordre et sans le souci de l'exhaustivité : d'un chien au soleil, d'un cimetière, d'un arrosoir où nage un scarabée, d'une maison de paysans où le vieillard meurt, où l'enfant naît[469]... Leur trait commun est bien évidemment la modestie, mais aussi plus essentiellement l'abandon, une solitude sans rapport aucun avec la communication symbolique des objets que savourait Lord Chandos avant la crise, la discordance. Le livre a disparu et avec lui les délices absconses d'un cérémonial espagnol[470], le pittoresque de la signifiance rationnelle universelle a laissé place au plaisir sans *analogie* (opération du symbole) ressenti à la rencontre des êtres et des objets seuls, ne signifiant qu'eux-mêmes, hors des procédures de renvoi du signe, hors de ses correspondances. La « créature hirsute » s'est métamorphosée, et cette métamorphose est le meilleur indice qui soit pour le diagnostic de la crise subie par Chandos : cette créature avait les traits de la jeune paysanne ou de l'enfant versant le lait dans un seau de bois, elle a perdu ce charme rustique qui ne pouvait

[469] Hugo von Hofmannsthal, *ibid.*, pp. 45, 47, 49 notamment.
[470] Hugo von Hofmannsthal, *ibid.*, p. 41.

émouvoir qu'un jeune seigneur complaisant, et s'est muée en une bête féroce, le rat crevant dans le poison, les cris, la haine, pris au piège de murs bouchés. Il nous faut citer ce passage d'une intensité stupéfiante : « Il y avait là une mère qui sentait tressaillir autour d'elle ses petits mourants, et elle dirigeait ses regards, non sur ces êtres en train de succomber, non vers la pierre inexorable des murs, mais dans l'air vide, ou bien, à travers l'air, dans l'infini, et elle accompagnait ses regards d'un grincement! » [471]. Cette violente évocation surgit dans « le présent le plus plein, le plus sublime » [472], autre manière de dire l'incapacité de s'abstraire de ladite évocation, alors même que Chandos ne la vit pas mais se la représente : la représentation a ici toutes les caractéristiques d'un phénomène de voyance, au sens parapsychologique du terme, rendu possible par une *sympathie* qui permet d'*être avec* tout ce qui est dans une proximité qu'embarrasse la pensée ou le mot. Ce n'est donc pas la pitié qui transit le voyant, Lord Chandos n'a aucun doute à ce propos, ce n'est pas elle qui le laisse fébrile, mais « une participation contre nature, une intrusion au-dedans de ces créatures, ou le sentiment qu'un fluide de vie et de mort, de rêve et de veille s'est écoulé en elles l'espace d'un instant - d'où venu ? » [473]. Le jeune homme ne circule plus entre les choses comme lorsqu'il écrivait, que les mots ne l'avaient pas abandonné, il sent dans tout son être que, dans les choses et en lui, le *même* s'écoule, apparaît, se renonce, ne fait pas le lien entre elles et entre elles et lui mais bizarrement les singularise : quoi de commun entre la femelle de rat ivre de haine contre l'univers et l'arrosoir rempli d'eau sous un arbre? Lord Chandos est frappé d'une révélation, d'un « sentiment divin » , de la « présence de l'infini » , d'un « ravissement énigmatique » [474] à la rencontre de chaque réalité singulière, à la rencontre de la singula-

[471] Hugo von Hofmannsthal, *ibid.*, p. 46.
[472] Hugo von Hofmannsthal, *ibid.*
[473] Hugo von Hofmannsthal, *ibid..*, p. 47.
[474] Hugo von Hofmannsthal, *ibid..*, p. 45, p. 47, p. 49.

rité même, de ce qui ne fait pas nombre ni ne se répète. Le non-dit de la chose seule suscite ce tremblement non psychologique, cette *Stimmung* dirait Heidegger, vécue par Chandos, et qui a quelques points de ressemblance avec l'angoisse telle que nous l'avons étudiée : sentiment ontologique, révolution définitive de l'existence[475] qui situe à nouveaux frais l'espace des préoccupations quotidiennes, et notamment le « bavardage » [476], etc. Cette ressemblance ponctuelle ne doit pas masquer une essentielle hétérogénéité des deux sentiments : l'angoisse a pour ligne de fuite l'*unification* de l'existant[477] quand le ravissement de Lord Chandos a lieu dans la *dissémination*, la *participation* ou la sympathie avec ce qui est. L'angoisse retire l'homme à la fusion avec le monde objectivé de la technique, de l'habitude, le ravissement de Chandos lui permet de fusionner avec chaque chose hors de l'objectivité rationnelle, comme si Lord Chandos accomplissait une autre destination de l'angoisse que celle indiquée par Heidegger d'une concession lucide à l'affairement quotidien dans l'anticipation de la mort comme unique certitude. D'un côté la finitude de tout acte rapporté à l'horizon de l'existence authentique, solitaire et mortelle, de l'autre, l'infinité de la communion avec « la » singularité comme telle, *les* êtres singuliers.

R. Munier fait référence explicitement à Hugo von Hofmannsthal dans un bref chapitre de *Le Contour, l'éclat*, chapitre intitulé : *L'Eveil qui n'est pas l'éveil*. Il réinscrit l'écriture dans le procès de l'expérience appréhendée comme « une sorte d'ouverture à la forme » [478], laquelle désigne le lieu général d'apparition des choses. Cette forme - pour laquelle l'écrivain utilise volontiers la majuscule - définit certes la distribution des choses en formes « finies » - c'est le mot redondant de la médita-

[475] Cf. Hugo von Hofmannsthal, *ibid.*., p. 51.
[476] Ce dernier est analysé au paragraphe 35 de *Etre et temps*.
[477] Cf. Michel Haar, *L'Enigme de la quotidenneté* in *La Fracture de l'histoire*, *ibid.*, p. 71, notamment : « Heidegger fait la critique du moi comme substance, mais considère, en obéissant à une exigence venue du plus vieux fonds métaphysique, que l'unification du *Dasein* est le *télos* absolu » .
[478] R. Munier, *Le Contour, l'éclat*, p. 61.

tion - mais n'agence pas de séparation entre l'homme et le monde, « admirable forme qui se suffit et m'absorbe et m'assume » [479] : R. Munier quête encore et toujours cette « extase du monde » dans laquelle nul sujet ne peut persister, pas plus que d'objet. Mais s'il y a forme, c'est qu'il y a contour, c'est-à-dire vide permettant à la chose de prendre figure et littéralement d'apparaître : le vide et l'apparence sont en état d' « appel réciproque » [480]. Et cette expérience dont l'œuvre de R. Munier est la répétition obstinée demande l'écoute de cet appel, de ce que l'écrivain nomme aussi : l'éclat. Il y a éclat ou foudroiement car le vide et l'apparence sont deux contraires qui entrent en déflagration, formant alors contour. La déflagration n'explose pas, chez R. Munier, elle est force d'affirmation, de position, elle *a lieu* au bord des choses, sur leur bord où grésillent vide et être, ou être et rien, en lutte l'un contre l'autre. Dans un tel contexte, la *Lettre de Lord Chandos* trouve sa résonance la plus juste :

> Il semble même que plus la chose est, au sens propre, inapparente, que plus elle est infime, plus grande est la chance que se produise l'extraordinaire éclat. C'est sans doute que plus elle est finie, moins elle est de l'ordre de la gloire, du ciel étoilé, d'autant plus facilement sa limite éclate, sa limite d'autant plus foudroyée. Voyez Hofmannsthal, dans sa *Lettre de Lord Chandos*, lorsqu'il évoque les sujets de son ravissement. C'est un arrosoir abandonné, avec son eau sombre et immobile qu'un scarabée parcourt de long en large ; c'est " un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme (...) " Toutes créatures " sans valeur " qui sont, dit-il, le réceptacle de ses révélations. On pensera qu'il s'agit là d'une approche incertaine, commençante, à la lisière en somme de l'expérience. Je me demande au contraire si, par ce détour de l'infime, ce n'est pas lui qui touche. Son témoignage, au moins, met en lumière l'étrange pouvoir des choses finies, porteuses en elles-mêmes d'éclat, sans référence à quoi que ce soit *d'autre* qui les fonderait ailleurs qu'en elles-mêmes et dans leurs seules limites[481].

[479] R. Munier, *ibid.*, p. 64.
[480] R. Munier, *ibid.*
[481] R. Munier, *ibid.*, p. 67.

R. Munier rappelle en l'occurrence que l'appel n'a lieu que de l'infime qui se distingue de soi du sublime caractéristique du « ciel étoilé » , exemple donné par Kant dans la *Critique de la raison pratique* pour situer dans la même lumière glorieuse le devoir moral auquel l'homme doit contraindre ses actions ; comme s'il s'agissait d'une affaire de proportions, ou de charges électriques, magnétiques, où la déflagration ne se produit qu'en cas de différentiel important. Il n'y a déflagration, appel, que dans l'irruption d'une chose singularisée par sa « blessure » [482], en somme par l'oubli dont elle est accablée, l'abandon comme nous l'écrivions, en lesquels la lutte entre le rien et l'être a d'autant plus d'éclat. Chez Hofmannsthal comme chez R. Munier, cette lutte n'a pas commencé *ailleurs*, elle n'a pas de fondement transcendant[483], elle a lieu ici et maintenant, et l'appel pour impondérable qu'il soit ne vient pas d'un « autre monde » . La révélation de Chandos, l'éveil qui n'en est pas un - car on n'ouvre pas les yeux sur une *autre* réalité -, ou l'extase du monde, sont des expériences de l'immanence, de l'absence de fondement du monde, de son « évidence parfaite et nue, sans écho (...) (qui) n'appelle tout au plus, si elle l'appelle, qu'une conjonction sans parole, une pure et vide coïncidence » [484]. La discrétion de l'appel, malgré son éclat, est telle que, non seulement nous ne pouvons affirmer l'avoir entendu, mais nous ne sommes pas même assurés qu'il ait « retenti » - le mot est grossier, démesuré pour évoquer le timide susurrement dont il est question.

Ce silence de l'appel, sa quasi-inexistence, doivent nous faire comprendre que l'écriture n'aménage pas de discontinuité dans l'existence et dans son rapport avec le monde, le problème est plutôt d'un *retour* au monde, à ce que R. Munier appelle, tout au long de son œuvre, *l'avant*. Lord Chandos éprouvait dans tout son être et

[482] Cf. R. Munier, *ibid.*., p. 72.
[483] Cf. Hugo von Hofmannsthal : « (...) ces chérubins auxquels je ne crois pas » in *op. cit.*, p. 47.
[484] R. Munier, *ibid.*., p. 69.

dans les choses l'écoulement d'un « fluide de vie et de mort, de rêve et de veille », c'est bien de ce flux que l'écrivain français a la nostalgie, c'est bien avec ce flux que l'écriture, selon lui, doit tenter de communier. Nous retrouvons ce que nous avions observé dans la relation avec autrui, et particulièrement avec le féminin, à savoir l'élan vers une unité matricielle, déjà advenue mais perdue, et c'est cet élan que R. Munier baptise du nom d'*expérience* : « C'est le fond, sans doute, de l'expérience : le sentiment d'être absorbé, immergé dans le *flux* » [485], ce flux qui nous précède, au sein duquel nous commençons d'être, ce flux qui continue de s'écouler après notre disparition, faisant la positivité contradictoire de la disparition, lui donnant sa force de négation. A lire Roger Munier, nous sommes des tard-venus, trop inquiets d'être et de nous individualiser[486] alors que c'est dans l'avant, dans le fluide ou le dynamisme du monde, que les êtres se singularisent. *Après*, ils n'existent que comme *signes de*, et donc ne possèdent pas de substance propre.

Le problème pour l'écrivain se pose d'une langue capable d'épouser le flux. Lord Chandos a renoncé à toute langue : « (...) la langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser n'est ni la latine ni l'anglaise, non plus que l'italienne ou l'espagnole, mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent, et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu » [487]. La langue du flux, la langue du monde, est bien la langue des choses muettes, langue qui bruit dans le silence plein de ce qui est, non pas négation du bruit du mot mais accomplissement de l'essence expressive du mot : celui-ci se *donne* à qui veut bien l'écouter, il vient d'abord des choses, il est *en attente* d'un verbe ou d'une forme qui

[485] R. Munier, *ibid.*., p. 71.
[486] Jouant sur les mots, R. Munier dit bien que nous sommes dans le « reflux » , *ibid.*., p. 73.
[487] Hugo von Hofmannsthal, *ibid.*., p. 51.

le trahissent le moins possible, au sein desquels l'appel du monde puisse communiquer sa rumeur. Nos mots sont trop souvent - la plupart du temps - en « différance » sur ce mot premier, et notre pensée arrive en retard sur notre corps qui végète parmi les choses, et plus généralement sur notre être qui ne nous appartient pas, qui répondra de nous plus que nous ne répondrons de lui à l'heure de l'insistance après la mort. Nous allons ici plus loin que le rêve cratylien d'une langue correspondant aux choses, cousue par de lointains législateurs selon les nervures de l'être : certes Cratyle croyait, en bon disciple d'Héraclite, au mouvement universel, au flux dont parlent Hofmannsthal et R. Munier après lui, mais il restait excessivement philosophe dans sa conception instrumentale et artefactuelle d'un langage polarisé par la connaissance. Pour les écrivains qui nous occupent, la langue cratylienne ne serait qu'une déformation subjectiviste du langage muet des choses, à ranger du côté du bavardage abstrait qui plonge Chandos dans le malaise le plus profond[488]. Ce qu'ils cherchent est au contraire une langue du vertige (de l'énergie et non des corps ponctuels et immobiles), immaîtrisable parce qu'appartenant à un autre ordre que celui de la possession objective, d'une fluidité à la mesure de l'élément qui s'écoule entre la vie et la mort.

Le recours à la notion fluide, incertaine en un sens inhabituellement positif, d'« appel », n'est pas explicite dans tout le travail de R. Munier critique ou théoricien de l'écriture, il n'en demeure pas moins que l'appel irrigue ce travail depuis les premières productions exégétiques de l'écrivain et qu'il participe puissamment à la déconstruction du « sujet » écrivant comme nous allons continuer de le montrer.

[488] Une des plus belles tentatives cratyliennes du XXième siècle est certainement celle d'André Biély, fameux romancier de *Petersbourg*, qui, avec *Glossolalie*, « poème sur le son » , comme l'écrit l'auteur, crée une véritable et hallucinante cosmologie du son, du rythme, de la bouche, de la lettre... Cf. André Biély, *Glossolalie*, Nous, Caen, 2002.

Rimbaud, le destin de l'écriture

A > L'écriture absolue

L'œuvre qui a le plus suscité, et de très loin, le commentaire de R. Munier, est celle de Rimbaud à qui notre auteur a consacré pas moins de trois volumes, sans compter les articles publiés dans la *Nouvelle Revue Française* ou *Europe*. Le premier volume, publié en 1976, prend la forme inattendue de l'enquête, et a pour nous l'intérêt, sinon de rassembler les vues de personnalités littéraires aussi éminentes et diverses que Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Pierre Dhainaut, Pierre-Albert Jourdan, Bernard Noël, Jude Stefan, Kenneth White… - sans compter une phrase inaugurale de Char et un développement comme tutélaire de Heidegger -, de donner en quelques pages denses une première approche muniérienne de Rimbaud. Cette approche ne sera jamais désavouée par les retours incessants de R. Munier au commentaire rimbaldien, nous le verrons.

Le titre de la préface à l'enquête fournit immédiatement les raisons objectives d'un tel attachement à l'enfant de Charleville : *L'Ecriture absolue*. Un tel titre ne contextualise aucunement la préface, celle-ci se présente dès l'abord comme une étude sur l'écriture intransitive telle que la pensera, la vivra Roger Laporte d'ailleurs présent parmi les personnalités interrogées. Commenter Rimbaud c'est donc approcher une écriture détachée de tout autre que soi, une écriture qui s'écrit elle-même, se prend pour objet premier. Cette écriture, *l'*écriture pourrait-on dire au plus près du titre un peu « lyrique » de son étude, Roger Munier la pensera, le détail du questionnaire de l'enquête nous l'apprendra en filigrane, dans une complète distinction de la littérature. R. Munier s'intéresse peu à la « littérature » comme il l'écrit avec force

guillemets ; nous essaierons de cerner quelle activité elle recouvre hors l'écriture.

Dès 1976 et jusqu'au fort volume, *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud*, publié en 1993, R. Munier nomme en Rimbaud plus qu'un poète, un *destin* : « (…) la question que Rimbaud nous pose, il me semble, est celle, globale, d'un destin. D'un destin *dans* l'écriture, sinon du destin même *de* l'écriture »[489]. Il faut ramener ce que nous pourrions appeler l'herméneutique muniérienne, à savoir un dispositif de lecture des textes qui demeure le même à travers les textes abordés, à son lieu natif, jamais assumé explicitement mais sourdement à l'œuvre dans la lecture : c'est justement ce concept en définitive mal assuré, ce pressentiment plutôt, auquel renvoie le *destin*. Le destin est avant tout la dénomination de la totalité des époques de l'être chez Heidegger, et nous en avons analysé les scansions dans la méditation de R. Munier portant sur l'articulation cachée du sacré et de la technique. Nous savons donc que l'histoire ne désigne pas pour l'écrivain français de même que pour le penseur allemand les aléas d'existences individuelles se rencontrant bon an mal an, formant événement autour d'idées, d'idéaux, de passions politiques, entraînant un groupe ou un peuple après soi, mais une série d'élans renouvelés, assez peu nombreux au demeurant, de « coups d'envoi » (traduction littérale du *Schicksahl* allemand), qui sont autant de coups de dés dans le jeu d'influences réciproques de l'être et du rien, en somme dans le jeu de voiles de l'être. Ces coups de dés n'ont rien de gratuit, et que serait d'ailleurs une telle gratuité si ce n'est l'exception à la logique de la raison suffisante dont on peut, à l'instar d'un Nietzsche, situer l'origine historique pour la désabsolutiser, lui ôter son apparente évidence ? Dans une philosophie de l'histoire d'obédience heideggérienne, le destin de Rimbaud signifie la nécessité selon laquelle un être humain, un artiste, un poète (celui qui est en correspondance avec le langage,

[489] *Aujourd'hui, Rimbaud*, p.3. Roger Munier souligne.

« maison de l'être » selon la célèbre formule) est *appelé* (en « lieutenant de l'être ») à manifester même à son insu le climat d'une époque de l'être. Rimbaud est de la sorte le nom d'un procès historique, le signe essentiel d'une époque, davantage que la signature d'un homme singulier. C'est pour cela que Rimbaud appartient à l'écriture - son destin est « *dans* l'écriture » - à tel point qu'il n'est qu'écriture - son destin est « *de* l'écriture » [490].

L'écriture, destinale, est vouée à ce qu'elle dit bien plus qu'à qui le dit, elle s'adresse voire est adressée à ce qui demeure « en retrait » [491], elle capte « l'appel au dire qui sourd de ce retrait » [492]. Ce qui vient se réserve dans cette venue même, il ne relève pas du mot : il est le « sans-mots » ou, plus largement encore, le « sans-nom »[493] qui se « prête » au nom, à la nomination. Il y a donc, l'écrivain le fait remarquer à juste titre, une bizarre coïncidence entre ce qui ne se dit pas et l'écriture qui le dit malgré tout, le sans-nom et le nom, le non-lieu et le lieu, qui ne relève pas, une fois encore, de la justification rationnelle, ou du principe de contradiction. Comme chez Heidegger, si le poème est possible, s'incarne chez Hölderlin, Trakl ou Rimbaud, c 'est parce que ce qui ne parle pas veut parler en tant qu'il ne parle pas, et ne se donne alors que sous la forme éphémère, insaisissable par le concept, du *prêt*, don à la mesure de l'évanescence du don. Le prêt consacre l'échec comme l'économie de l'écriture, l'avortement de soi qui la fait naître et persister dans le vacillement, et nul étonnement alors à ce que Rimbaud, homme-écriture, ait vécu un « grandiose échec »[494] : l'écriture échoue, écrire authentiquement c'est échouer, c'est coïncider avec ce qui échoue au bord de soi, mais le soi de l'écriture n'est que

[490] R. Munier, *ibid.*
[491] R. Munier, *ibid.*, p.4.
[492] R. Munier, *ibid.*
[493] R. Munier, *ibid.*
[494] Quatrième de couverture de *L'Ardente patience d'Arthur Rimbaud.*

son propre seuil, et son échec sa réussite - tous termes : échec, réussite, soi, seuil…, qui sont les pis-allers d'une analyse de l'écriture car supposant autant de réalités substantielles.

L'écriture n'est pas *sui generis*, R. Munier l'écrit ici une vingtaine d'années avant sa conférence au Collège international de philosophie, l'écriture a son origine dans « quelque indice »[495] de l'ordre de l'incommunicable en tant que tel, ou de l'« informe » [496]. Le poème s'il est vraiment poème accueille l'informe dans la forme, lui donne un lieu. L'échec appartenant par essence au poème, écriture qui s'accomplit comme écriture, le poème échoue à accueillir ce qui a lieu hors de tout lieu, ce qui *passe* et demande à être accueilli comme ce qui ne peut être accueilli. Rimbaud nomme (jouons avec l'ambiguïté de cette nomination) cette contradiction portée au comble de l'existence. Ce qui veut être accueilli ne le peut de soi mais en outre le lieu de son accueil est hanté d'une fatale ambiguïté : l'écriture donne accès au sans-nom mais dans le même temps cet accès forme « écran » [497] à ce à quoi il ouvre, il y a comme un solipsisme du poème que R. Munier analyse dans ces termes : « (…) l'appropriation (…) du poème » est « close » [498], c'est-à-dire que le poème, par une loi qui lui est propre, n'ouvre qu'*en son sein*, que dans son domaine propre, fermé au sans-figure, au sans-nom. L'évidence est du côté de cette analyse : le poème donne nécessairement nom à ce qui n'en a pas, de sorte que l'écriture ne sort pas réellement de soi, l'altérité de l'autre est niée dans l'immanence scripturaire, et c'est ce que Rimbaud découvre à son corps défendant selon R. Munier. L'immanence de l'écriture est sa *fatalité* – R. Munier fait entendre dans le terme son étymologie : la

[495] R.Munier, *ibid.* p.5.
[496] R.Munier, *ibid.* p.6.
[497] R.Munier, *ibid.*
[498] R.Munier, *ibid.* Cf. de même : « Nous faisons du monde un texte et nous lisons le texte, non le monde » in R. Munier, *Nada*, Fata Morgana, Montpellier, 2004, p. 16.

dictée, le procès du dire – dans l'instant crucial où il y a néanmoins *à dire*, à écrire, où l'événement survient dans son extériorité irréductible et prête à l'écriture ce feu qu'il faut voler selon Rimbaud. « Rimbaud voulait l'informe comme informe, le feu non volé qui n'est que le feu, l'*inconnu* non pas dit mais en soi, l'inconnu *comme inconnu* »[499]. Rimbaud a écrit que le poète doit être « voleur de feu » , mais il faut aller plus loin - dans le même mouvement que Heidegger rejoignant l'impensé de la pensée kantienne[500] - que la lettre du texte : Rimbaud s'est heurté au caractère *représentatif* de l'écriture quand il a voulu *présenter* le sans-nom, le faire librement brûler, coïncider avec l'appel. C'est du sein de cette présence redoublée, trahie, qu'il a tenté désespérément de toucher du doigt le feu premier, celui de la présence matinale, de forcer un espace vacant dans la représentation où puisse scintiller cette lueur du commencement.

Les questions posées dans l'enquête de R. Munier poursuivent en creux ce premier commentaire de l'œuvre de Rimbaud. Rappelons-en tout d'abord les termes précis, ils sont lourds, nous le laissions entendre, de sous-entendus que nous allons méthodiquement éclairer.

> 1- Un certain silence au plan de la critique, sinon même de l'interprétation, entoure actuellement l'œuvre d'Arthur Rimbaud. A quoi l'attribuez-vous ?
>
> 2- Alors que Hölderlin est tourné vers l'origine, Rimbaud semble tendu vers le *futur*, l'inconnu qui est *devant* nous. N'est-ce pas ce qui explique, pour une part, sa distance et la difficulté de son œuvre ?
>
> 3- En ce sens, Rimbaud est vivant, ne cesse d'être vivant. En quel sens l'est-il *pour vous* et de quelle manière ?

[499] R.Munier, *ibid.* L'auteur souligne.

[500] « (...) une interprétation qui se borne à reprendre ce que Kant a dit explicitement est condamnée d'avance à n'être pas une explicitation authentique, si la tâche de celle-ci consiste à faire voir clairement ce que Kant, au-delà de ses formules expresses, met en lumière dans son instauration du fondement » in Martin Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, Tel Gallimard, 1994, rééd, trad. A. de Waelhens et W. Biemel, p. 255.

4- Pour l'approche de son œuvre, faut-il considérer ou non la totalité du destin de Rimbaud, y compris son silence et sa rupture définitive avec la poésie ?

5- Comment interprétez-vous son silence ? A-t-il à vos yeux une portée sur le plan de l'expérience poétique et peut-il aider à la comprendre ?

6- L'œuvre de Rimbaud vous paraît-elle ressortir ou non à la « littérature » ?

Les questions 2 et 6 répondent discrètement à la première question : le silence constaté par R. Munier ressortit à la nature de l'œuvre rimbaldienne. Hölderlin - que R. Munier tient en moindre estime que Rimbaud, au moins dans la conversation - est simplement « tourné » vers l' « origine » , en somme il est immobile, contemplant le monde grec, l'aube de notre parole et de notre pensée européennes - interprétation que l'écrivain puise chez Heidegger - alors que Rimbaud, lui, ne demeure pas sur place, statufié par l'appel, il est « tendu » , dans une posture qui évoque un premier mouvement, le tressaillement de ce qui n'est immobile que d'apparence, le mouvement qui s'engrène dans l'immobile pour s'y ancrer et y puiser la force contraire de l'arrachement vers le « futur ». Rimbaud écrit en effet dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant* »[501]. Nous sommes en retard sur Rimbaud, il nous précède à telle enseigne que sa parole n'est plus littérature, l'activité que R. Munier note entre guillemets : « littérature » , dépôt contingent laissé par une certaine écriture, pratique subjective, personnelle de l'écriture, non dévouée à l'accueil de l'informe ou du sans-nom, non dévouée à l'écoute de l'appel. L'écriture est le contraire de la littérature, elle est *amor fati*, fatalité même. La troisième question corrobore cette nature destinale de l'écriture : l'œuvre de Rimbaud ne se résume pas aux quelques in-folio alignés dans

[501] Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, NRF Poésie/Gallimard, 2003, rééd., p. 92.

les bibliothèques bien renseignées, elle est dimension d'existence - ce que connote notamment l'« expérience poétique » à la cinquième question -, elle est *action*, écriture *vivante* : « Rimbaud ne cesse d'être vivant », il nous provoque encore et toujours à l'action, il nous entraîne à sa suite. Les quatrième et cinquième questions de l'enquête mettent au jour les linéaments du commentaire de Rimbaud par R. Munier : il faut lire la vie de Rimbaud comme une, selon la lancée, le coup d'envoi du destin[502], et dans cette unité d'existence qui dépasse l'existant lui-même - ce pour quoi R. Munier utilisera le mot à résonance christique de « passion » - inscrire les lettres du Harar, les lettres du commerçant aussi bien que celles dites « du voyant » ou l'œuvre explicitement poétique. Le silence de Rimbaud ne s'explique pas alors comme une décision anodine (même si de portée historique pour la littérature), celle d'arrêter une pratique artistique, intellectuelle, il accomplit l'avortement de l'écriture selon son essence, il signale pathétiquement la vocation contradictoire de l'écriture, son hospitalité inquiète mais égoïste, son immanence forclose tournée vers l'événement, l'extériorité qui la nie. La forme n'accueille que l'in-forme, pas l'*informe*, si nous écrivons à la manière de R. Munier.

B > Le refus de l'effectif

Dans *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud* R. Munier ramène l'œuvre de Rimbaud à un seul et constant effort : « Il veut moins changer le monde que s'en évader, échapper à sa réalité de monde, au réel comme il est sans doute, déficient,

[502] Cf. entre autres très nombreuses occurrences : « Le destin de Rimbaud est un » in *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud*, p. 405.

misérable, mais plus encore à ce qui en fait le réel, à sa pure et simple "réalité" »[503]. L'exégète va au plus près de ce qui, en la réalité, fait horreur à Rimbaud : il s'agit de l'*effectif*, « pour tout dire en un mot auquel je me tiendrai » [504], et de fait R. Munier fera un très minutieux repérage des occurrences de l'effectif sous ses diverses appellations, ses multiples modalisations dans l'œuvre du poète comme dans ses lettres plus profanes. R. Munier se réfèrera peu aux autres commentaires de l'œuvre, érigeant ainsi le texte rimbaldien en référence ultime qui crée ses propres critères de lecture authentique, en un monde clos sur soi, même si les données biographiques ne sont pas absentes du commentaire. La maîtrise de ces données est particulièrement sensible dans les pages que consacre R. Munier au Rimbaud voyageur[505], commerçant, après les années de création, après l'adieu au poème formulé dans *Conte* selon notre commentateur. Cette aversion pour l'effectif anime la fuite de Rimbaud, fuite existentielle qui est tout son destin. Elle lui fait rejeter le travail[506], lui fait écrire que « nous ne sommes pas au monde », le monde ne pouvant se limiter à la réalité abhorrée. Mais Rimbaud incarnant l'écriture, cet élan contradictoire, ce mouvement toujours empêché, cet avortement essentiel, une semblable fuite ne peut réussir, son terme est l'échec d'être au monde, l'engluement dans la réalité, l'effectif. Et R. Munier de poursuivre sa patiente élucidation des aléas de cette fuite ratée, à travers, par exemple, la peinture de l'ennui qui transit le jeune poète[507], la contradiction vécue entre l'abondance des dons pour l'adaptation au réel voire sa domination et le dégoût

[503] R.Munier, *Ibid.*, p.12.
[504] R.Munier, *ibid.*, p.13.
[505] R. Munier, *ibid..*, cf. le chapitre IV, *La vie absente*, p. 365 *sqq.*
[506] R.Munier, *ibid.*, p.16.
[507] R. Munier, *ibid..*, p. 22, p. 99 sur l'oisiveté qui est concomitante à l'ennui, p. 117 pour le rapport entre la langue et l'ennui, ... Concernant l'ennui rimbaldien, on peut lire l'article de Maurice Blanchot, *Le Sommeil de Rimbaud* dans *La Part du feu*, Gallimard, 1993 rééd., à partir de la page 157 plus précisément.

profond, incontrôlable, pour ce même réel[508], contradiction que le poète essaiera de surmonter dans la *voyance* où le je devient autre, où le je, racine de l'effectivité en l'homme, s'interrompt, s'abolit[509]. On comprend aisément que R. Munier nourrisse un attachement particulier pour l'œuvre de Rimbaud : les deux hommes partagent une communauté de vue quant à l'« inconnu » qu'il faut quêter, enquêter, et qui ne signifie pas la nécessité de l'évasion hors du monde. « Ce n'est pas l'autre du monde qu'il veut atteindre, c'est le monde même en son autre visage (...) ». La voyance rimbaldienne ne nous découvre pas un autre monde, mais le même comme autre, « autre chose dans le même »[510], et la poésie s'offre à ce moment comme la seule langue apte à communiquer cette vue intermittente, difficile, et bientôt interdite. La voyance consiste « à inspecter l'invisible du visible »[511], effort qui est celui-là même de R. Munier comme le rappellent dans des termes très voisins les premières lignes de *Le Seul*. R. Munier se range donc à mots couverts - par ceux d'un autre écrivain dans l'humilité de la lecture interprétative - dans la filiation de Rimbaud au moins autant que dans celle de Heidegger ou de Maître Eckhart. R. Munier et Rimbaud ont décelé les influences du rien, nous le savons pour R. Munier, mais notre savoir est moins assuré dans le cas de Rimbaud qui a pourtant songé à un recueil intitulé *Etudes néantes*[512]. Rimbaud n'a pu mener ses études assez loin car le « dérèglement des sens » proposé dans la poétique fulgurante des lettres du voyant, l'*altération* générale du je, « ne concernent que notre approche, quand c'est le réel lui-même qui se refuse et du seul fait qu'il est "réel" »[513]. La désubjectivation voulue par Rimbaud, expérimentée dans l'écriture et la vie quotidienne, désubjectivation qui s'élève à la

[508] R. Munier, *ibid..*, p. 48. Cf. p. 116 pour le refus du travail. Et Maurice Blanchot écrit à ce propos : « Toute sa vie, Rimbaud a exprimé l'horreur du travail (...) » in *La Part du feu*, *ibid..*, p. 156.
[509] R. Munier, *ibid..*, p. 53.
[510] R. Munier, *ibid..*, p. 57.
[511] R. Munier, *ibid..*, p. 59.
[512] R. Munier, *ibid..*, pp. 79-80.
[513] R. Munier, *ibid..*, p. 73.

hauteur du destin qui, comme tel, arrache le je à la maîtrise de son existence, cette désubjectivation ne peut qu'avorter car le je ne cesse d'être, même et surtout dans le moment de son auto-négation, de son suicide poétique. Le réel ne s'offre vraiment qu'à soi dans son jeu de voiles. *Le Bateau ivre*, dans la lecture de R. Munier, fait le constat précoce de la difficulté d'être au monde hors l'effectif, il dit les souffrances du poète ; *Une Saison en enfer*, les *Illuminations*, préciseront puis enregistreront l'échec de la fuite. La « patience » de Rimbaud est d'*endurer* la vie dans le suspens du désir de transcender l'effectif au sein de l'effectif[514]. Revenons avec R. Munier sur l'obstination de l'appel : Rimbaud veut dépasser l'effectif mais ce dépassement n'est pas *voulu*, volontaire, théoriquement maîtrisé par le poète, il est bien trop ample pour n'être le fait que de l'homme, fût-il le plus grand poète, ce dépassement est la forme prise par l'appel qui transit la nature, toute la nature, véritable soif universelle. La nature tend vers son autre, elle réalise matériellement cet appel dans le tropisme des fleurs, la faim multiple des bêtes. L'effectif lui-même désire son dépassement, il est un « état » d'hésitation, d'oscillation, de tremblé - de soif de l'autre.

L'enfer, dans *Une Saison en enfer*, fait signe vers une crise majeure dans l'existence de Rimbaud, dans son destin « d'être au monde comme n'y étant pas (...) écart insensé où vit l'évadé du monde, qui pourtant ne peut s'affranchir du monde »[515]. Selon R. Munier, il ne serait pas si difficile de nier le monde en son effectivité si le monde ne détenait ce pouvoir de fascination, ce charme auquel succombe Rimbaud, cette beauté qu'il trouve « amère » et qu'il injurie finalement. Cette fascination subie malgré soi, récurrence envoûtante de l'engluement dans l'effectif, participe de l'ininvestissement du poète dans la cause révolutionnaire : « Il n'a pas, n'aura jamais

[514] R. Munier, *ibid.*, p. 87.
[515] R. Munier, *ibid.*, p. 104. Voir aussi la peinture de Satan par le commentateur comme le maître de ce qui refuse l'effectif : *ibid.*, p. 130.

le souci de changer l'ordre du monde ou sa marche : simplement, il ne l'accepte pas »[516]. Et de fait, Rimbaud n'avoue-t-il pas : « On ne part pas »[517] ? On ne peut vraiment, *réellement*, quitter l'ici. Si les deux hommes partagent de nombreuses vues, Rimbaud et R. Munier diffèrent peut-être sur l'essentiel : Rimbaud ne voit dans l'ailleurs que la récurrence épuisante de l'ici, l'ailleurs ne libère pas pour le poète l'ici de son entrave effective, de sa pesanteur réelle, il la multiplie au contraire, il en élargit le domaine, quand R. Munier pense l'ailleurs, même immanent à l'ici, comme dis-paraissant (paraissant à sa manière inverse, dans une discrétion néante), éployant une profondeur que pétrifie l'ici aperçu comme apparu. A lire R. Munier, on a l'impression que l'auteur des *Etudes néantes* n'a découvert du néant que son renoncement sacrificiel dans l'affirmation de l'être, affirmation exubérante sinon poisseuse.

L'affrontement de l'effectif sans volonté de le changer, dans la perspective obsessionnelle de la fuite, va se cristalliser dans *Une Saison en enfer* en un dialogue entre la « Vierge folle » et l'« Epoux infernal », deux facettes de la personnalité de Rimbaud pour le commentateur. R. Munier mène l'analyse de cette étonnante schizophrénie : l'Epoux infernal nomme en Rimbaud l'élan d'évasion, de fuite, hors de l'effectif, élan alimenté par l'appel enjoignant le bouleversement de l'existence commune. La Vierge folle est, quant à elle, et malgré son nom, plus « clairvoyante et précise dans son diagnostic »[518], elle ne vit pas d'un refus insensé et souverain, elle s'adresse plus paisiblement à la « réalité » et tente d'élucider les diverses modulations de l'« appel insensé »[519]. Elle constitue la part analytique de la personnalité rimbaldienne, tournée vers le rassérènement, soucieuse de la paix du ménage inté-

[516] R. Munier, *ibid..*, p. 118. Voir un peu plus loin dans notre étude le mot d'Alain Badiou à ce sujet.
[517] Rimbaud, *Mauvais sang.*
[518] R. Munier, *ibid..*, p. 170.
[519] R. Munier, *ibid.*

rieur[520].

L'irrésistible élan d'évasion, Rimbaud le réinscrit dans le cours plus vaste de la culture. Il laisse entendre que sa détresse ressortit non seulement à sa nature, son être même, mais aussi à la manière dont il habite sa propre culture qu'il appelle en termes généraux : l'Occident - « Je vois que mes maladies viennent de ne m'être pas figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident »[521]. Pour R. Munier l'Occident est l'« hymne au réel »[522], l'enlisement dans la réalité que figure la métaphore rimbaldienne : « les marais occidentaux » [523], alors que l'Orient professe l'illusion fondamentale du réel, le règne vaporeux de l'apparence comme essence du réel. Rimbaud n'a pas la force de ce détachement : « Il défend, en somme, l'Occident auquel il appartient, il éprouve sa contradiction profonde, s'engage dans ses impasses qui déterminent les siennes, où il veut néanmoins poursuivre, bien qu'elles soient des impasses » [524]. Rappelons-le : Rimbaud nomme un destin, un procès ontologico-historique, et, à la mesure de ce mouvement qu'il ne peut contenir tout à fait, le poète veut « assumer l'Occident tel qu'en lui-même et l'accomplir »[525]. Une culture ne se limite pas à un ensemble donné, et sociologiquement constatable, de coutumes, de mœurs, de lois... vécues en commun et assurant en retour la cohésion de la vie communautaire, l'établissement d'un « monde » au sens que Hannah Arendt a pu donner à ce terme[526] , une culture est une scansion de l' « histoire de l'être » [527], un auto-dépassement de valeurs situées vers un rapport existentiel, non contingent, avec

[520] R. Munier a connaissance de la thèse commune qui voit dans ledit ménage un autre couple, celui formé par Rimbaud avec Verlaine ; il s'explique avec cette thèse dans la note 13 p. 190 de l'ouvrage cité.
[521] Rimbaud, *L'impossible* in *Une saison en enfer*, p. 199.
[522] R. Munier, *ibid..*, p. 225.
[523] Rimbaud, *ibid.*
[524] R. Munier, *ibid..*, p. 225.
[525] R. Munier, *ibid.*
[526] Cf. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Pocket, 2003, rééd. : notamment les chapitres III (*Le Travail*) et IV (*L'Œuvre*). Pour une première approche du monde, cf. *ibid..*, p. 138 *sq.*
[527] R. Munier replace l'œuvre rimbaldienne dans le contexte des « époques de l'être (...) nécessaires et, comme telles, incontournables » in *ibid..*, p. 226.

le sens de l'être. Rimbaud se jette à corps perdu dans *l'époque*, il tente de la prendre sur soi mais en la dégageant s'il se peut de la matérialité effective. Cette prégnance de l'effectif dans la culture occidentale, Roger Munier l'attribue à la religion chrétienne :

> Le christianisme est responsable du monde tel qu'il s'est fait en Occident. Il a libéré des énergies qui allaient droit à l'affirmation de la science, il était à l'origine et comme impliqué dans cette « déclaration de la science » . Plus qu'aucune autre religion, le christianisme a valorisé le monde, le réel où Dieu s'incarne, où son absence devient, dans l'Eucharistie, la « présence réelle ». Il a valorisé le temps, qui n'est plus cyclique avec lui, mais linéaire et devient histoire. Il a suscité l'idée de progrès, liée à ce temps linéaire. Toutes conceptions qui préparaient le règne moderne de la science et de la technique. Depuis lors, l'homme est infidèle à lui-même, à son essence profonde. Il " se joue ", au lieu d'être, n'existe plus qu'en surface, tout adonné à ce jeu de puissance avec le réel, heureux de le renforcer à ses yeux comme réel, ne se contentant pas des " évidences " mais s'efforçant encore de les " prouver ". Jeu de la certitude renforcée et de la preuve. Telle est sa " vie ", dans l'oubli brillant de son essence. L'homme est déporté, déplacé par rapport à lui-même. Il souffre sans le savoir de cette infidélité où son essence se consume dans le jeu, un jeu qui le " gonfle de plaisir ". C'est une " torture ", au fond, mais " subtile, niaise ". Là s'origine le questionnement de Rimbaud[528].

Rimbaud porte l'époque, subit la torture d'une culture assoiffée de preuve, de présence, de maîtrise de la nature, culture qui appauvrit et même dévoie l'essence de l'homme, c'est-à-dire l'arrache à lui-même. Cet appétit morbide pour la nourriture tangible, R. Munier en trouve l'origine dans le repas primitif de l'eucharistie qui ne célèbre pas l'absence consentie de Dieu, son humilité dans le renoncement à l'être, mais glorifie la négation du rien en « présence réelle » . L'absence sera commuée en présence qui se sursoit, la présence érigée en fin de l'action, en critère absolu de l'évidence. De là nulle nescience à la (dé)mesure du rien, de Dieu, qui se renoncent,

[528] R. Munier, *ibid.*, p. 227.

mais la conquête obsédante du savoir et de la certitude en toutes choses, l'hégémonie de la pensée technique.

L'Orient éthéré est, dans ce contexte pesant, une vraie tentation pour le poète, mais celui-ci est conscient qu'il ne peut échapper à sa culture, à cette « contradiction profonde » de l'Occident qui est d'abord une contradiction historiale, selon le mot de Heidegger : il appartient à l'histoire de l'être que l'être se voile, que l'homme renie son essence, que l'homme soit « infidèle » à l'être dont il est le messager, l'oubli de l'histoire de l'être appartient à l'histoire de l'être, cet oubli signifié brutalement par l'occultation des dimensions disparaissantes du monde au profit d'une Présence dévorante, éblouissante.

L'Epoux infernal continue d'entendre l'« appel », « rien n'effacera jamais l'appel » [529], mais aucune réponse digne de l'appel ne sera donnée par l'homme, nous ne pouvons décidément quitter le monde, ni l'*anéantir*[530]. Ce rêve, « changer la vie », Rimbaud le poursuit même s'il sait ne pouvoir le *réaliser* : les *Illuminations* sont le signe fulgurant de la persistance du rêve. « (Rimbaud) n'a pas consenti. Il se laisse emporter sans plus »[531]. Dans les *Illuminations* « s'accomplit la déréalisation du réel dans la beauté »[532]. Cette déréalisation a commencé son travail dans *Une Saison en enfer*, certes, mais accompagnée du « constat de la crise »[533] comme nous l'avons remarqué. Les *Illuminations* vont approcher le monde, l'épouser, l'imiter, non plus seulement l'affronter. Elles vont épouser le mouvement secret des choses et en surprendre l'advenue. « Le texte de Rimbaud opère *avant* »[534] et gagne une étrange vie autonome car la voyance a accompli son effet au point que Rimbaud « n'est plus

[529] R. Munier, *ibid..*, p. 233.
[530] « La catastrophe ultime qui mettrait fin au monde, le grand désastre, depuis toujours hante Rimbaud » in R. Munier, *ibid..*, p. 350.
[531] R. Munier, *ibid..*, p. 259.
[532] R. Munier, *ibid..*, p. 263.
[533] R. Munier, *ibid..*, p. 264.
[534] R. Munier, *ibid..*, p. 264. Pour une élucidation de l'avant, cf. p. 267.

que le théâtre des sensations neuves »[535]. Les *Illuminations* suscitent l'enthousiasme du commentateur pour qui un nouvel « élément »[536] a été introduit dans la poésie universelle : Rimbaud apparaît comme *le* poète non seulement de la modernité littéraire française mais aussi et surtout d'une dénudation inédite du réel dans son irruption[537]. Rimbaud n'est pas pour autant un phénoménologue avant la lettre, car ses écrits marquent la disparition de toute conscience au profit d'une ontologie s'exprimant dans une langue insolite qui suit son propre cours et surprend le poète lui-même. Cette ontologie, Rimbaud la nomme : *veille* ou *veillée* - « pour guetter le surgissement d'un monde autre » explique R. Munier[538].

La veille désigne une lucidité parvenant à saisir l'intermittence du monde, le battement de cœur du réel qui va de la beauté à l'effectif sans reste, et embrasse le projet des *Illuminations*. Celles-ci se heurtent ainsi, et en toute conscience, à l'« apoétique (...) à l'immédiat, non médiatisé, non médiatisable »[539] et préparent le silence de Rimbaud dans le climat de la destruction généralisée. Ce silence ne concerne que l'œuvre du poète, il ne s'applique pas au commerçant nomade qui continue d'écrire à ses proches dès qu'il a *réalisé* la fuite tant espérée. R. Munier remarque à cet égard que l'envie de « déguerpir » demeure l'obsession de Rimbaud dans les pays lointains qu'il arpente infatigablement[540]. La réalité insiste sous les cieux brûlants de l'ailleurs, la fuite hors de l'écriture succédant à la fuite comme écriture est une manière détournée d'accomplir plus décidément encore que dans le poème le destin échu à Rimbaud d'affronter le réel jusqu'en son cœur, ses entrailles, sans jamais d'espoir véritable de lui faire rendre l'âme, de le déréaliser. R. Munier n'hésite

[535] R. Munier, *ibid.*, p. 265.
[536] R. Munier, *ibid.*, p. 266.
[537] R. Munier, *ibid.*, pp. 267-268 par exemple.
[538] R. Munier, *ibid.*, p. 291. Voir aussi p. 293.
[539] R. Munier, *ibid.*, p. 327.
[540] R. Munier, *ibid.*, p. 376.

pas à faire la comparaison tacite de Rimbaud avec le Christ : Rimbaud endure une « passion » d'autant plus poignante qu'elle est « plate et anonyme »[541], ignorante de soi. Au moins le Christ a-t-il vécu la Passion dans l'éclat d'une souffrance assumée dans la conscience de l'abandon, souffrance jetée aux yeux des tortionnaires, abandon nécessaire à la descente irrémissible dans la finitude humaine. Rimbaud, Christ de la poésie - plus que « poète maudit » depuis l'anthologie de Verlaine -, n'a pas eu le sentiment de son importance plus que poétique - mais il appartient peut-être à la poésie d'être en excès sur elle-même dans la question qu'elle pose du rapport de l'existence avec le réel, et dans la convocation du réel même, du monde, dans sa nudité non humaine. La passion rimbaldienne s'est incarnée dans une œuvre qui n'a pas eu de diffusion immédiate et conséquente et qui a même cessé d'intéresser son auteur rapidement, comme si un curieux messie était né, ignorant son élection, n'ayant cure de la communauté des hommes et des conditions indispensables même si contingentes à la profération d'une parole efficiente, messie pris dans une course folle qui le fit plus rapide que lui-même, échappé de soi, creusant encore l'absence de son nom dans le travail de sa désubjectivation, de sa théâtralisation néante - travaillant à devenir une scène vide. La passion est devenue excessive au point de changer d'état - comme en physique -, la souffrance s'est accomplie dans une neutralité sans incidence, celle de la « dérive » aveugle[542]. R. Munier rappelle à bon escient que, même sur son lit d'hôpital, complètement paralysé, ne reconnaissant plus ses proches, Rimbaud n'a cessé de vouloir partir, qu'il a dicté à Vitalie une lettre au directeur des Messageries maritimes afin d'obtenir une place sur un

[541] R. Munier, *ibid.*., p. 385. D'autres occurrences de la « passion » parmi de très nombreuses : p. 389, p. 411.
[542] Il faudrait ici citer l'intégralité de la page 386 où R. Munier décrit fortement la manière dont le « destin » , la « passion » de Rimbaud, l'emportent finalement dans d'autres lieux que ceux de l'écriture, et achèvent de l'enlever à lui-même.

bateau en partance pour Suez : même si « l'immobile a fait son œuvre »[543], la pensée vague au loin. Ironie du sort, Rimbaud fut enterré au cimetière de Charleville, dans un dernier et définitif retour à l'ici détesté, malgré le vœu exprès du poète d'être enterré à Aden, près de la mer.

C > Génie ou le mouvement de l'absolu

Le commentaire de *Génie* concentre l'essentiel de la manière herméneutique de Roger Munier, il achève *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud* mais, dans les faits, a été publié cinq ans auparavant en un court volume au titre explicite : *« Génie » de Rimbaud*[544], volume qui a été peu modifié lors de sa réédition chez Corti.

Le commentaire commence brutalement : « Ce n'est pas un être, c'est un élan le passage apparu-disparu d'un élan pur »[545], mais cette brutalité de l'envoi consonne avec celle du poème de Rimbaud - « Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été (...) »[546]. Le « Il » mystérieux, non nommé, n'est donc pas substantiel, il n'est personne qu'un élan, lequel, par définition, ne tient pas en place - au contraire du *sub-stare* - mais passe, n'est que de passer ou de passage à telle enseigne qu'il n'a pas le temps d'être quelqu'un ou quelque chose. Par rapport à ce mouvement pur, nous ne sommes que « contrainte figée d'être là »[547], nous ne sommes que l' « ennui » dont parle Rimbaud - au vrai Rimbaud écrira « les ennuis » que le commentateur conceptualisera en un « ennui »

[543] R. Munier, *ibid..*, p. 417.
[544] R. Munier, *« Génie » de Rimbaud*, éd. Traversière, coll. Le Grand Rift, 1988.
[545] R. Munier, *ibid..*, p. 4.
[546] Rimbaud, *Illuminations*, p. 243.
[547] R. Munier, *ibid.*, p. 4.

générique de même que « les rages » du poète deviendront « la rage » du commentateur. Le Génie figure la négation de l'« advenu »[548]. Toute l'étude de Roger Munier constituera une insistance sur le passer de l'élan, un leitmotiv de la non-saisie du mouvement qui ne se donne de biais que dans la remémoration, la remembrance, et nous entraîne malgré notre inertie essentielle, déborde et déstabilise la conceptualité classique en discriminant l'être et l'étant - qui ne sont pas nommés comme tels mais forment les opérateurs occultes du commentaire -, en défaisant les catégories logiques orientées vers la permanence de la substance, son arrêt, en désignant le simple et nu « passer ». « Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'Univers! » [549], le vocatif de l'incantation dit pour l'exégète que l'élan du Génie est l'élan maintenant tout ce qui est dans l'emportement, et ce non comme le fond ou le fondement - « ce qui porte ou soutient ce qui est » [550] - qui retiennent, immobilisent ; élan sans fin dans la double acception du terme, désubstantialisant encore une fois, arrachant, enlevant à « tout en-soi » [551]. Répétons-le avec Roger Munier : l'élan est le perpétuel « en avant »[552] devançant le *logos* de l'immobile, *logos* parménidien qui fait la trame de la métaphysique de la présence dans laquelle le geste conceptuel ordinaire puise sa fausse évidence, *logos* de la *position* c'est-à-dire de l'objectivité. Penser poétiquement, en somme accomplir l'élan pur dans le verbe, hors du support, dans l'ab-solu (le détaché), conduit à une appréhension neuve de l'être libéré de la pensée positive de l'objet et à suspendre la thèse du monde positif, arrêté, pour épouser le flux du monde antécédent, être « toujours avant » [553]. Cet élan se précède dans *Solde* avant d'entraîner *Génie*, il y apparaît « insensé et infini »[554] et donc sans exigence, sans vi-

[548] R. Munier, *ibid..*, p. 4, p. 7 (noté en gras).
[549] Rimbaud, *Illuminations*, p. 243.
[550] R. Munier, *op. cit*, p. 11.
[551] R. Munier, *ibid.*
[552] R. Munier, *ibid.*
[553] R. Munier, *ibid..*, p. 12.
[554] Rimbaud, *op.cit.*, p. 234.

sée transcendante car la transcendance accomplit le monde, lui intime l'arrêt au *terminus ad quem* du mouvement. Le Génie est le contraire de cette transcendance apaisante, l'inquiétude du flux toujours renouvelé demandant là aussi une divinité d'un nouveau genre - d'un genre sans genre d'ailleurs, sans généralité, sans spécialité -, prise dans le mouvement - au contraire du moteur immobile de la pensée hellénistico-chrétienne -, relançant le mouvement, une divinité qui ne *pose* pas le monde. Cet élan est *épouvantable*[555] parce qu'il nous arrache à nous-mêmes, à notre propre position subjective, au-delà de la peur qui reste une modalité de la concentration, de l'immobilité, de la stase - la peur nous paralyse en effet -[556], une force centripète sans rapport avec la fugacité de l'élan : il s'agit d'ailleurs de penser le Génie comme une *force*, mot qu'on trouve à l'origine dans le poème de Rimbaud - « Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour (...) »[557] - et qui rappelle à lui seul que l'élan est une intensité qui ne retombe pas en objet, qui ne se dépose pas en « figure » [558] ou en contour. La force n'est ni figurable ni figurative, d'où le caractère abstrait, au sens pictural du terme, du poème de Rimbaud, l'interrogation que le poème porte des conditions de possibilité, là encore, de la représentation. R. Munier expose sa thèse sans détour : « Tout, dans *Génie*, s'oppose aux approches relevant de la figure, et par là nécessairement figurantes, de l'absolu, quel que soit le nom qu'on lui donne : l'être et ses avatars dans l'idée, l'énergie, l'esprit, la raison, ou ses antécédents : le divin, la transcendance, le dieu, l'éternité »[559]. *Génie* constitue une approche radicalement neuve de l'absolu, en termes de force, d'élan, mais même si nous avons employé le concept d'« intensité » pour assurer l'intangibilité, l'inobjectivité,

[555] Cf. « Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre » in Rimbaud, *ibid..*, p. 243.
[556] R. Munier, *op. cit.*, p. 14.
[557] Rimbaud, *ibid..*, p. 243.
[558] R. Munier, *ibid..*, p. 16.
[559] R. Munier, *ibid..*, pp. 16-17.

du Génie, ce dernier ne peut être approché dans le champ métaphysique et physique de l'énergie : l'énergie suppose l'*ergon* intériorisé - le *en* grec -, l'action, l'opération, l'œuvre remises dans l'objet au repos, ou le rayonnement de l'immobile. Pensons donc une intensité sans support, un flux sans fleuve, un présent sans présence (peut-être est-ce là une autre définition du don), la force de l'être purement présenté dans la « distance » : le mot est utilisé par Roger Munier pour qualifier la « distance continuelle »[560] du Génie à soi ; le Génie n'est justement pas soi, ou soi-même, il ne possède pas d'ipséité, et s'infinitise au lieu de se définir, ne se saisit pas dans l'idée comme totalité pas plus qu'il ne se circonscrit dans les aires de la raison, une topologie des facultés, une pensée causaliste, il se dit ou se dédit plutôt dans l'espacement à/de soi, un espacement où l'intérieur et l'extérieur se résument au frôlement du dehors pur du mouvement, du non-principiel, du non-explicable... *Génie* pourrait ainsi être compris comme l'« inventaire »[561] des noms d'une force sans nom dans la métaphysique occidentale devenue évidence de pensée. L'amour - « Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée »[562] - est un de ces noms infigurables, insensés, imprononçables.

L'amour en tant que « mesure » ordonne l'élan, lui donne harmonie, une harmonie qui ne se *réalise* pas mais rythme l'effectif, fait lever en nous ce qui nous excède, ce qui vit dans le mouvement insensé et sans fin des possibles et pulvérise le dépôt de l'individualité close, achevée.

Selon Roger Munier, la compréhension de *Génie* passe par celle de *Conte*, les deux poèmes se rapportent l'un à l'autre dans la résonance de l'« écho » , la ressemblance, la quasi-identité, de l'« image en miroir »[563]. *Conte* nous dit l'histoire d'un

[560] R. Munier, *ibid..*, p. 11.
[561] R. Munier, *ibid..*, p. 17.
[562] Rimbaud, *ibid.*
[563] R. Munier, *ibid..*, p. 21.

Prince - figure de Rimbaud-poète pour le commentateur, et des lecteurs aussi bien qui suivent le poète dans son « entreprise »[564] - incapable de modifier le monde dans son essence malgré la soif de destruction qui l'anime. Rappelons-nous l'impuissance de la destruction à laquelle le poète se heurte obstinément : la destruction ne ruine pas l'effectif, ne l'effleure même pas, car l'effectif n'est pas l'objet, mais la dimension de l'objectivité, ce qui donne permanence à l'objet mais ne s'y épuise pas, « ce n'est même pas *ce* qui demeure mais ce qui fait en son fond, dans l'ultime et l'inapprochable du fond, que cela demeure »[565]. Quand le Génie apparaît au Prince, c'est une vérité non effective qui lui apparaît, un désir qui demeure désir face au *passer* pur. Aussi la rencontre entre le Génie et le Prince ne peut-elle aboutir qu'à la mort dans l'identité des figures et la « santé essentielle »[566] insupportable par l'homme. Cette mort n'est pour le commentateur que la mort du désir car le poème ne s'achève pas par elle, le Prince « décède, dans son palais, à un âge ordinaire »[567]. Le Génie se révèle par là « l'image du désir » [568], l'image d'un amour inédit. Mais R. Munier observe que, entre *Conte* et *Génie*, l'article a disparu : *le* Génie s'est indéterminé, Génie nomme désormais l'invite insubstantielle à l'impossible en nous, c'est-à-dire à la totalité des possibles qui excède comme telle l'effectuation restreinte du réel. Mais (le) Génie ne fait que passer, disions-nous, il nous abandonne à la « vie ancienne »[569] : nous ne pouvons nous saisir de lui, nous ne pouvons assurer sa prise, sa possession. « *Est*-il, dès lors ? Il n'est pas comme est ce qui est. Il n'a pas l'être, n'est pas dans l'être : il est avant, en avant. Il ne se refuse pas, ne se donne pas non plus : il se donne et se refuse ensemble »[570]. Nous nous situons dans le sillage, dans la

[564] R. Munier, *ibid..*, p. 24.
[565] R. Munier, *ibid.* L'écrivain souligne.
[566] Rimbaud, *Conte*, p. 212.
[567] Rimbaud, *ibid.*
[568] R. Munier, *op. cit..*
[569] R. Munier, *ibid..*, p. 34.
[570] R. Munier, *ibid.*R. Munier souligne.

queue de cette comète post-métaphysique, aimantés et modifiés par cette attraction étrange qui ne nous arrache pas, cependant, à notre ancienne gravité. L'élan est « appel »[571] et l'appel se diffère, se précède au futur de l'avancée dans l'impossibilité de la coïncidence ; la coïncidence ne peut effectivement se faire dans l'appel ou l'élan, elle est trop lente, elle se confectionne à partir de la statique de l'arrêt alors que l'élan est une dynamique pure. Nous ne pouvons, contrairement au coup de théâtre de l'identité révélée du Prince et du Génie de *Conte*, approcher Génie, et le devenir, même si Génie désigne une part de nous-mêmes, cette part qui interdit l'égalité avec soi, remet l'identité à plus tard, dénoue la subjectivité du sujet, force ou intensité non énergétique jamais advenue même si elle ne cesse de se dépenser, ou de se *donner* : elle ne s'attend pas elle-même, elle ne se contient pas, elle n'est pas en puissance, car elle se mesurerait alors et s'objectiverait. Elle est l'impossible - du point de vue de la pensée de l'objet - d'une actualité des possibles quand l'effectif, lui, renvoie à la négation des possibles. Dans des termes qui ne sont pas ceux de Roger Munier, Génie est le nom de l'événement distingué de l'effectif, lequel consiste dans l'advenu sans rapport avec l'événement si ce n'est qu'il en marque la perte, la trace morte, en sorte que nous n'avons affaire qu'à la perte de l'événement, de son événementialité, nous ne pouvons que « héler » - comme l'écrit Rimbaud - l'élan, le laisser passer, nous dépasser, nous qui sommes voués à l'insistance. « La musique savante manque à nos désirs »[572].

[571] R. Munier, *ibid.*., p. 35.
[572] Rimbaud, *Conte*, p. 212. C'est la clausule du poème.

D > D'autres commentaires de Génie (Yves Bonnefoy, Jean-Pierre Giusto, Pierre Brunel, Philippe Sollers, Alain Badiou)

Nous l'avons déclaré en commençant l'analyse de la lecture rimabaldienne de R. Munier : l'écrivain cite peu de commentateurs du poème ou de l'œuvre - M. Ruff, A. Adam, Y. Bonnefoy - et toujours en évitant le commentaire du commentaire : la lecture de Rimbaud a lieu hors de toute recension des interprétations du texte, ne perd pas de temps à la correction ou à la réfutation de telle exégèse, va droit au poème sans la préoccupation de la réception universitaire. L'œuvre de Rimbaud est *écriture*, et celle-ci passe outre aux genres littéraires, elle s'effectue avec autant de puissance de *veille* ou de vérité ontologique dans les lettres qui ont succédé aux poèmes que dans ces poèmes mêmes : les lettres du Harar portent la même inquiétude, celle de fuir l'effectivité du réel. *Génie* est, dans sa polysémie solaire, le mouvement de cette fuite qui fuit trop rapidement pour la pensée de l'homme. *Génie* comme toute *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud* est appréhendé, on l'a vu, dans la perspective d'une ontologie de l'effectif ou du réel, Rimbaud ayant compris, selon R. Munier, que le réel perpétue une affirmation sans manque, une affirmation procédant de la négation ou du renoncement inauguraux du néant ou du rien, et qu'il demande un retournement violent de la pensée, une déchristianisation subséquente de celle-ci, qui emprunte au moins deux voies :

- l'effectivité totale du réel suppose l'existence d'un seul monde qu'on ne peut donc fuir, ou que l'on fuit dans ce monde même. Cette effectivité nie les arrière-mondes du christianisme mais c'est le christianisme qui a mis en place la domination de cette uni-mondanité, qui lui a permis de s'accomplir avec l'éclat dont l'occident s'est aveuglé durablement, auquel il a puisé son identité. R. Munier anticipe en l'oc-

currence la thèse de Jean-Luc Nancy dans *La Déclosion* où le philosophe analyse méticuleusement comment le christianisme a fomenté dans son espace propre un athéisme à sa mesure[573].

- le « dégagement rêvé » ne peut *avoir lieu* que dans une pensée du devenir absolu, sans transcendance donc, et requérant l'abandon du prestige de l'objet à quoi conduit le christianisme. On pensera ici une intensité sans objet, une force sans contenu, sans contenance, un sujet sans *identité*, une actualité solaire, une actualité du midi, celle du midi de Zarathoustra - « où l'ombre est la plus courte » -, au défaut du réel où ne point qu'un trait lumineux dans l'océan ténébreux des possibles niés.

La comparaison de l'étude muniérienne de *Génie* avec d'autres études du poème devrait nous permettre de conclure ce commentaire du commentaire, de préciser la singularité du commentaire de l'écrivain sans toutefois vouloir en accuser le trait.

Comme R. Munier, Yves Bonnefoy, dans son *Rimbaud*, voit dans *Génie* « un acte de bouleversante intuition, l'instant de vision sans ténèbre où une pensée s'accomplit »[574]. Y. Bonnefoy devine dans le poème, à l'instar de R. Munier encore, « le refus (...) de l'univers chrétien de la faute »[575] mais le monde pré-chrétien qui se déploie en l'occurrence n'est pas absolument grec : la sagesse grecque est *contemplative* or *Génie* intime *l'action*. S'il faut lire en Grec *Génie*, ramenons-le aux *mystères* orphiques ou pythagoriciens qui ne font pas l'économie du salut[576], d'une sotériologie annonçant le christianisme, et nous ferons dans *Génie* l'expérience d'« une synthèse

[573] Jean-Luc Nancy, *La Déclosion*, Galilée, 2005.
[574] Y. Bonnefoy, *Rimbaud*, Seuil, 1994, p. 144.
[575] Y. Bonnefoy, *ibid.*., p. 147.
[576] Y. Bonnefoy, *ibid.*

incroyablement dynamique du cosmos grec et des rêveries anthropocentriques d'un salut, plus près d'un Christ de gloire que d'une procession des essences (...) »[577]. La divinité est aperçue par Y. Bonnefoy comme immanente, elle n'est pas la suressence des essences ou l'idée des idées - si l'on se rappelle dans le même mouvement Denys l'Aéropagite et Plotin -, elle est en l'homme le sommeil de la « perfection accessible » [578]. Le poète ne voit pas dans le Rimbaud de *Génie* le précurseur d'une ontologie inédite mais l'initiateur d'un syncrétisme tel qu'on en en décèle les linéaments chez Hölderlin, d'un christianisme revenu aux sources grecques, christianisme solaire, d'une sotériologie sans faute, sans péché, d'une *action* révélant l'homme à lui-même indépendamment d'une *gnôsis* ou d'une *theôria* ineffable. L'action n'est pas tant tournée vers le futur - présent et futur coïncident pour *Génie*[579] - que vers l'instant approfondi[580] brisant la fatalité temporelle du christianisme en son sein, fatalité temporelle en ce qu'elle demande au futur de n'être que rédemption du passé, c'est-à-dire de la faute. L'instant génial est immanence à soi, destruction de l'histoire - pour parodier Heidegger -, hellénisation du temps dans la négation de la linéarité du temps, l'instant est ainsi propice à l'action, il en est l'appel et la libération. L'avenir que chante Rimbaud est l'approfondissement de l'instant *dégagé* de la flèche du temps, littéralement désorienté, de l'instant absolu.

Jean-Pierre Giusto est, au plan de la réflexion sur le temps, plus proche de R. Munier que ne l'est Y. Bonnefoy, dans la mesure où il considère que *Génie* « synthétis(e) sur un mode abstrait les différents thèmes de la révélation qu'apporte le visionnaire à l'humanité »[581]. Le commentateur apparie *Génie* et *A une raison* se-

[577] Y. Bonnefoy, *ibid..*, p. 148.
[578] Y. Bonnefoy, *ibid.*
[579] Y. Bonnefoy, *ibid..*, p. 144.
[580] Y. Bonnefoy, *ibid..*, p. 148.
[581] Jean-Pierre Giusto, *Rimbaud Créateur*, PUF, 1980, p. 308.

lon un lien avéré par la critique rimbaldienne dans son ensemble, mais que R. Munier ne confirme pas pour sa part dans la pratique exégétique en travaillant *Génie* à la lumière de *Solde* et de *Conte* pour l'essentiel. *Génie* « lance (donc) le même message »[582] que *A une raison*, celui d'une métamorphose radicale de l'humanité dans l'inéluctabilité d'une course qui ne se soucie pas de l'inertie de l'histoire, mais « sur un mode plus lyrique »[583]. Génie désigne la force d'amour qui entraîne l'homme dans cette métamorphose, force de création qui atteste l'existence d'un « Génie créateur »[584] et oriente l'homme dans un avenir de lutte, la téléologie d'une Raison distinguée aussi bien de la raison promue au Siècle des Lumières que de la mesure afférente au cosmos grec ; cette distinction n'est pas négation mais accomplissement dans l'ambiance du refus de la transcendance, Génie est de fait « moteur immergé dans le réel »[585]. Dans le cadre tracé par Jean-Pierre Giusto, cadre anthropocentrique, l'épouvante n'est pas, au contraire de la réflexion de R. Munier, l'épreuve de la dilution de soi dans le non-humain, l'arrachement à l'être-sujet toujours lié à l'effectivité du réel, l'effectivité du soi, mais « signe du surhumain auquel l'homme participe »[586], découverte de soi dans l'auto-dépassement. R. Munier décrit le lieu de l'épouvante comme le sillage d'un élan, d'un dynamisme auquel nous n'avons pas la force de participer - il nous faudrait une force d'évanescence ou d'évanouissement à laquelle notre gravité ontologique nous refuse -, et dans une semblable épouvante il n'est pas question de célébrer ni de quêter le salut : la promesse d'un avenir radieux trouve un homme lucide qui ne s'y laisse prendre. Génie, dans l'étude de J.-P. Giusto, ressemble au Dieu hégélien : il visite tel individu ou tel peuple selon une

[582] Jean-Pierre Giusto, *ibid..*, p. 310.
[583] J.-P. Giusto, *ibid.*
[584] J.-P. Giusto, *ibid..*, p. 311.
[585] J.-P. Giusto, *ibid..*, p. 312.
[586] J.-P. Giusto, *ibid.*

logique rationnelle excessive qui reste celle du Sujet en recherche de transparence de soi. Le commentateur fait d'ailleurs un relevé du lexique anthropomorphique à l'œuvre dans le poème[587] qui signe le progrès de l'histoire hors du christianisme, dans l'orgueil, l'oubli de la charité, mais dans un millénarisme où *Génie* prend sa place parmi « les poèmes prophétiques » (au nombre desquels il faut compter *Matinée d'ivresse*, *Being Beauteous*, *Fairy*, *Ville*, *Villes I*, *Villes II*, *Barbare*, *A une raison)*, titre du chapitre 6 de la troisième partie de l'ouvrage.

Que *Génie* ait un caractère prophétique ne laisse pas de doute pour les différents commentateurs, dont R. Munier lui-même. Ce qui fait diverger les études est évidemment la teneur de ce prophétisme poétique. Pierre Brunel parle quant à lui de *Génie* en termes de « poème prophétique et messianique »[588] et est sensible comme Roger Munier à l'infinie mobilité qui passe dans le poème et qu'il identifie à l'Esprit tel que pensé par Hölderlin et excédant la capture de l'intelligence[589]. Cette mobilité est bien celle de l'élan prophétique, de l'avancée fulgurante du messie, mais il y a un « contre-évangélisme »[590] de Rimbaud qui contrarie l'annonce de la Bonne Nouvelle dans l'instant de sa profération, la destruction nie l'annonce avant qu'elle ne soit faite : l'amour est présent, un amour nouveau, mais coprésents les « malheurs nouveaux » le ruinent à la source[591]. *Génie* instruit d'une création, mais d'une « création mort-née »[592] où le flux de la création est continuellement menacé du reflux de la destruction qui l'emporte en définitive, d'une « contre-Genèse »[593] qui se saborde elle-même dans un « désastre »[594] préservant cependant une perpétuité incertaine ou

[587] Cf. J.-P. Giusto, *ibid..*, p. 313.
[588] Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Seyssel, 1991, p. 186.
[589] Pierre Brunel, *ibid..*, p. 118.
[590] P. Brunel, *ibid..*, p. 186.
[591] Rimbaud, *Génie* in *op. cit.*, p. 244.
[592] P. Brunel, *op.cit.*, p. 188.
[593] P. Brunel, *ibid..*, p. 192.
[594] P. Brunel, *ibid.*

inverse, celle du fragment ou de l'illumination conçue comme un foudroiement littéraire. Roger Munier a étudié de près cette fascination de Rimbaud pour la destruction mais dans une perspective différente de celle de Pierre Brunel : Rimbaud, rappelons-le encore une fois, désirait ardemment détruire la somme de ce qui est pour dissoudre la nécessité de l'être, sans avoir la moindre chance de réaliser ce souhait, s'aveuglant sur la nature du lien entre l'être et l'étant, sur le fait que le monde survit à la destruction des choses et même évacué garde une identique nécessité de position, demeure soi, rien d'autre que soi. La destruction ne ruine pas la création, au contraire, pour Roger Munier, elle vérifie l'effarante persévérance de l'être, son indestructibilité essentielle qui empèse le geste de fuite poétique.

La lecture de *Génie* en résonance avec *Conte* et *Solde* rapproche Philippe Sollers de R. Munier, écrivains en apparence très différents mais qui décèlent tous deux dans le poème un même mouvement « ultrarapide »[595], celui de « la perfection des formes »[596] pour Ph. Sollers, d'une expérience « transhumaine »[597], qui n'a selon lui rien à voir avec le surhomme nietzschéen - même si la suite de cette méditation très personnelle, où les citations du poète signifient plus par leur écho, leur conjonction poignante, que par l'explication tentée par Philippe Sollers qui n'a d'ailleurs nul souci d'expliquer ou de commenter mais plutôt de mettre en présence, d'utiliser aux fins d'une existence inspirée (parmi d'autres outils aux noms aussi différents que Heidegger, Hölderlin, Lao-Tseu...), même si la suite de cette méditation fait penser irrésistiblement au penseur allemand. L'orgueil qui anime cette expérience fait fi en toute conscience des servitudes acceptées, des « passions masochistes »[598], le malheur n'est plus le lieu du martyre mais il est levé dans la clarté, il s'agit de le vivre dans la

[595] Philippe Sollers, *Illuminations*, Folio, Gallimard, 2005, rééd., p. 104.
[596] Philippe Sollers, *ibid.*
[597] Philippe Sollers, *ibid.*
[598] Ph. Sollers, *ibid..*, p. 108.

pleine santé[599]. Génie est un Christ qui n'a plus à sauver l'homme, car il est là, il est déjà là, attendant notre reconnaissance : d'une certaine manière le salut a déjà eu lieu, pas de sotériologie dans *Génie* contrairement à ce qu'y lit Y. Bonnefoy, mais du surhumain comme l'écrit J.-P. Giusto, ou du transhumain comme nous l'écrivions à l'instant avec Philippe Sollers, qui *a lieu*, santé qui nous relève ou nous élève du sein de nous-mêmes vers le soleil de notre assomption.

Le Christ est bien « le nom du déjà-là de l'être (...) l'opérateur immanent »[600] du poème, selon Alain Badiou. La méthode de Rimbaud est de l'interruption, d'une description qui rompt avec toute forme d'unité et dis-pose deux univers contradictoires dans un composé qu'on ne peut résoudre en ses éléments. *Génie* nomme un de ces univers, *Corbeaux* nomme le second univers antagoniste du premier. *Génie* est fait de « noms sacrés »[601] qui se succèdent dans la légèreté, le « presque rien du souffle »[602] voire désigne « l'habitation intégrale de la langue française par un principe d'apesanteur, et qui a d'un bout à l'autre l'allure d'une visitation »[603], une prose dans l'apparence mais essentiellement un poème au sens où le poème est pour le philosophe présentation pure de la présence que la prose « impurifie »[604]. *Génie*, dans cette grâce qui est la sienne, dénoue le poème dans la prose, il sublime l'interruption qui travaille toute l'œuvre de Rimbaud d'après Alain Badiou, interruption qui travaille le Christ lui-même en ce qu'il porte en soi les dieux grecs, et plus formellement en ce qu'il forme le point de suspension ou de suspens du poème, y creuse une soudaine *gravité* car le déjà-là n'invite pas à la course vers l'avenir mais à la « consolation »[605], à un « flottement » de l'existence dans l'état de l'existence quelcon-

[599] Ph. Sollers, *ibid..*, p. 102.
[600] Alain Badiou, *La Méthode de Rimbaud*, in *Conditions*, Seuil, 1992, p. 143.
[601] A. Badiou, *ibid..* , p. 138
[602] A. Badiou, *ibid.*
[603] A. Badiou, *ibid.*, p. 134.
[604] A. Badiou, *ibid.*
[605] A. Badiou, *ibid..*, p. 144.

que, il est l'interruption de l'événement auquel conduit de soi le poème. D'où l'impatience de Rimbaud - « Vite! Est-il d'autres vies? »[606] - face à l'impossibilité de saisir l'événement, en somme la vérité dans la terminologie de A. Badiou, de la saisir toute dans son surgissement, dans sa présentation résiliant toute représentation, et son abattement, son accablement, la résignation, le repentir même, qui s'emparent du poète à l'image des « révolutionnaires fatigués »[607], moment conjoint de l'interruption du génie rimbaldien selon Alain Badiou et de l'avènement de la patience mallarméenne[608] qui ne s'exercera pas dans l'interruption mais dans *l'exception* : la vérité, pour Mallarmé, procèdera de l'isolement par rapport à la situation, dans une filiation platonicienne à laquelle le philosophe est, dans sa généalogie personnelle, sensible, de ce que Mallarmé appellera, dans les *Divagations*, l'« action restreinte » . Rimbaud veut quant à lui la transfiguration brutale de la situation et/ou la disparition de ce qui s'est, de ce qui a, interrompu.

Si l'on tente d'embrasser les commentaires trop rapidement passés en revue ici, si l'on y inclut celui de Roger Munier longuement étudié par nos soins, le statut d'exception de *Génie* est reconnu dans tous les cas : il s'agit avec ce poème d'un « Contre-Evangile » (Pierre Brunel), d'un « poème prophétique » (Jean-Pierre Giusto), de la reprise fulgurante de la *Weltanschaaung* rimbaldienne où le rapport avec le christianisme se (dé)noue à mots couverts dans l'immédiate intensité de la voyance, dans la légèreté, la grâce insaisissable (Alain Badiou) du mouvement qui

[606] Rimbaud, *Une saison en enfer* (*Mauvais Sang*) in *ibid..*, p. 183, A. Badiou, *ibid..*, p. 150.
[607] A. Badiou, *ibid..*, p. 151.
[608] Nul doute que s'il est une « ardente patience » , pour Alain Badiou, elle renvoie à la poésie de Mallarmé davantage qu'à celle de Rimbaud. Une telle patience ne doit pas être confondue pour autant avec la passivité, l'attente sans objet, elle est bien la configuration du *site* de l'événement qui troue littéralement toute *situation*, ce dont témoigne la place centrale accordée par Alain Badiou à Mallarmé dans ses ouvrages dont celui, fondamental, *L'Etre et l'événement.* Dans cette somme philosophique, Alain Badiou construit une méditation, la méditation 19, à partir d'*Un coup de dés* et dans le contexte de l'élucidation de l'événementialité de l'événement comparée à l'Histoire notamment. Cf. Alain Badiou, *L'Etre et l'événement*, Seuil, 1988, pp. 213-220.

bouscule les repères au moins temporels : que le temps de ce mouvement absolu soit celui du présent détaché du passé comme de l'avenir, du présent de l'instant profond (Yves Bonnefoy), ou celui de l'avenir en perpétuelle devancée (Roger Munier), il n'est plus celui de l'écoulement, de la linéarité orientée, mais de l'événementialité, en somme de la singularité non récupérée dans la généricité conceptuelle, ou, pour parler dans les termes d'Alain Badiou, du générique conçu - paradoxalement - comme surabondance de l'être échappant à la langue[609]. Le temps de *Génie* est bien celui de l'interruption du temps, le déjà-là que pensent Philippe Sollers et Yves Bonnefoy interrompt le temps de même que la mobilité absolue, l'« en avant », réfléchis par R. Munier ou A. Badiou. A peu près tous les commentateurs évoqués partagent l'observation du ressac qui menace le progrès de l'élan génial : la fuite hors de l'effectif se solde par l'enlisement dans l'effectif, l'*impatiente* volonté que la vérité brûle le réel dans son entier, et qu'elle brûle toute, qu'elle événementialise le réel comme une foudre de l'être, cette volonté disparaît trop vite dans sa propre incandescence et ne laisse que les cendres d'un « pétainisme »[610] ontologique, celui du renoncement complet, de la compromission désabusée avec les forces de l'immobilité. L'infinie mobilité de *Génie* est l'avers de la lenteur sans mesure de l'effectif, de son empoissement, et les commentateurs ne sont pas sans mérite qui osent l'étude d'un poème exigeant une manière d'étude négative, comme la suressence divine exige une théologie négative.

[609] Cf. A. Badiou, *Conditions*, p. 184.
[610] A. Badiou, *ibid.*., p. 136.

Coda : la poésie, parole oblique, parole du commencement

Que la lecture de *Génie* achève *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud* et qu'elle soit la reprise d'une étude à l'origine indépendante n'est pas sans enseignement pour le commentateur de l'œuvre de Roger Munier : la pensée de l'écrivain se révèle dans le texte bref davantage que dans le fort volume exégétique, et *L'Ardente Patience* est d'ailleurs, par son caractère imposant, une exception dans la production de l'écrivain - mais aussi, il faut l'avouer, le signe de l'exceptionnelle importance de Rimbaud pour R. Munier. Le commentaire du seul recueil d'articles littéraires de R. Munier, non réédité depuis 1979, *Le Parcours oblique*, nous permettra de qualifier ce que représente la littérature aux yeux de l'écrivain indépendamment des poètes qui sont approchés en l'occurrence ; en deçà de Rimbaud qui l'accomplit et l'épuise c'est le poème dans sa pureté que R. Munier va voir travailler chez des poètes aussi différents que Jacques Réda - auquel est dédié l'ouvrage -, René Char, Eugène Guillevic, Yves Bonnefoy, ou Rimbaud, une fois encore.

Le recueil s'ouvre sur l'étude concernant René Char (étude qui figure dans le *Cahier de l'Herne* consacré au poète), intitulée *Du Commencement.* R. Munier inaugure l'étude avec une phrase elliptique et péremptoire : « Toute poésie a rapport au *commencement* »[611]. Le commencement ne se confond pas avec l'origine car celle-ci n'est que le moment de la naissance, qui s'évanouit en elle[612], alors que le commencement, en dépit de sa fulgurance, ou à proportion de cette fulgurance même, n'a de cesse de rejaillir : le commencement désigne la puissance de jaillissement du temps et en assure la fragile pérennité. Il n'est, pas plus que Génie, un concept, mais un

[611] R. Munier, *Le Parcours oblique*, La Différence, 1979, p. 13.
[612] On peut noter sur ce point une totale divergence entre Roger Munier et Heidegger : le penseur allemand définit en effet l'origine comme provenance de l'essence dès les premières lignes de son article *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 13.

principe selon le mot de l'auteur, c'est-à-dire une potentialité, « un *peut*-être »[613] en lequel poésie et pensée (non pas philosophie, et d'après une disjonction pensée/philosophie chère à Heidegger) se conjoignent. La poésie exprime les choses non pas « à partir » du commencement mais « en lui » : nous substantialiserions, dans le cas contraire, le commencement, en lui imposant les vertus de l'explication ou du fondement, alors que nous devons chercher le site de la parole poétique dans l'inexplicable fragilité du commencement, dans son incertitude pérenne, ce pour revenir aux choses mêmes, à leur vérité native. Une certaine réminiscence de Rimbaud est à l'œuvre au moment où R. Munier écrit que dans la poésie « le monde soudain apparaît, se *dégage* »[614]. Le monde est par la poésie ramené au commencement, voilà le sens du « dégagement rêvé ». La poésie saisit donc le temps dans la non-succession, la déhiscence d'un « présent sans frontières »[615], ce que recouvre le principe généreux du commencement. En ce sens, le poème est non plus seulement appel - « Le poème appelle la venue et, dans cet appel, effectue la venue (...) »[616] - mais aussi « rappel et (...) urgence du rappel »[617], le commencement recommencement. Ce commencement non ponctuel nous en avons étudié les signes flagrants dans *Génie*, en tant qu'« un autre avenir nommable - un dire qui est comme un perpétuel à-venir de dire, un à-dire »[618], une fuite, une linéarité au sens précis (pour une fois, et sans rapport avec la linéarité réfutée dans les pages précédentes) de ce qui récuse la pensée circulaire. A cet égard, le titre du recueil d'articles épouse le trajet de la parole poétique, son à-côté, son détour, qui la déportent hors des chemins du retour ou des odyssées de la réflexion conceptuelle. Dans l'article éponyme, consacré à *Amen* de Jac-

[613] R. Munier, *ibid.* L'auteur souligne.
[614] R. Munier, *ibid..*, p. 14. Nous soulignons.
[615] R. Munier, *ibid..*, p. 15.
[616] R. Munier, *ibid..*, p. 22.
[617] R. Munier, *ibid.*Cf.d'autres occurrences de l'appel et du rappel lues chez Yves Bonnefoy in *op. cit.*, p. 115.
[618] R. Munier, *ibid..*, p. 24.

ques Réda, R. Munier rappelle que l'antique nom de Delphes était *Pythô*, le lieu du pourrissement[619] : Apollon avait affronté le serpent gardien de l'ancien sanctuaire de Gè, la Terre, et le corps putrescent du monstre avait finalement disparu, écrasé par la lumière splendide du soleil. Le lieu du pourrissement devint l'*omphalos*, centre ou nombril de la Terre. La pythie - entendons dans sa voix et son nom le râle du Python qui n'en finit de mourir - se penchait sur l'*omphalos*, sur cette nuit que la lumière apollinienne elle-même n'avait pu pénétrer, et elle en retirait des paroles incertaines, ambivalentes, ni claires, ni obscures : obliques. Mais L'Oblique était un autre nom d'Apollon le droit, le justicier, l'énergie du partage et du secours[620]. Tout poète, et Rimbaud est ici nommé comme s'il était le poète universel, le poème fait homme, tout poète est fils d'Apollon interrogeant l'*omphalos*, le commencement : « La poésie ne rythmera plus l'action : elle sera *en avant* ! ». Le commencement situe la pointe de l'avenir, de l'à-dire, l'exigence d'« un autre logos »[621], un logos oblique, *entre* ce qui s'affirme et se soustrait, et ce commencement ne se réfère pas tant au commencement des choses dites, à leur levée matinale ou leur *aube*, qu'à l'aube du langage lui-même comme « traversée dans l'épaisseur du langage »[622], langage rendu à l'élan pur qui transit *Génie* et se dé-dit en lui. Il nous suffit de lire la description faite par Roger Munier du procès de la parole poétique pour retrouver les inflexions du commentaire de *Génie* :

> La masse même du langage en mouvement se brasse, se mélange sourdement. Les parties, les fragments se bousculent, qu'on avait pu croire séparés, sans lien. Les régions les plus

[619] R. Munier, *ibid.*., p. 29.
[620] L'obliquité appartiendrait davantage à Hermès dans la version qu'en donne Pietro Citati en opposition avec un Apollon plus « net » à tous égards : cf. Pietro Citati, *Apollon, Hermès, la poésie* in *La Lumière de la nuit*, L'Arpenteur, 1998, trad. fr. p. 32 *sq*.
[621] R. Munier, *ibid.*., p. 31.
[622] R. Munier, *ibid.*., p. 42.

distantes apparemment se rejoignent. Le rapport impensable s'accomplit qui dit la traversée[623].

Cette traversée est présentation, nous avons excédé la représentation à partir d'elle-même, nous l'avons comme retournée ou défaite dans la présence qui sursoit au présent car le montrer, l'indice de la présentation, s'établit nécessairement dans la distance : « Tout ce qui montre est biais et reste dans la distance. A la fois désigne et garde en son retrait ce qu'il désigne - le préserve en son retrait »[624]. Ce qui commence se dérobe dans son commencement[625], le poète montre ce-qui- se-montre-et-retourne-dans-le-retrait tout uniment.

Après avoir essayé de mettre en place de rapides lignes de « rhumb », comme dirait Paul Valéry, dans ce *Parcours oblique*, il nous reste à revenir au port en lisant la dernière étude du recueil, *Du Silence*. Au vrai nous ne la lirons pas mais la relirons, car nous recommençons, car *Du Silence* reprend *L'Ecriture absolue* par quoi nous sommes entrés dans le commentaire muniérien de Rimbaud. Il n'est évidemment pas fortuit que Rimbaud achève l'ouvrage de même que l'exégèse de *Génie* achève *L'Ardente Patience*. Rimbaud est le plus pur poète du *commencement* pour Roger Munier au sens où le commencement s'absente, s'absente de soi au premier chef, pour que les mots puissent être - pour que la naissance puisse naître, et l'origine disparaître -, les mots sont à la fois les signaux du commencement et ses dernières lueurs dans l'éloignement. La « rupture » - exprimée de façon intransitive par R. Munier[626] - de Rimbaud, son « silence », creusent une rupture interne au langage - le destin de Rimbaud, nous l'avons dit, est destin de l'écriture. Il y a de l'admiration et

[623] R. Munier, *ibid.*, p. 45.
[624] R. Munier, *ibid.*, p. 48.
[625] R. Munier, *ibid.*, p. 105.
[626] R. Munier, *ibid.*, p. 127.

de la perplexité face à la majesté du destin de Rimbaud, qui affleurent dans cette impression de lecture inaugurale livrée en toute honnêteté par Roger Munier : « Par exemple, *Génie*. Là se profile... quoi ? Une idée, une essence, un pouvoir, quelqu'un ? On ne sait »[627]. *Génie* est l'effectuation de ce qu'il dé-nomme, l'effectuation sans reste de l'innommable ou de la singularité pure, avec une telle perfection que Génie « est là »[628], n'est que là. *Génie* est le présenté sans espace, sans autre espace que celui que *Génie* s'accorde à soi dans le discord de son non-être, de sa non-ipséité, de son inessence... *Génie* est tout simplement un « texte »[629], à savoir le présent comme tissu, texture formelle, textualité du texte, poème du poème, mais dans le miracle de la non-réflexivité, du non-retour, en somme dans le miracle du commencement[630] .

[627] R. Munier, *ibid..*, p. 129.
[628] R. Munier, *ibid.*
[629] R. Munier, *ibid.*
[630] Une méditation exemplaire sur le commencement comme « incommencement », comme préférence du brouillard, du diffus, du tropisme (au sens où l'entendait Nathalie Sarraute) aux exactes causalités, à la ligne, est celle de Botho Strauss, dans l'ouvrage que nous avons cité en passant, *L'Incommencement, Réflexions sur la tache et la ligne*, Gallimard, coll. Arcades, 1996, trad. Colette Kowalski. Botho Strauss écrit notamment : « Tout commencement est écho. L'originaire n'est qu'une superposition de contours, l'ombre domptée d'une éternelle diffusion » in *ibid..*, p. 41.

Qu'est-ce que l'écriture ?

A > L'appel dans la distance du proche et du lointain

(L'appel sans origine et sans sujet)

Il nous faut maintenant reprendre, à travers la diversité des commentaires, études et critiques, menés par Roger Munier, les traits de ce que l'écrivain entend par « littérature ». Nous l'avons dit en début de chapitre, et même posé comme le préalable de toute analyse d'une semblable exégèse, la littérature se nie elle-même dans ce que Roger Munier appelle : l'écriture. La littérature renvoie à une forme ornementale qui oblitère le *fond* de ce qu'il y a *à dire*, elle instaure une duplicité entre forme et fond au lieu de laisser se dire l'auto-transparence de l'à-dire. Cet à-dire doit lui-même être élucidé : il ne consiste pas dans la nécessité du message politique ou esthétique, scientifique ou amoureux, pour reprendre les sites de présentation de la vérité selon Alain Badiou, mais, de façon plus humble et indéterminée, dans *l'attente*, la patience de *l'appel.* Cet appel se confond avec *le commencement* selon R. Munier. En accord avec la définition du commencement donnée dans *Le Parcours oblique* notamment, nous devinons que l'appel n'a pas d'*origine*, il est le commencement de l'écriture, non son origine : l'écriture n'admet pas la ponctualité d'une naissance, elle se déploie comme élan sans source, élan fébrile qui se prend, se reprend à travers les origines, les défait et défait toute forme de fondement, en manifestant le *principe* d'un recommencement fragile, peu sûr, mais qui aurait paradoxalement plus d'endurance que ce qui naît - qui doit, par définition, mourir. Le commencement est toujours recommencement, sans naissance, sans mort par conséquent. L'appel n'ayant

pas d'origine aura toujours lieu, mais cette fébrilité que nous lui avons reconnue s'illustre dans le fait de l'indétermination à la fois de l'appelant et de l'appelé : *rien* de singulier voire de particulier n'a vocation à appeler, en outre nous pouvons être sourds à l'appel sans même l'avoir décidé, auquel cas l'appel s'exténue dans un écho inentendu. Il n'y a d'écriture que dans la réception de l'appel, la disposition d'un lieu où l'appel puisse résonner, où l'informe puisse prendre forme. L'appel ne provient de nul ailleurs, il n'y a bien qu'un monde, ce sont un scarabée dans un arrosoir, un chien au soleil, une maison de paysans, qui font la consistance de l'appel dans l'éclat éteint de leur finitude. L'appel est rappel - comme le commencement recommencement - à la difficile coïncidence avec le monde.

Au sens strict l'appel est donc silencieux, en corrélation avec l'à-dire certes, dans la perpétuité de l'à-dire, ou dans sa persévérance, son endurance invincible et vulnérable, mais dans le néant du retentissement : si l'appel disait quelque chose, il instituerait inévitablement une différence, une différance, au sein du monde, alors qu'il souffle la nécessité du retour au monde. L'appel ne cesse d'être l'appel à/de l'apparaître du monde et *expérience* : nous venons en retard sur le monde, ce retard se coagule dans l'effectif combattu par Rimbaud à sa manière, monde opéré, englué dans son après, figé dans l'apparu ; l'appel est l'apparaître du monde qui fait sa timide percée dans l'apparu, l'avant qui tremble dans l'après, y volète faiblement dans une agitation menacée. Dans la nomenclature onomastique de l'appel, le mouvement et l'événement ne sont pas les noms les moins prestigieux, ni les instruments les moins difficiles à manier, là aussi dans le cadre d'une pensée toujours déjà coupée de sa source, immobilisée dans la statique de l'effectif. L'écriture attend l'appel, elle n'exige rien - contrairement à ce que dit le titre du séminaire de Roger Laporte évoqué plus haut -, elle attend l'appel c'est-à-dire sourd de l'appel comme le lieu qui re-

cevra l'appel dans le monde *retourné* à sa propre fluidité, à son aube, son commencement. Il nous faut y insister : cet appel n'est pas rendu possible - ou *causé* - par le sujet écrivant, sujet de l'attente ou de l'écoute, il déborde la stase du sujet quelle que soit son opération puisque l'effectif lui-même n'est qu'un moment du monde infiniment mobile qui s'outrepasse et ne consent pas à s'installer dans ses moments successifs. Pour cette raison *Rimbaud* désigne le nom du destin de l'écriture : l'effectif qu'il tente d'anéantir veut cet anéantissement même, le monde a besoin de l'écriture pour ne pas s'enliser dans son effectivité de même que le lieu veut le prêtre et le technicien pour ne pas s'effuser dans ses parages, comme si l'homme était au méridien des univers, des degrés d'être, au seuil de leur (dis)jonction et même de leur *consistance d'être*, et sans place native par là même - *entre* deux moments.

(« La parole est parlante » : l'appel chez Roger Munier et Heidegger)

Comprendre ce que signifie littérature ou plutôt écriture chez Roger Munier demande que l'appel soit réinvesti de tout ce procès désubjectivant, non pas phénoménologique mais bien ontologique, en somme d'affiner notre écoute de l'appel, d'écouter comme si *nous* n'écoutions pas - pour paraphraser l'écrivain. Heidegger nous a devancés dans l'approche d'un tel appel, et l'on ne peut douter que R. Munier ait eu à l'esprit les pages de Heidegger que nous allons étudier, à l'instant où il se mettait en quête du commencement de l'écriture. Dès le premier article d'*Acheminement vers la parole*, article intitulé *La Parole*, Heidegger a en vue la construction d'une pensée qui prenne pour sujet la parole elle-même : « Nous n'aimerions penser

que la parole elle-même ; nous voudrions seulement aller à sa suite »[631]. Heidegger ne nous laisse pas dupes de l'humilité de la proposition, et du tour faiblement privatif qu'elle emprunte : penser la parole à partir de son site, ou de son aître, à partir d'elle-même d'après la célèbre tautologie : « La parole est parlante » (*Die Sprache ist sprachende*), c'est aller contre la pente commune, la pente grammaticale, logique, philologique, linguistique, de la représentation du langage à l'œuvre « depuis deux mille cinq cents ans »[632]. Cette représentation parfois cultivée, informée, a sa source ininterrogée dans la pseudo-évidence d'une parole identifiée à l'activité d'un sujet qui extériorise son intimité, qui *s'exprime*[633]. Nous demeurons ici, malgré la diversité des savoirs et des évidences, de leur apparente hétérogénéité, dans l'orbe de l'*exactitude* linguistique, plus généralement de la pensée technique telle que tournée vers la langue dans l'obsession de l'arraisonnement universel. Tous les articles d'*Acheminement vers la parole* prennent la pensée technique au rebours des « évidences » qu'elle construit obligatoirement, et dans ce geste anachronique réinstituent l'homme, le re-placent, dans sa condition de moment intermédiaire d'une parole qui se parle au défaut des schèmes de production - « Cela, de quoi nous parlons, la parole, est toujours déjà en avance sur nous »[634]. Le commencement tel qu'il travaille la pensée de R. Munier est présent ici en filigrane : « Où a été parlé, parler ne cesse pas », avec sa persévérance fragile mais têtue jusqu'au-delà de la mort ou de la fin et avant la naissance ou l'origine. La parole n'est qu'un poème usé[635], un parlé impurifié dans la mesure où « le parlé à l'état pur est le Poème »[636]. La première occurrence du vocable « appel » se situe page 22 du recueil, les autres occurrences n'auront pas

[631] Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 14.
[632] Heidegger, *ibid..*, p. 17, p. 144.
[633] Heidegger, *ibid..*, p. 16.
[634] Heidegger, *Le Déploiement de la parole* in *ibid..*, p. 163.
[635] Heidegger, *ibid.*, p. 35.
[636] Heidegger, *ibid..*, p. 18.

d'autre situation, sauf exception, que ce premier article : par la suite, Heidegger recourra à l'« adresse » . Un exemple notable de cet emploi : « La parole doit nécessairement, à sa façon, nous adresser elle-même la parole - c'est-à-dire son déploiement. La parole se déploie en tant que cette parole adressée (*Zuspruch*) »[637]. Il est utile d'observer que François Fédier use de « déploiement » pour rendre *Wesen* : à la faveur d'une traduction moins interprétative, nous pourrions énoncer que la parole se dit elle-même dans son essence, se donne en propre, dans l'adresse. Dans l'article *La Parole*, la parole n'adresse pas ou ne s'adresse pas en propre, elle appelle : « Nommer, ce n'est pas distribuer des qualificatifs, employer des mots. Nommer, c'est appeler par le nom. Nommer est appel »[638]. L'appel transcende la matière verbale, il transperce le mot pour atteindre la chose même, il « rend ce qu'il appelle plus proche »[639]. Nous sommes dans un registre de pensée voisin de celui qui s'organise dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* selon lequel la langue grecque est tout entière *logos*, à savoir langue en laquelle la chose même se prononce :

> Quand nous entendons maintenant (...) des mots de la langue grecque, c'est dans un domaine privilégié que nous pénétrons. Lentement en effet pour notre méditation commence à poindre que la langue grecque n'est pas simplement une langue comme les langues européennes en ce qu'elles ont de bien connu. La langue grecque, et elle seule, est *logos* (...) ce qui est dit en elle est en même temps, d'une manière privilégiée, ce que le dit appelle par son nom (...) De par le mot entendu d'une oreille grecque, nous sommes directement en présence de la chose même, là devant nous, et non d'abord devant une simple signification verbale[640].

Et Heidegger d'*entendre* la philosophie à travers la langue grecque, en direction d'une « correspondance » avec l'être où la polysémie de la réponse et de

[637] Heidegger, *ibid*.., p. 165.
[638] Heidegger, *ibid*.., p. 22.
[639] Heidegger, *ibid.*
[640] Heidegger, *Qu'est-ce que la philosophie ?* in *Questions II*, *ibid*..

l'écoute soit respectée et ce dans un rapport étroit mais ouvert à l'« appel » de l'être[641]. Pour ce qui nous concerne, nous retirerons de cette exubérante dignité de la langue grecque selon Heidegger que celle-ci travaille nos langues européennes en profondeur, les ajuste à l'appel, à la correspondance avec l'être de l'étant dès lors que nous tendons l'oreille vers le sempiternel travail du *logos* en elles, dans l'écoute du murmure des étymologies cachées (pas nécessairement fondées en savoir) ; l'appel est donc ce qui, dans la langue, sourd du *logos*, de l'archi-langue où la chose même vient au verbe. Alors, bien sûr, cette venue n'est pas en chair et en os, la neige tombant dans tel poème de Trakl commenté par Heidegger ne jonche pas la salle de lecture. Qu'est-ce qui vient dans l'appel, quelle est cette chose même advenue, présente dans, par, ou comme *logos*, absente de sa chair et de ses os, retirée à l'ici et au maintenant ? « L'appel à venir appelle à une proximité. Mais l'appel n'arrache pourtant pas ce qu'il appelle au lointain ; par l'appel qui va vers lui, ce qui est appelé demeure maintenu au loin »[642]. L'appel rend plus proche ce qui *reste* dans le lointain en tant que lointain, la chose nous visite dans le langage en demeurant étrangère, en demeurant chez elle. L'appel forme l'invite qui « convie les choses à se tourner, en tant que choses, vers les hommes pour être ce qui les regarde »[643]. Voilà ce qui constitue l'appel : cette invite accueillante (le *logos* désignant étymologiquement le rassemblement, la récolte si ce n'est la récollection[644]) tournée vers la chose mais de telle sorte que la chose ne quitte le monde d'abord insu, inconnu, innommé qui est le sien ; au contraire c'est du sein de la nomination, du *logos* poétique, en somme du parler pur où le langage expressif s'est évanoui, où le langage s'est comme annulé, aboli ou in-

[641] Cf. Heidegger, *ibid.*., p. 30 *sq.*
[642] Heidegger, *ibid.*, p. 22. La même idée est reprise dans les pages suivantes de l'article.
[643] Heidegger, *ibid.*
[644] Pour une approche beaucoup plus ample de *logos*, cf. *Logos* in *Essais et conférences* de Heidegger, à partir du commentaire d'un fragment d'Héraclite.

terrompu[645], que la chose invitée, conviée, va pouvoir se lever c'est-à-dire s'orienter vers l'homme, l'être qui doit assumer de n'être qu'un moment de langage[646], moment désubjectivé car l'être-sujet réduit le *logos* à la simple matière discursive sculptée par une forme extérieure. La chose regarde ailleurs, l'appel dans le langage comme *logos* invite la chose à se tourner vers un moment fugitif et tardif du *logos*, l'homme *dit* - tournure passive du dire. Mais alors quelle consistance d'être concéder à l'homme, quelle existence, s'il n'est que ce court moment de langage, en quoi importe-t-il au langage voire au *logos* s'il n'a d'être et d'efficience que secondaires et même relativement nuisibles dans la mesure où l'instant second se rêve moment inaugural ? Ce n'est pas le lieu de répondre dans le détail à cette vaste question mais nous avancerons qu'une part importante de la réponse se trouve certainement dans la compréhension du concept difficile de *Geviert* - Cadre ou Quadriparti[647] - désignant la quadruple dimension (le ciel, la terre, les divins, les mortels) de l'habiter humain dont rend *compte* la poésie en tant que *mesure* de l'habiter, saisie non conceptuelle de la simplicité quadruple de l'habiter humain[648]. La chose est appelée au sein du langage dans l'ambivalence du proche et du lointain - « La proximité rapproche ce qui est loin, à savoir en tant que lointain. La proximité conserve l'éloignement. Conservant l'éloignement, la proximité accomplit son être en rapprochant ce qui est loin »[649] -, littéralement au par-cours entre les pôles d'être, à la présence au monde

[645] Yves Bonnefoy se souviendra dans son œuvre de poète comme d'essayiste de ces analyses de Heidegger.
[646] « L'être humain (...) en lui-même est parlant. Ce mot « parlant » , signifie ici : amené à sa propriété à partir du parler de la parole » in Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 34.
[647] Pour la mise en œuvre du concept, cf. Heidegger, *Essais et conférences*, p. 176-179, p. 205-206, p. 211-215.
[648] Cf. notamment *Pourquoi des poètes ?* in Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*.
[649] Heidegger, *La Chose* in *Essais et conférences*, p. 211.

dans son écart ou son écartement intérieurs[650]. La parole de l'homme, ou mieux, octroyée à l'homme, n'est pas, par conséquent, proférée par l'homme, elle implique plus primitivement et plus adéquatement une *écoute* - « L'homme parle pour autant qu'il répond à la parole »[651] -, l'homme appelle la chose, il appelle le monde dans l'exacte mesure où il écoute, c'est-à-dire admet de venir *après* dans le procès du dire ou de la parole du langage, et se subjective *au sein* du *logos*, lieu de l'ampleur, de la simple dis-position du proche et du lointain. L'homme appelle quand il laisse[652] le langage appeler - la parole est parlante -, langage nu, ramené à son amont, qui laisse lui-même être la chose, le monde, à leur place non topographique.

(L'appel et l'aura : Roger Munier et Walter Benjamin)

Deux observations ne manquent pas de venir à l'esprit une fois l'appel élucidé dans son ambivalente dimension mondaine :

- *La première observation* a trait à cette ambivalence de l'appel. Nous l'avons dit et redit, l'appel est présence (ou présentification dans le vocabulaire des phénoménologues) au sens de l'approche de la chose demeurant dans un lointain inapprochable. Une approche de même nature est marquée dans le célèbre article de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. On s'en sou-

[650] Cette compréhension de la proximité est une constante de l'œuvre heideggérienne, elle travaille l'exégèse de Hölderlin par le philosophe ; par exemple : « (...) l'essence de la proximité se montre dans ce fait qu'elle mène le proche à proximité tout en le maintenant dans l'éloignement » in *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1968, p. 29, trad. Michel Deguy. L'analyse de l'ambivalence du proche est menée surtout dans ce premier article, intitulé *Retour (Heimkunft*) d'après le poème commenté.
[651] Heidegger, *ibid.*, p. 36. Nous retrouvons cette écoute dans la citation que nous avons faite de Christian Doumet : cf. *supra* notre note 448.
[652] Nous faisons ici référence à l'un des opérateurs les plus importants de la pensée heideggérienne, le laisser-être (*Gelassenheit*) : cf. notre note 91 pour rappeler l'enjeu d'une telle conceptualité.

vient, le philosophe y mène en creux - puisque la reproductibilité est la négation de l'aura - une réflexion sur l'aura qui passe par une définition de cette dernière dans des termes très proches de ceux que nous avons employés pour qualifier l'appel :

> Qu'est-ce en somme que l'aura ? Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre - cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche[653].

Il n'est pas jusqu'aux éléments naturels convoqués dans l'exemple qui ne militent pour un rapprochement des deux méditations : la neige dans le poème de Trakl - *Un soir d'hiver* - lu par Heidegger, la montagne chez Walter Benjamin ; « l'arbre des grâces » chez le poète, la branche chez le philosophe... Pour autant une détermination précise de l'aura reste chose ardue tant l'aura est fatalement impondérable, en tant que rayonnement de l'unique, de l'original, fragilité de l'authenticité et de la ponctualité, de la singularité du *hic et nunc*[654] qui s'avère dans la prescription d'une définition essentiellement privative comme celle -ci : « On pourrait réunir tous ces indices de la notion d'*aura* et dire : ce qui, dans l'œuvre d'art, à l'époque de sa reproduction mécanisée, dépérit, c'est son aura »[655]. L'aura est donc ce qui se produit mais ne se re-produit pas, pur point d'être dans l'éloignement du proche. Si nous perdons cette ambivalence du proche et du lointain, cette simple distance, nous risquons d'assister au bouleversement des modalités de transmission de l'œuvre d'art et des objets plus généralement, somme toute à la remise en question du fondement de

[653] Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in *Ecrits Français*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1997, p. 144.
[654] Cf. notamment, W. Benjamin, *ibid.*, p. 142.
[655] W. Benjamin, *ibid..*, pp. 142-143.

la *tradition* en tant que telle[656]. La reproductibilité comme vecteur généralisé, exclusif, de transmission et d'accès à l'œuvre d'art, étale l'histoire en *une* surface sans profondeur temporelle. Le concept benjaminien de reproductibilité ne problématise pas tant la répétition ou le redoublement de l'œuvre par un simulacre dans la conjoncture d'un amoindrissement d'être, il ne problématise pas tant la *mimésis* dans une filiation platonicienne[657], qu'il n'interroge ce qu'il advient de la *distance dans* l'œuvre d'art elle-même, dans la mesure proche-lointain qui se déploie et se vérifie en elle : « La cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'un amateur ; le chœur exécuté en plein air ou dans une salle d'audition, retentit dans une chambre »[658]. La reproduction de l'œuvre dénie le lointain qui s'ajoure en elle comme lointain au profit de la seule proximité vidée de son rapport essentiel, intérieur, à la distance. Il y eut même par le passé, comme le rappelle Walter Benjamin, des œuvres d'art complètement dévolues à la préservation de la distance, du lointain, du caché[659]. On pourrait à l'inverse faire le reproche au penseur de fonder sa détermination de l'aura sur le rapport privilégié avec la distance[660], mais ce serait oublier que la statue dérobée dans les hauteurs de la cathédrale incarne la prière, matérialise l'invocation retirée au regard des hommes mais agissante au plus près du ciel, un ap-

[656] W. Benjamin, *ibid..*, p. 143.
[657] La diatribe de Platon contre l'œuvre d'art conçue comme *mimésis* reçoit un nouvel éclairage dans le livre de Peter Sloterdijk, où le penseur montre comment la décision, en 386 avant J.-C. (date historique « mondiale » selon P. Sloterdijk), de briser avec la tradition d'une représentation *unique* des pièces de théâtre, comment la décision de *rejouer* les pièces, fut un bouleversement politico-religieux majeur en Grèce, une dévaluation du patrimoine religieux en objet esthétique : cf. Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Hachette Littératures Pluriel, 2001 rééd., p. 285 *sq.*
[658] Walter Benjamin, *ibid..*, p. 142.
[659] « L'élan que l'homme de l'âge de la pierre dessine sur les murs de sa grotte est un instrument de magie, qu'il n'expose que par hasard à la vue d'autrui (...) certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre, certaines images de la Vierge restent voilées durant presque toute l'année, certaines sculptures des cathédrales gothiques sont invisibles au spectateur au niveau du sol » in W. Benjamin, *ibid.*, p. 147.
[660] Le problème de la distance dans la formation de l'aura a été abordé notamment par Georges Didi-Huberman dans son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 2004 au chapitre intitulé *La Double distance*, p. 103-123 (avec une lecture des œuvres de Tony Smith et de Merleau-Ponty en contrepoint de celle de Walter Benjamin).

pel au divin dans le lieu de la transsubstantiation. Le proche appelle le lointain dans l'appel, allégé de sa proximité - sa construction par l'homme -, de même que le langage dans l'appel s'allège de la pesanteur conceptuelle ou communicationnelle pour revenir à la primauté du *logos*. Il n'est pas innocent que Walter Benjamin diagnostique le dépérissement de l'aura[661] comme transition de la *valeur rituelle* de l'œuvre d'art à sa *valeur d'exposition*[662], autrement dit comme changement de la modalité de la perception, qui passe selon le philosophe de la *contemplation* à la *distraction*[663] sous l'effet de la diffusion exponentielle du *medium* cinématographique : la contemplation signifie bien depuis Platon le regard qui perce le proche, monde matériel ou sensible, devenir, en direction du lointain, monde des idées ou des essences, des formes pures, stables, de la présence ou de l'être, regard jamais parfaitement accommodé (il est le travail d'une vie) qui trouvera sa confirmation après la mort, auprès de la vérité nue, sans voile, pleinement et uniquement elle-même. La distraction est le seul rapport possible avec un monde d'objets trop proches qui nous assaillent sans discontinuer, un tour rêveur, négligent, de la perception, qui confère au monde nouveau qui s'impose brutalement une légèreté et une évidence qui ne lui appartiennent pas en droit. Ce monde, Walter Benjamin, le montrera rendu méconnaissable par les ravages de la Première Guerre Mondiale dans un article ultérieur, *Expérience et pauvreté*[664] ; méconnaissable au premier chef pour les combattants revenus du front : seuls sont demeurés « les nuages » et « le minuscule et fragile corps humain » au mi-

[661] La question du « déclin de l'aura » ne trouve pas de réponse si assurée qu'il paraît et se révèle même d'une haute technicité. Selon Georges Didi-Huberman, le déclin de l'aura n'en signifie pas la disparition mais une nouvelle « inflexion » et surtout manifeste une compréhension spécifique et nouvelle du concept même d'origine - « une origine-tourbillon » - qui peut être retrouvée dans les travaux de Barnett Newman par exemple. Cf. le dernier chapitre, *L'image-aura* de *Devant le Temps*, Minuit, 2000, p. 233-260.
[662] W. Benjamin, *ibid.*
[663] Cf. W. Benjamin, *ibid.*, p. 168 *sq.*
[664] W. Benjamin, *Œuvres II*, Gallimard, Folio essais, 2000. Pour une lecture stimulante de l'article, cf. Giorgio Agamben, *Essais sur la destruction de l'expérience* in *Enfance et Histoire*, Payot, 2000.

lieu « d'un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destrucrices »[665] ; monde ravagé par la technique, où seul le lointain du ciel maintient une durée sans scansion, sans amnésie, où seul il maintient avec le corps de l'homme une mémoire qui fera défaut désormais à l'esprit (voire à l'âme) de l'homme car ce dernier est voué à n'exister que dans une civilisation de verre, de cristal, où la *trace* est l'approximation d'une aura qu'il faut effacer dans la *barbarie*[666] du présent sans profondeur, étale - pure proximité à soi, pauvreté en expérience comme dirait le philosophe, c'est-à-dire récusation de l'expérience par dégoût et lassitude.

L'appel que rend sensible l'œuvre d'art, même et surtout la moins « travaillée », une notation extraite d'un des volumes de l'*Opus incertum*, celle offerte par Roger Munier à l'auditoire du séminaire de Roger Laporte par exemple, a le caractère de ce halo de singularité que nomme Walter Benjamin, dont il déplore à coup sûr, malgré l'objectivité de l'effort philosophique, la dissipation dans cette nouvelle époque du caractère perceptif. Dans l'appel, le proche et le lointain déplient leur différence réciproque à la mémoire d'un monde fait de singularités, et c'est ce même appel qui bouleverse Lord Chandos, l'aura qui nimbe l'outil rouillé dans un champ, ou un visage dans *Suzaku*, le film de Naomi Kawase, et c'est une langue ajustée à l'appel que Chandos cherche au bout de son mutisme et du dernier mutisme, qui égrènerait enfin les singularités au défaut des réseaux de l'encyclopédie, langue de l'écoute, de la garde, *logos*, langue du commencement, langue principielle, langue du retour et du flux, langue géniale - voire génielle - du mouvement, du dynamisme absolu avant sa pétrification dans la topographie.

[665] W. Benjamin, *ibid..*, p. 365 (trad. Pierre Rusch).
[666] W. Benjamin, *ibid.*, p. 372.

(L’appel comme unité et singularité de la chose)

- *Notre deuxième observation* prend cette topographie pour objet. L’appel considéré comme principe de l’écriture, commencement sans origine, permet la préservation du monde comme flux de singularités qui ne précipitent pas en objets contournés contrairement à ce que nous avons pu étudier dans l’émergence conjointe des lieux sacré et profane. Rappelons-nous les traits généraux de cette émergence. Dans une histoire du rien qui se prononce avant tout comme une histoire de l’oubli du rien, telle l’histoire de l’être chez Heidegger, mais avec des inflexions, des flexions, qui lui sont propres, le rien paraît, à l’époque de la dialectisation du sacré et du profane, reconnu pour lui-même. Cette époque est plus précisément, dans les termes de l’histoire commune, l’époque de l’Antiquité grecque, où certains êtres, certains lieux naturels, sont vénérés comme les porteurs de la parole divine ; tel le chêne de Dodone. C’est bien l’arbre en tant qu’arbre et *rien d’autre* qu’arbre qui porte la parole de Zeus. Le problème est que cet arbre n’exprime pas l’« arboréité » de l’arbre, la réalisation singulière de l’idée d’arbre, tous les arbres ne poussent pas leur sève dans cet arbre choisi entre tous : le chêne de Dodone n’est, même arbre, que *cet* arbre-*ci*, dans une singularité accusée par la clôture du lieu et du rite qui le consacre. Les autres arbres, hors la clôture, ne sont eux-mêmes pour le coup, que *des* arbres perdus dans le nombre, dans la pluralité et l’indétermination profanes ; bons pour l’abattage à quoi la pensée technique les réservera. En d’autres termes, ce n’est pas la pensée profane, commune, qui muera de soi, solitairement, en pensée technique, mais la séparation sacré/profane qui lancera l’infatigable procès d’une telle pensée. L’appel, quant à lui, ne ratifie pas cette topographie, l’établissement des frontières entre les choses et elles-mêmes. L’appel unifie la chose et elle-même dans l’écart du proche et du loin-

tain qui n'ajoure qu'*une* dimension s'espaçant en soi, s'approfondissant. Il n'y a donc plus de profane ni de sacré dans l'appel tel que nous l'entendons - tel qu'il n'est peut-être pas entendu de Heidegger tributaire encore d'une certaine dépendance philosophique au sacré -, l'appel est d'un monde qui vient en restant là-bas comme situation des êtres et des choses singulières, commençantes, non reproductibles, situation mobile, fluente et insaisissable, commandant une langue ouverte au *logos* en elle, à sa propre antécédence, où l'homme (se) construit l'instant secondaire de l'écoute, où il ne se saisit que dans l'écoute, advenu à soi à partir de l'écoute, davantage que *sujet* d'une parole ou d'un dire[667].

B > L'appel et l'inspiration : Orphée, le jour et la nuit, chanter l'appel

Il nous faut continuer notre percée en direction d'une définition de l'appel et cette percée passe nécessairement - nous le réaffirmerons avec plus de force par la suite - par une confrontation de l'appel avec l'inspiration dans la mesure où tous deux prétendent ramener la littérature, l'écriture, à quelque chose comme sa naissance, fût-elle sans cesse recommencée - rappelée -, inassurée, babillante en somme.

Grâce à cette confrontation, nous serons à même d'inscrire la conception muniérienne de l'écriture dans le cours historique d'une herméneutique du sujet et de sa

[667] Pour approfondir l'élucidation de l'appel comme tel, mais au sein de la pensée chrétienne, on peut lire l'article de Jean-Louis Chrétien, *L'Appel et la réponse* où les analogies avec la méditation muniérienne sont troublantes. Jean-Louis Chrétien rappelle en outre la parente entre beauté et appel : le "Beau, *kalon*, est ce qui vient d'un appel, *kalein*, qui en lui continue d'appeler" (p. 17 in art. cit. dans le livre du même titre *L'Appel et la réponse*, Minuit, 1992).En ce qui concerne plus particulièrement la poésie cf. *ibid.*, p. 35 *sq.*

pratique, ou tout au contraire, de noter la nouveauté complète de l'appel tel qu'entendu par l'écrivain lorsqu'il réfléchit l'acte d'écrire.

La difficulté d'une semblable confrontation se marque dès le principe : comme l'observe judicieusement Jean-Michel Maulpoix, « la notion d'*inspiration* est confuse et suspecte. La critique littéraire ne s'y est guère intéressée »[668]. Et Jean-Michel Maulpoix d'accuser ce curieux inintérêt en remarquant que ce sont avant tout les philosophes et les théologiens qui ont usé du mot dangereux[669]. Pourquoi pareil dédain ou pareille méfiance, aujourd'hui encore ? C'est que le concept d'inspiration, si c'en est un, entraîne dans les parages mouvants du fantasme créateur, d'« une fabulation "romantique" du poète solitaire »[670], saisi par la Muse hors des contraintes fastidieuses du travail ou de l'effort que requiert pourtant la sculpture du verbe. L'inspiration ne désigne pas un concept dont l'usage puisse être raisonné, elle renvoie mécaniquement à un registre *mythique* de justification de l'acte créateur. Elle est, selon une expression que ne désavouerait pas Jean-Michel Maulpoix, une *fable de l'origine* ; comme telle elle s'accommode fort bien de l'errance d'Orphée[671] autour des pouvoirs du chant, de ses limites et de la source qui convoque le chant jusqu'au mutisme, ou jusqu'au chant silencieux en quoi le chant pousse ses racines et son impouvoir fondamental. L'inspiration, par la voix d'Orphée, par la voix du mythe, donne une explication de l'imaginaire par l'imaginaire (même si les deux mots, au défaut de leur homophonie, renvoient l'un à une fonction créatrice, l'autre à une région de l'inexistence), propose une manière de « tautologie »[672]. Autrement dit, l'inspiration assume une explication de l'origine ou du commencement sans vertu d'explication dans la

[668] Jean-Michel Maulpoix, *De l'Inspiration poétique* in *Du Lyrisme*, Corti, 2002, p. 113. L'auteur souligne.
[669] Jean-Michel Maulpoix, *ibid.*
[670] Jean-Michel Maulpoix, *ibid.*.
[671] Cf Jean-Michel Maulpoix, *ibid.*, p. 113.
[672] Jean-Michel Maulpoix, *ibid.*

seule attestation du mystère jamais dissipé du motif et des aléas de la création humaine. On se rappelle que, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Orphée perd sa jeune épouse, Eurydice, mordue par une vipère. Inconsolable, Orphée descend aux Enfers pour demander aux divinités du lieu, Hadès et Perséphone, de libérer la jeune femme, leur rappelant qu'eux-mêmes furent réunis par l'amour - c'est l'amour qui installe les Enfers dans l'être et la durée. Orphée est prêt à perdre la vie, à errer dans les Enfers à jamais, si Eurydice ne lui est rendue. Orphée fait sa demande, sa supplique, au son de la lyre qu'il caresse, et miracle, le charme - du chant, de la sympathie ? - agit ; Ovide conte avec une grande force ce moment de stupeur, d'arrêt, de stase sublime, où les Enfers se perdent eux-mêmes, s'abandonnent aux pouvoirs du chant, et la métamorphose la plus marquante sera moins celle d'Eurydice dans les nuées ténébreuses que celle des Enfers engloutis dans leur propre eau morte, défaits ; pour un moment les Enfers ne sont plus : « Tantale renonça à atteindre l'eau qui le fuit, la roue d'Ixion s'arrêta, les oiseaux cessèrent de ronger le foie de leur victime, les petites filles de Bélus d'emplir leurs urnes, et tu t'assis, Sisyphe sur ton rocher. Pour la première fois alors, dit-on, des larmes mouillèrent les joues des Euménides, vaincus par ce chant »[673]. L'amour a défait, pour un instant hors du temps, ce qu'il avait fait, en véritable principe ordonnateur des Enfers. Le couple infernal ne put donc qu'accéder à la prière d'Orphée, appeler l'ombre d'Eurydice boitant de la morsure qui la fait souffrir par-delà la mort. La seule exigence infernale fut qu'Orphée ne se retournât point sur Eurydice lorsqu'il gravirait les marches menant au jour des vivants. Orphée n'y réussit pas et vit Eurydice les bras tendus dans l'ultime adieu, la vit se retourner, redescendre aux Enfers. Orphée demeura pétrifié pendant sept jours sur les rives profondes, avant de regagner la lumière. Sourd désormais à l'amour des

[673] Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, GF-Flammarion, 1966, p. 254, trad. J. Chamonard. N'oublions pas, ici, que le chant (qui *vainc*)et le charme partagent la même étymologie.

femmes qui se pressaient auprès de lui... Il fut alors victime de cet amour dédaigné, de la fureur érotique des Ménades qui le déchiquetèrent et dispersèrent ses membres dans les eaux, fragmenté, disséminé, comme, avant lui, Osiris et Dionysos. Maurice Blanchot rappelle implicitement cette identité fragmentaire, plurielle, séminale, d'Orphée, identité non contingente, comme si Orphée avait été, de toute éternité, l'être démembré, comme si les Ménades avaient été subjuguées sous la loi de son accomplissement essentiel, il rappelle cette identité en qualifiant les Enfers d'« espace de la dispersion »[674], dispersion qui vient à Orphée et fait d'Orphée le désir de la dispersion : « Orphée lui-même est l'Orphée dispersé (..) » affirme l'écrivain dans un autre ouvrage[675] ; dispersion, distance sans fin, séparation, qui attisent, fomentent le désir, forment la perpétuité de sa renaissance. Mais du sein même de cette dispersion, de cette avancée qui n'avance pas, Orphée « est encore la parole maîtresse qui veut saisir l'insaisissable »[676]. Roger Munier insiste dans sa *Cantate*, sous-titre du livre *Orphée* paru chez Lettres Vives en 1994, sur cette maîtrise qui fonde l'identité d'Orphée, nous allons le voir. Le livre en question se présente selon deux parties de taille équivalente, l'une sobrement intitulée *Eurydice*, la seconde *Orphée*, composition qui tromperait une lecture trop rapide : le récit, la cantate, ne s'occupe pour ainsi dire que d'Orphée, la dualité des parties signifie avant tout la succession d'épisodes de la vie et du vécu d'Orphée. A l'intérieur des parties, deux voix alternent, la voix d'Orphée lui-même et celle du narrateur de son histoire, qui ne dédaigne pas de s'adresser, souvent sentencieusement, comme le chœur antique - les lettres italiques renforcent s'il le fallait le ton de cette voix omnisciente et définitive -, à Orphée. Orphée est un « personnage conceptuel » comme dirait Gilles Deleuze, il est pour Ro-

[674] M. Blanchot, *L'Entretien infini*, VII *Réflexions sur l'enfer*, 4 *Orphée, Don Juan, Tristan*, p. 280.
[675] M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, V *L'Inspiration*, II *Le Regard d'Orphée*, p. 227.
[676] M. Blanchot, *L'Entretien infini*, *ibid.*

ger Munier le porteur d'une modulation de l'être, une tension abstraite qui s'est débarrassée de la chair, du sang voire de la pensée personnelle. La preuve en est, dès le début du livre, l'identification produite par Roger Munier d'Orphée avec l'élément naturel et même avec le principe général d'organisation de la nature :

> Je compris que j'avais part au vent et comme un empire sur le vent, le ciel ouvert, les frondaisons chancelantes, l'herbe couchée au ras du sol et dont les parfums m'arrivaient par bouffées - sur la vie partout répandue : bêtes rampantes, insectes dorés, flèches rapides des oiseaux[677].

Néanmoins, Orphée excède rapidement cet état de principe cosmique ou providentiel sous la plume de Roger Munier ; nous en resterions dans le cas contraire au mythe ou à la religion. R. Munier déploie à l'intérieur du mythe la dimension d'une vocation ontologique, la cantate fait résonner le chant d'Orphée d'un curieux silence qui passe outre à toute forme de célébration. La cantate est le nom d'un chant nouveau, inouï au sens propre, à l'intérieur du chant orphique, le chant d'une vérité qui ne se chante pas mais se voile et se dévoile au lieu de se célébrer. Car Orphée chante « l'apparence heureuse »[678] certes mais l'apparence demeure pour lui une énigme, il n'exerce sur elle « aucun pouvoir qui la réduise ou seulement la transforme »[679]. Orphée est pleinement conscient des limites de sa maîtrise : « Je ne sais que l'apparence, il est vrai »[680], limites que le narrateur lui impute comme un tour de caractère, une véritable manie ontologique : « Tu ramènes tout à l'apparence »[681]. Mais « l'ap-

[677] R. Munier, *Orphée, Cantate*, Lettres Vives, 1994, p. 12.
[678] R. Munier, *ibid*, p. 13.
[679] R. Munier, *ibid*, p. 15.
[680] R. Munier, *ibid*, p. 17. Orphée répète ce constat deux pages plus loin.
[681] R. Munier, *ibid.*, p. 16. Maurice Blanchot parle en des termes voisins de l'œuvre d'Orphée : « Son *œuvre*, c'est de le ramener au jour » in *L'Espace littéraire*, p. 225. « le » désigne en l'occurrence le point le plus obscur, celui de l'*autre nuit*, point du désœuvrement vers lequel tend l'œuvre.

parence est aussi l'apparaître. Sa seule énigme est là »[682], c'est ce que comprend Orphée, c'est ce dont il se convainc et qui motive son chant : « Le chant est la seule demeure dans le suspens. Il situe, s'il ne déchiffre. Il insère en situant. Il annonce l'énigme de l'apparition (...) »[683]. L'apparence se confond avec l'apparaître, elle est une modalité de l'apparaître, son signe étincelant qui masque trop vite la ténèbre de la profondeur, de la dispersion, qui s'étend derrière lui, et Orphée a choisi ce signe, cette surface apparemment sans surprise, exsangue, mais dans l'espace du chant c'est-à-dire du suspens, de l'annonce énigmatique : le signe brille mais il monte des ténèbres, il brûle de ténèbres invisibles. Eurydice sera pour Orphée le plus haut moment de cette brûlure, de cette brûlure de la nuit. Eurydice brille comme la nuit brille, elle est, en tant que femme, peut-être en tant que l'essence même de la femme réalisée en une femme, la nuit qui *a pris corps* et dont le corps se dresse à proportion de l'enracinement qui est le sien dans le fond toujours obscur :

> Le corps de la femme n'est pas, comme celui de l'homme, dressé ferme et droit, en souple équilibre sur le sol gagné. Il ne semble debout que par ce qu'il prolonge et à raison de ce qu'il prolonge. Il a racine et sort du fond continûment. Il ne surgit que pour l'accueil du fond et donner lieu au fond dans la forme paisible. Monté du fond, il fait comme éclore le fond dans la forme paisible et lente (...) le corps de la femme est appel du fond, appel de la nuit (...) il érige, vivant, la nuit » [684].

Le lecteur retire de la lecture d'*Orphée* et de la description d'Eurydice, de la femme en Eurydice ou comme Eurydice, l'intime conviction - R. Munier ne la confirme pas explicitement - que les Enfers sont Eurydice, et si Eurydice meurt, sa mort désigne la pleine assomption de sa forme, ce dressement de l'appel nocturne incarné.

[682] R. Munier, *ibid*, p. 19.
[683] R. Munier, *ibid*, p. 21-22.
[684] R. Munier, *ibid*., p. 36-37. Cf. *infra*, p. 70 *sq* pour le rappel de la constitution du féminin.

Le serpent qui mord Eurydice est un moment de ce procès, le serpent assumant quant à lui « la forme même, vivace et dressée, de l'apparence contraire »[685] ; le serpent fait partie du corps prolongé d'Eurydice, il en est un des organes, ce dont témoigne la perpétuité de la blessure d'Eurydice, le boitement d'Eurydice aux Enfers, il matérialise le sinuement de la nuit infernale, l'approche de l'infinie dipersion où Eurydice puise son essence nocturne, matricielle, différée de l'apparence. M. Blanchot écrit, pour sa part, qu'« Eurydice est, pour (Orphée), l'extrême que l'art puisse atteindre[686], elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre »[687]. En d'autres termes, Eurydice incarne le point le plus extrême que l'apparence puisse atteindre, elle l'incarne en se niant elle-même, en tombant au fond - et tout son être consiste dans cette chute qui se marque à la cheville mordue, au corps tombé dans l'herbe -, soit dans l'« apparence contraire », subjuguée sous l'« appel de la nuit ». Eurydice pousse l'appel auquel le chant d'Orphée fera réponse, définitivement *chant second* - pour reprendre le titre du mince ouvrage de Roger Munier dédié au dévoilement des pouvoirs de l'image objective -, chant retardataire étranglé par l'appel où se dénoue l'apparence en son apparaître. De fait, toutes les occurrences de l'appel appartiennent à Eurydice ou au féminin : « Appel de nuit, ta belle épouse (...) » ; « Tu m'avais appelé (...) » ; « Tu m'appelais encore de la profondeur oublieuse (...) » ; « Tu m'appelais, de loin déjà. Tu n'étais plus qu'appel » ; « Et même ce sourd appel qu'elles étaient (...) » ; les Ménades sont dites « appel nocturne » ; de façon moins incantatoire et plus explicative : « Eurydice appelait à la nuit et fut reprise par la nuit m'y entraînant moi-même. Les Ménades appellent à la nuit dans le jour et la

[685] R. Munier, *ibid*, p. 56.
[686] Nous aurions pu citer ici R. Munier lui-même, ou plutôt Orphée tel qu'il apparaît à l'écrivain : « J'ai porté à l'extrême le pouvoir du chant » , i*bid*, p. 87.
[687] M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 225.

contradiction du jour »[688]. Les occurrences de l'appel sont nombreuses qui signent l'identité complète de l'appel et du féminin[689], elles nous enseignent que ce n'est pas Orphée qui a décidé de descendre aux Enfers, ce n'est pas Orphée qui eût pu détenir la maîtrise de cette décision exorbitante, et par là nous prenons distance d'avec la méditation de M. Blanchot qui commence le *Regard d'Orphée* sur ces mots : « Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit »[690]. R. Munier réplique selon un autre mode de compréhension du sujet Orphée, à vrai dire orienté vers la passivité d'un Orphée qui ne s'appartient jamais vraiment : « Tu m'avais ouvert la nuit. Tu m'appelais encore de la profondeur oublieuse où tu gisais, comblée »[691]. Eurydice est la véritable maîtresse des Enfers, la Perséphone insue, qui attire à soi, dans le délire d'une faim minérale, l'aliment qui la comblera, figure parente de l'araignée ou de la sirène, de la femelle dévoratrice. Orphée, contrairement à ce qu'il croit dans la fausse modestie qui est la sienne, est à ce moment dans l'incompréhension des réelles propriétés du chant : le chant ne se limite pas à l'annonce de l'énigme, à cette activité, même fébrile, de maintien dans le suspens, à proprement parler il n'y a pas de chant, on ne chante pas, nous laissons advenir un appel qui n'est pas le nôtre dans notre chant, le chant est ce suspens de l'appel résonnant, de l'appel qui marque notre retard, le chant chante le non-chant, la non-invocation, l'impouvoir de l'appelé - qui n'est jamais appelant.

Orphée, dans la cantate de Roger Munier, tire les leçons de son aventure malheureuse :

L'énigme doit rester dans l'élément de l'énigme. Elle n'en peut sortir que conjurée, ren-

[688] R. Munier, *op.cit.*, respectivement p. 56 ; p. 53 ; p. 53 ; p. 52 ; p. 86 ; p. 94 ; p. 94-95.
[689] Et notre élucidation du féminin avait d'ailleurs déjà établi le recouvrement complet du féminin par l'appel.
[690] M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 225.
[691] R. Munier, *op. cit.*, p. 53.

due à une clarté qui la défait comme énigme (...) Il ne faut pas vouloir s'assurer. Ce dont on s'assure aussitôt se replie, se défait, comme Eurydice sous mon avide regard[692].

Ce regard est porté par le chant qui n'est toujours que « d'en haut »[693]. Mais si le chant n'est que d'en haut, chant du jour, de la clarté plénière et de l'unité, chant du midi, et Orphée un des masques de Zarathoustra, c'est que le chant est oublieux, il ne ramène jamais l'invoquée dans la propitiation, l'être chanté, et son pouvoir se double d'impouvoir, son assurance s'enlève sur le fond d'une inassurance qui gît hors de l'horizon du jour. Orphée devine les limites du chant, soit ce qui s'ouvre dans le chant, qui ne chante pas, illimite le chant limité, à partir de quoi Orphée est convoqué à chanter : « A ses yeux de voyant (...) le monde ne reposait plus sur rien qui fût solide »[694]. Le monde se montre pour ce qu'il est : le combat, le *polemos* du visible et de l'invisible[695], qui grésille au *contour* des choses, dans leur usure[696]. Orphée délaisse donc le chant, le chant qui vocalise et s'écoute en tout cas, pour enseigner aux hommes la guerre qui fait rage en silence, la fragilité des choses, la faim de la nuit au cœur du jour, et il est normal, dans ces conditions, que les femmes dédaignées, exclues de la leçon, de l'initiation aux mystères, ces Ménades qui aiment la nuit dans le jour, s'emparent d'Orphée, du jour dont il a épuisé l'éclat, pour le disperser, le rendre à l'espace de la dispersion dont il a fait l'épreuve et donné l'enseignement ; cet espace de la dispersion ne se déplie pas seulement aux Enfers, mais sur terre, dans le roulement infini des mers. Pour nous, parvenus à l'instant final de la lecture de l'*Orphée* de Roger Munier, c'est Orphée qui, au sommet de sa lucidité et d'une maîtrise qui abandonne le pouvoir, *appelle* les Ménades, fait s'épancher la nuit au sein du

[692] R. Munier, *ibid.*, p. 80-81.
[693] R. Munier, *ibid* , pp. 80-88.
[694] R. Munier, *ibid.*, p. 85.
[695] R. Munier, *ibid.*, p. 93.
[696] R. Munier, *ibid.*, p. 89.

jour, au sein de la nuit même, appelle au sein de l'appel, toujours plus avant dans la descente, porteur d'une lumière inverse, ce que sous-entend Roger Munier dans une apostrophe définitive : « L'apparence te détient »[697]. Orphée détenait l'apparence, il en était le sujet, le maître, même s'il ne la connaissait pas, il y a maintenant sombré, a creusé l'apparence jusqu'à l'apparaître, jusqu'au fond d'où elle surgit et se rassemble, se disperse et se rassemble, il est détenu par elle, évidé, exténué, simple bouche médusée qui chante dans le sable. La tête d'Orphée a été retrouvée à l'embouchure du Mélès (pourquoi pas Mélos ?), intacte. Que chante cette bouche en quoi Orphée se rassemble et se vérifie ? Certainement rien, et elle ne chante pas, cette « bouche d'ombre ». Elle chante l'appel qui résonne dans tout chant.

C> Le chant et la mélancolie - sentiment des confins

Orphée n'a pas vraiment pénétré les Enfers, ou alors il en a saisi malgré lui l'inépuisable dispersion par où on ne pénètre pas les Enfers, par où ils s'étendent partout, sur terre, aux rivages où l'eau cherche sa limite et l'illimité de sa reprise – où elle roule l'écume de son désordre essentiel. Nous l'avons vu, et nous sommes passés trop rapidement sur cette observation : Orphée est l'homme du rivage, ou de l'embouchure. Il échoue de fait à ramener Eurydice au plein éclat du jour – mais Eurydice incarne la nuit matricielle si ce n'est la matrice nocturne – et lui-même achève son existence non pas aux Enfers où il eût pu rejoindre son épouse, ombre courtisant l'ombre, mais au commencement et à la fin de son propre chant, au bout de ses lèvres et à l'embouchure du Mélès. Orphée est l'homme des *confins* si l'on use du vo-

[697] R. Munier, *ibid.*, p. 99.

cabulaire de Roger Munier, l'homme de la *mélancolie* ; encore faut-il que nous entendions correctement cette mélancolie qui module l'appel, lui confère sa tonalité très particulière dans l'œuvre de l'écrivain.

Roger Munier a consacré deux écrits à la mélancolie : un ouvrage sobrement intitulé *Mélancolie*, publié chez Le Nyctalope en 1987, et une méditation d'une dizaine de pages livrée à la revue *Poésie 2001* pour un numéro - le 89 - ordonné autour de ce sentiment bien plus complexe qu'il n'y paraît – comme nous allons le voir. Dans les deux cas, c'est le motif du *suspens* qui fait la cohérence de la réflexion : « Voyez le regard mélancolique : c'est encore un regard, mais en suspens, comme vide » ; « C'est un monde en suspens. Tout est là, mais vacille, comme affaibli, sans fermeté (…) » ; « Dans le temps qu'elle dure, la mélancolie engendre une inhibition, une incapacité d'entreprendre, consécutifs à un suspens de tout attrait venant des choses » ; « Le mélancolique ne peut qu'errer, en suspens (…) » ; « Le suspens croît (…) » ; « Ce qui les fait choses achevées (…) crée autour d'elles, à leurs confins, comme un suspens » ; « Dans le silence et son suspens » ; « Il n'est pas d'approche plus plénière que la sienne dans ce double savoir et l'espèce de suspens (…) »[698]. Nous pouvons montrer à l'envi, dans la lettre même du texte, combien le suspens caractérise l'opération de la mélancolie. Cette dernière ne constitue pas un sentiment passager, la nuance délicate posée par le souvenir sur les choses et les êtres dans nos moments de nostalgie, ou encore une pathologie ressortissant au régime des soins psychiatriques, elle doit être plus fortement rapprochée, fût-ce dans la séparation, de l'angoisse que nous avons rencontrée à plusieurs reprises, de l'angoisse même non nommée, chez Roger Munier : « C'est là, disait-il, un sentiment profond, le plus profond peut-être qui nous soit donné. Il n'a pas de contours, comme

[698] Respectivement : R. Munier, *Confins de la mélancolie* in *L'Extase nue*, p. 103 ; p. 106 ; p. 111 ; ibid. ; R. Munier, *Mélancolie*, Le Nyctalope, Amiens, 1987, p. 15 ; p. 25 ; p. 44 ; p. 50.

ce qu'il permet confusément de rejoindre : l'évidence ultime et incontournable, le nœud impossible à dénouer, la jonction à jamais d'être et de néant »[699]. La disparité entre l'angoisse et la mélancolie est assez aisément perceptible : l'angoisse n'est connue que d'une *minorité* de personnes, elle n'est peut-être même, en partie, que l'affection ontologique subie par le retrait hors de la communauté, l'éclat nocturne de l'*exception*, la distance prise avec l'affairement qui mobilise la généralité de notre constitution, quand la mélancolie se saisit, selon Roger Munier, de tout un chacun[700]. Certains êtres, « dans le retrait du monde », dans une quête que nous rapportons inconsidérément, trop simplement, à celle de Dieu, s'orientent vers le rien dans son abandon, sa pauvreté[701], comme le fait Lord Chandos dans l'incompréhension même de sa vocation, « les autres, qui sont le plus grand nombre, ne peuvent, s'ils sont lucides, qu'être la proie de la mélancolie »[702]. En forçant l'analyse en direction de la disparité entre les deux affections, nous pourrions ajouter que l'angoisse est cet instant éclatant de l'échappée hors de la mélancolie générale, cette mélancolie qui fait le fond même de l'activité préoccupée, et ce même si dans les deux affections subsiste ce même *suspens*, cette vague qui traîne, ne s'écoule pas, hors des nécessités de la

[699] R. Munier, *Mélancolie*, p. 47.
[700] En cela, l'écrivain n'est pas original et s'inscrit dans la tradition de la réflexion au moins médicale concernant la mélancolie. Robert Burton, auteur de la célèbre *Anatomie de la mélancolie*, attribue l'affection qui, pour lui, touche la population humaine dans son ensemble, à la chute de l'homme après le péché originel. Il y a une mélancolie permanente, contre laquelle le traité se veut une prophylaxie efficace, et au moins « 88 degrés de la mélancolie » . Le traitement préconise de prendre garde à la faculté qui déclenche le trouble mélancolique : l'imagination. Cf. Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie*, Gallimard, Folio classique, 2005, p. 157, p. 176 *sq.* Pour Aristote au contraire, les mélancoliques sont « des êtres d'exception » (et le philosophe donne quelques noms de héros et de philosophes mélancoliques célèbres : Empédocle, Platon, Socrate) dont le mal se manifeste de façon inconstante car lié à l'expression de la « bile noire » , humeur changeante comme le vent, qui façonne nos caractères, et dont les effets sont semblables au vin absorbé en quantité. Cf. Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Rivages, 1991, rééd.
[701] Cf. Roger Munier, *ibid*, p. 45.
[702] R. Munier, *ibid.*, p. 47.

vitesse ou du dynamisme de l'affairement[703].

Orphée est trait pour trait la mélancolie faite homme, la mélancolie demande en effet un premier attrait pour l'apparence belle, la vie dont nous avons vu au début de la *Cantate* de Roger Munier qu'Orphée la résume et l'ordonne. Cette vie toute de force, de floraison, l'écrivain la nomme, et nous connaissons déjà ce nom que nous allons définir plus précisément : la *Puissance*. Elle n'a rien à voir avec cette puissance qui dit chez Dieu l'attente impuissante d'être, la tentation d'être qui sombre fatalement dans la négation éplorée et le cri sur la Croix : la Puissance est tout au contraire comme l'être réalisé dans l'oubli du rien. La Puissance désigne en fait l'un des deux belligérants aux prises dans le *polemos* qui accorde mouvement au monde, *polemos* qui fait l'essentiel de l'enseignement d'Orphée après la découverte de l'impouvoir du chant. Les belligérants, Puissance et Rien, n'ont d'être que dans cette guerre éternelle qui les accorde en deçà du discord. La Puissance veut le maintien, le confort, et joue de toutes les ruses destinées à une semblable assurance[704] ; le rien dessine pour sa part l'usure qui ne trouve de lieu que dans ce qu'elle use, par ce qu'elle use, le rien n'a d'être que de l'Etre qui s'assure, de la Puissance qui joue – ce que Roger Munier appelle « consentement »[705]. Orphée ne peut prétendre, dans la conjoncture de cette guerre, au rang d'un être d'exception au-delà des limites de la condition humaine, en se tenant comme il le fait, aux parages, aux confins de la terre et de l'enfer, du visible et de l'invisible, de la Puissance et du Rien, car l'hésitation

[703] Ludwig Binswanger, le fondateur de la psychanalyse existentielle ou *Daseinsanalyse* inspirée des travaux de Husserl et Heidegger, a le soin de distinguer l'angoisse heideggérienne et la mélancolie (ou « angoisse mélancolique ») dans *Mélancolie et Manie*, PUF, « Psychiatrie ouverte » , 2002, rééd., p. 62-65 notamment. Il rappelle le fait que la mélancolie signifie d'abord la « fuite » plutôt que la réunion avec un soi originaire et n'a aucune « productivité existentielle » . Pour une étude globale de la mélancolie chez Binswanger et dans la psychanalyse existentielle plus largement, cf. Henri Maldiney, *L'Existence en question dans la dépression et dans la mélancolie* in *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble, 1997, p. 83-115.
[704] R. Munier, *ibid.*, p. 35.
[705] R. Munier, *ibid.*, p. 37.

aux confins est le lot de l'existence humaine : « Le Rien nous hante, nous qui sommes, par incompréhensible destin, à la frontière des deux règnes : le rien, qui se déclare comme manque, et celui de l'apparence érigée dont nous sommes les gardiens. Veilleurs soucieux, sinon même douloureux du Rien et gardiens affairés de l'apparence. Ayant ainsi pouvoir de saluer l'Aboli dans l'être, du sein même de l'être vivace, son contraire »[706]. Toute notre condition est là, dans ces quelques mots, pour Roger Munier, et Orphée n'y fait donc pas exception, il porte même la condition humaine à son comble, il la quintessencie : l'errance dans l'interrègne, la veille souffrante au mi-lieu, la garde de l'apparence, le chant du Disparu, ici la disparue, à partir de l'apparence, et l'invocation de *l'apparence contraire* sont bien ce dont Orphée fait l'épreuve au plus profond de son existence. Aussi, réciproquement, faut-il conclure que l'aventure d'Orphée reprend et déploie l'aventure de l'homme, pour parfaire l'identification d'Orphée et de l'homme[707]. L'homme est d'essence orphique plus qu'adamique à moins de voir en Orphée et Adam les deux visages, les deux masques, de l'homme-Janus tel qu'il se retire de soi ou se refuse à l'identité. La rencontre d'Eurydice et d'Orphée doit de même être requalifiée à l'aune de cette banalité humaine, disqualifiée par conséquent, sans perdre pour autant de son caractère poignant : cette rencontre n'est pas d'une autre essence que celles que nous faisons ordinairement, à savoir mélancoliquement, avec la beauté, rencontres qui miment ou redoublent dans la fascination amoureuse, l'invincible et muette attraction[708], le *pole-*

[706] R. Munier, *ibid.*, p. 43.
[707] Dans un article très récent, Yves Bonnefoy mène une attaque en règle contre la mélancolie qui n'est pas, selon lui, un sentiment ontologique, mais seulement le résultat de l' « orgueil » , d'une certaine rêverie héritée dudit orgueil et du recul du monde, de la « présence » , face à l'hégémonie du concept. Une phrase typique du ton acerbe de l'article et révélatrice de la thèse centrale : « (...) c'est l'orgueil l'obstacle sur le chemin que se propose de prendre ce grand déni du rêve que la poésie entend opposer aux complaisances mélancoliques » , in Yves Bonnefoy, *La Mélancolie, la folie, le génie, - la poésie* in *L'Imaginaire métaphysique*, Seuil, Librairie du XXIème siècle, 2006, p. 75.
[708] « Il y a (dans la mélancolie) aussi un attrait nocturne, une légère fascination (…) » in R. Munier, *ibid*, p. 59.

mos qui oppose la Puissance et le Rien. La rencontre est au plus simple, au plus ras, d'un instant de l'irréconciliation des deux instances en guerre, d'un instant de suspens[709] une fois encore : « Tu la rencontres et le mieux que tu puisses faire est de rester dans la distance, pour la laisser être beauté. Tu la croises dans la rue, inconnue qui passe, et si tu la révères comme beauté, quelle autre issue après l'avoir – ah, si ardemment – contemplée au passage, que de la laisser s'éloigner, se perdre dans la foule. Même si tu pouvais la rejoindre, la garder près de toi pour une heure ou pour la vie, tu ne saurais te rassasier de sa pure apparition »[710]. Même si nous la croisons quotidiennement, la beauté n'est que de *passage*, et la contemplation – mode du regard muniérien, condition de la garde du regard – n'exige pas la durée pour la chose ou l'être contemplés, elle se satisfait plutôt de ce qui disparaît dans son apparition même. Elle raffole du nimbe éclatant qui cerne fugitivement ce qui s'éloigne pour n'être plus rien. L'évanescence irisée de la beauté ne se livre pas de toute façon à la durée : elle est comme la surrection perpétuellement recommencée de l'instant (ou du commencement) dans le temps, ce qui dans le temps n'est pas du temps et se refuse à lui mais motive son mouvement. L'apparition de la beauté – mais aussi toute forme d'apparition, et la beauté pourrait d'ailleurs constituer l'attribut de toute apparition, l'apparition de l'apparition – est en ce sens précis inépuisable à force de folle oscillation entre l'être et le rien, la beauté est insaisissable car *passante* c'est-à-dire partie dès l'instant de son arrivée. On ne peut se *rassasier* d'un tel souffle, d'une haleine de fantôme, mais en même temps la beauté en tant qu'apparition brille de l'énergie monstrueuse, dépense inimaginable, qui nourrit dans un instant grossi comme une éternité l'effort insensé du passage du rien à l'être. Aspirer un tel souffle

[709] « instant de suspens » : expression pléonastique, comme si l'instant révélait dans le temps une propriété foncièrement mélancolique, comme si le temps était lui-même l'extension matérielle d'une mélancolie n'ayant nul besoin d'un sujet pour la porter ou la révéler à elle-même.
[710] R. Munier, *ibid.*, p. 40.

nous tuerait comme l'ange de Rilke.

Orphée n'a pas pris la mesure de cette ambivalence propre à la beauté, il a désiré suspendre le suspens lui-même, retourner la mélancolie contre soi, afin de trouver une neuve assurance qui infinitise la rencontre, la reconduise au-delà du suspens et de la disparition, l'enclose dans l'apparu. Orphée n'est pas, bien sûr, parvenu à réaliser son ambition et celle-ci est devenue sa malédiction : il a non seulement enseigné le suspens, la nécessité de la mélancolie, mais il a été condamné à subir le suspens abhorré jusqu'à la fin des temps, à se confondre dans son corps même, par son corps, avec le séjour dans le suspens, l'annonce de l'énigme, il a été condamné au chant éternel – éternel suspens.

La mélancolie a partie liée avec la frontière, le territoire, la topographie, ou plutôt avec leur mise en question ; Roger Munier intitule de la sorte sa méditation pour *Poésie 2001* : *Confins de la mélancolie* pour signifier non seulement que la mélancolie est sentiment sans contours mais aussi et surtout sentiment de l'absence de contours, de la vanité des frontières. L'absence de frontière tranchée, le mêlement des territoires, l'illimité de leurs limites, Roger Munier les subsume sous le vocable de *confins*[711] : « Dans les confins, on est, comme le mot le dit, à la *fin* de quelque chose et au commencement d'une autre (…) En bref, où fin et commencement se mêlent, dans la rencontre »[712]. La mélancolie nous renvoie encore à l'inassurance du commencement qui en assure la perpétuité, à la confusion avec une fin non décidée, non décisive, au sentiment du mélange et de l'inanité des frontières. C'est pour cette raison que nous éprouvons, dans la mélancolie, le monde en son suspens : rien ne commence ni n'arrête ou ne s'arrête en lui, ni la Puissance ni le Rien ne l'emportent

[711] Dans *Mélancolie*, l'écrivain avait usé d'un mot moins évocateur, travaillé encore par la scission de la frontière : le mot « jonction » , par exemple page 66 du livre.
[712] R. Munier, *L'Extase nue*, p. 104-105.

définitivement, mais ils se maintiennent de sorte que « dans l'usure et le déclin, dans la ruine, la ruine en quelque façon soutient la ruine »[713]. Ici se fait jour le fondement de la distinction entre le sentiment mélancolique et le sentiment tragique : il y a une sérénité de la mélancolie, « une sorte d'apaisement »[714] qui ne doit pas être rapporté à l'écrasement de la défaite, à une quelconque déréliction qui voisine avec le sentiment tragique ; ce dernier est tourné vers une fin contenue dans le commencement mais qui ne brouille pas la causalité linéaire, accuse l'irréversibilité de la flèche destinale, tandis que dans le sentiment mélancolique une telle irréversibilité s'estompe, se nuance, se distend et s'abandonne. Répétons-le : le sentiment mélancolique est du mélange des frontières, dont la première, celle qui dissocie le commencement et la fin, le sentiment mélancolique est de la secrète interhabitation du commencement et de la fin, de la transfusion du commencement dans la fin – qui *confinent* l'un à l'autre. Par conséquent, la topographie mise en place par la distinction sacré-technique ou sacré-profane ne trouve pas ici de consistance, ce que laisse entendre une courte page de *Mélancolie* dédiée au divin. « Le divin n'est pas la gloire (…) le divin n'est pas manifeste »[715], n'ayant pas d'être il n'a pas puissance de manifestation, pas d'éclat, nulle *réelle* tension vers la parousie. « Le divin (le Dieu ?) serait cette dimension d'impouvoir, *comme* impouvoir, absolue mais blessée. Blessée (…) comme impouvoir »[716]. Le divin, nous l'avons analysé longuement, est le contraire même de la gloire, en un sens particulier le contraire de Dieu (raison pour laquelle, dans la citation, « Dieu » est, entre parenthèse, suivi du point d'interrogation, désolidarisé du divin) à savoir du Seigneur, de la toute-puissance, le contraire du sacré – toujours lié

[713] R. Munier, *Mélancolie*, p. 65. C'est peut-être ce que laisse entendre cet écrivain de la mélancolie, et plus précisément de l'acédie, qu'est par excellence Rancé : « Le Soleil se couvre de ténèbres épaisses et ne laisse point de nous conserver la vie par des influences secrètes, nonobstant l'osbcurité qui le cache et qui l'environne » in Rancé, *Le Soleil et les ténèbres*, Arfuyen, 1989, p. 33.
[714] R. Munier, *ibid.*
[715] R. Munier, *ibid.*, p. 64.
[716] R. Munier, *ibid.*

au visible[717]. Le regard du mélancolique retire de cette humilité sa fixité, son inexpressivité, ce vide qui le caractérise[718] : il est *centré*, paradoxalement centré[719], sur ce qui ne paraît pas, ne se donne pas mais s'abandonne, blessé par la disparition aggravée dans toute apparence ; regard d'un « homme dégrisé »[720], regard d'Orphée à la fin de ses jours, et c'est cette lucidité d'après l'expérience des confins, de la confusion des frontières, de l'unité cachée ou perdue, qu'Orphée souhaitera faire partager à son auditoire[721].

Entendre l'appel, c'est se livrer à la mélancolie, et qu'elle nous touche sans exception, que nous ayons ou non conscience de son influence en nous, témoigne de la générosité de l'appel : l'appel ne requiert pas de destinataire ou d'auditeur éclairé, conquérant, il n'y a pas d'épopée ou de tragédie de l'appel et de l'écoute appropriée, pas plus qu'il n'y en a de la mélancolie, alors qu'incontestablement il y a une assomption « virile », selon le mot d'Emmanuel Levinas, de l'être-en-dette chez Heidegger, et de l'angoisse corrélative ; de même le contenu de l'appel n'est que du suspens, de l'hésitation entre Puissance et Rien, proche et lointain, pas d'*objet* – pas plus que de sujet - de l'appel, nulle positivité ou efficience de l'appel. La seule spontanéité qui nous soit concédée se situe à la limite de l'activité et de la passivité, où elles se questionnent mutuellement et s'annulent : la dernière phrase de *Confins de la mélancolie* rassemble les traits de cette affection sans contours dans un « regard d'attente, en somme, en attente de ce qui un jour viendra, mais en une fois, dans une

[717] R. Munier, *ibid.*, p. 63.
[718] R. Munier, *L'Extase nue*, p. 103, p. 105, p. 108, p. 112, p. 114.
[719] R. Munier, *ibid.*, p. 108.
[720] R. Munier, *Mélancolie*, p. 63-64.
[721] Au plan historique cet énoncé n'est pas faux : Jean-Pierre Vernant intitule ainsi le paragraphe de son ouvrage *Mythe et Religion en Grèce ancienne*, consacré à l'orphisme : *En quête de l'unité perdue*. Il y rappelle notamment la différence radicale de l'orphisme avec la cosmogonie hésiodienne : Hésiode décrit le monde comme passage du chaos à l'ordre progressif quand l'orphisme débute par l'Œuf primordial, la Nuit première, en somme l'Unité parfaite qu'il faudra recouvrer dans un cadre éminemment sotériologique. Cf J.-P. Vernant, *Mythe et Religion en Grèce ancienne*, Seuil, La Librairie du XXième siècle, 1990, p. 104 *sq.*

seule et bouleversante fois où, par l'abolition d'ici l'aventure prendra fin dans le passage de la frontière »[722]. Ce qui reste en notre pouvoir, mais un pouvoir bien mince où l'impouvoir est présent, c'est donc l'attente ou l'attention. Orphée est condamné à attendre celle qui ne viendra pas ou plus, qui mime sans fin la venue sans quitter son lieu électif – et c'est bien ce à quoi se consacre la chose dans l'appel, c'est bien là son aura -, condamné à la mélancolie. Orphée reste tendu vers Eurydice, appelé qu'il est par la reine de la nuit, la reine blessée, cette tension se retrouve dans l'effort du chant, l'avidité de la bouche au défaut du visage qui s'effile et disparaît derrière la dévoration idéale. Orphée est donc, selon l'étymologie mentionnée par Roger Munier, l'*attentif* (l'at-tentif), l'homme de l'attente jamais commuée dans la réalité de l'attendu(e) ou de l'événement. Alors certes la lettre du texte contredit le rapprochement de la mélancolie avec l'attente, R. Munier concluant *L'Attentif* sur ces mots : « L'attention n'est que tendue vers : pur attendre, attente. Elle n'a pas de confins »[723]. La mélancolie, nous le savons assez maintenant, fait la preuve des confins, l'attente déclinée ici en attention paraît ne pas consentir à telle indécision, elle choisit même d'« isole(r) et (de) concentre(r) sur un point (…) (d') échapper à la dispersion naturelle »[724]. Mais la contradiction n'est que littérale, soit apparente, elle n'est redevable que d'un flottement dans la définition des termes, flottement qui ne doit pas être mis à la charge de l'écrivain : R. Munier, nous le savons là aussi depuis le début de notre étude, « dé-pense » et pour ce faire « dé-nomme », en somme use le nom à partir de son intériorité sémantique, le détend, l'étire, le surprend, selon les caprices, le dynamisme propres de l'apparition. La lettre du texte nous invite d'ailleurs à faire voisiner l'attente et la mélancolie qui, toutes deux, font référence au

[722] R. Munier, *L'Extase nue*, p. 115.
[723] R. Munier, *L'Attentif*, in *La Dimension d'inconnu*, p. 15.
[724] R. Munier, *ibid.*, p. 11.

détachement : « Ce n'est pas le mélancolique qui de lui-même se détache. Ce sont les choses qui se détachent de lui et comme reculent – reculent en étant là »[725]. R. Munier poursuit : le détachement n'est pas pratiqué, pas volontaire, non pas un effort du sujet mais un mouvement impersonnel non décidé, à la racine de toute décision de détachement, « au plus nu de ce qui sera pratiqué dans l'ascèse »[726] - on ne se détache, on ne veut et ne peut se détacher, que parce que dans la mélancolie, non voulue par essence, non *pratiquée* car inobjective même comme horizon d'une pratique déterminée, le détachement nous fait *a priori* flotter dans les confins où le sujet ne peut se consolider. L'attente est, comme la mélancolie, détachement, Roger Munier le déclare d'entrée de jeu dans *L'Attentif.* Dans ce texte bref, au tour presque elliptique, le détachement est décrit comme un processus supposant une série de scansions ou de *mises au point* pour reprendre le vocabulaire du photographe.

La première consiste dans la *concentration*, une focalisation sur la chose ou l'objet qui forme le support de l'attention : je fixe mon attention sur la rose, je ne vois plus qu'elle[727]. La chose se dissout d'elle-même, et Roger Munier y insiste, nous ne sommes plus, encore une fois, dans le site de la représentation, c'est-à-dire du face-à-face sujet-objet où l'objet n'existe spécifiquement que par la traduction des structures subjectives, dans un éternel aller-retour signifiant, dans l'attention la rose est au contraire « mise en présence »[728], dénudée, seule, et m'appelant à elle dans cette nudité native : « (…) je ne suis présent qu'à la rose »[729]. Lisons bien la phrase : je ne suis attentif qu'à la rose, le reste du monde s'est évanoui, mais en outre je ne

[725] R. Munier, *L'Extase nue*, p. 111.
[726] R. Munier, *La Dimension d'inconnu*, p. 11.
[727] R. Munier, *ibid.*
[728] R. Munier, ibid., p. 12.
[729] R. Munier, *ibid.* Dans *Mélancolie*, Roger Munier avait déjà décrit cette dimension d'évaporation de la représentation, du détachement, comme appartenant au monde lui-même : « Les choses autour de nous ne sont que soi, même les plus belles. Ce qui les fait choses achevées, venues à soi, crée autour d'elles, à leurs confins, comme un suspens. Elles sont bien soi, ne sont que soi. Cernées de vide par là même » in *op. cit.*, p. 25.

prête attention qu'à la rose elle-même arrachée au monde, au jardin, au rosier. Double dénudation, double suspens, double excavation de deux instances mises en présences hors de tout rapport ou de toute relation, dans une « région » d'absolu où la représentation s'est raréfiée jusqu'à se dissoudre. *La seconde scansion* poursuit cet isolement, va plus loin dans la mise en présence de la rose et de l'attentif. La mise en présence s'accomplit dans la *montée en présence* : « La montée en présence est éclat, un instant même aveuglement, quand elle cesse d'être ce qui monte : la rose belle, captivante, enivrante, pour n'être plus que montée, presque sans contenu »[730]. La dénudation va au plus extrême, elle se dénude de *soi*, elle tombe dans sa simple gestualité, sa pure offrande sans réalité à offrir, la rose disparaît dans son propre dévoilement pour n'être plus que l'indice de tout dévoilement, l'indice sacrifié. *La dernière scansion* achève cette défloraison de la rose, ou de la chose, dans sa montée en présence, moment où la rose semble s'enfuir de soi, où elle s'infinitise[731]. Le détachement s'achève dans la perte à soi de la rose et de l'attentif mais aussi du détachement à lui-même, c'est la montée en présence elle-même qui s'évanouit dans son auto-référence, finit de se désingulariser, et nous revenons au monde qui n'a pas changé même si nous nous sommes abandonnés à lui, hors de lui en lui : « Je (…) poursuis dans le jardin mes petits travaux »[732]. Nous sommes arrivés aux « bords incertains », soit aux confins, où le monde se *défait*, où nous nous *défaisons*, où tous nous connaissons le « péril »[733] de l'extrême dénudation, de l'épuisement. L'animal ne connaît pas ce péril, il n'est pas tant dans l'Ouvert comme l'écrit Rilke dans la *Huitième Elégie* de Duino que dans la *concentration* pour l'écrivain français. L'homme mélancolique, appelé, a le regard fixe, mais cette concentration particulière a pour terme le

[730] R. Munier, *La Dimension d'inconnu*, p. 13.
[731] R. Munier, *ibid*., p. 14.
[732] R. Munier, *ibid*., p. 15.
[733] R. Munier, *ibid.*

vide, elle est le point d'intensification du long procès de perte, d'arrachement à soi, comme la montre fixée par l'hypnotisé conduit au sommeil ; point d'intensification pour un abandon prochain, une diffusion dans les confins. Chez l'animal, tous les yeux (pour filer la référence à Rilke) sont tournés vers « l'avoir »[734], l'aliment qui rassasiera la faim, la soif. L'homme dans la concentration attentive s'effuse dans le monde où les choses se versent hors de leurs contours dans une efflorescence qui les dépasse mais les situe, l'animal, lui, concentré de tous ses yeux, a faim de ramener sa proie dans les contours où elle brille et se retire du monde obscurci. La rose contemplée par le jardinier mélancolique devient monde, ou devient-monde, vague loin de ses pétales et des abeilles, loin du jardin, mais dans le jardin. L'animal n'est pas mélancolique, mais, inattentif, il est obsédé d'une représentation qui ne se sait pas[735]. Aussi est-ce peut-être en nous l'animal qui a faim de choses, d'objets, d'êtres contournés, et s'enthousiasme pour la domination de la nature selon ses seules ressources matérielles et son découpage en îlots d'activité. En ce sens, prendre en charge son essence orphique, se rendre disponible à l'écoute de l'appel, y être attentif dans la mélancolie qui fait le fond de notre constitution, c'est se séparer de l'animal qui sépare, (re)devenir un homme sans reste.

Rassemblons quelques moments de cette longue analyse de la mélancolie dans l'œuvre de Roger Munier. Nous pourrions avancer que la mélancolie qualifie l'état du regard contemplatif pour l'écrivain qui nous retient, la réserve en laquelle ledit regard s'ajuste, la garde en laquelle il puise et se ressource, soucieux en retour d'en

[734]R. Munier, *ibid.*

[735] On ne peut que penser ici aux pages célèbres de Jacob von Uexküll sur l'*Umwelt* de l'animal ou de l'insecte (l'exemple fameux de la tique) dans *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 1984, rééd. - pages qui ont inspiré des penseurs aussi différents et importants que Heidegger, Binswanger ou G. Deleuze. Cf. le commentaire récent de Giorgio Agamben, notamment dans *Umwelt*, *Tique* in *L'Ouvert*, Rivages poche, 2006, rééd., p. 65-77.

maintenir la possibilité. Il s'agit en l'occurrence de garder, là aussi, la frontière, au sens très inhabituel d'assurer son inexistence, d'estomper sa limite, dans l'interhabitation du commencement et de la fin, dans le recommencement donc, la réciprocation du proche et du lointain, en somme, dans les *confins* – au lieu où le dans et la localité jalonnent leur propre égarement. Mais ce regard n'est pas *voulu* pour lui-même, c'est ce que nous enseignent l'attente et/ou l'attention considérées comme disponibilité à l'appel, préparation – s'il en est – à l'écoute. Dans l'attente voire dans l'attention d'où l'attente n'est pas absente, où elle joue à défaire les crispations volontaristes de la concentration commune, à estomper la frontière entre l'activité et la passivité, suscitant le temps d'une action passive ou celui d'une passivité agissante, le *détachement* opère comme *montée en présence* de ce qui n'est plus sujet ni objet ou chose, mais abandon à « ce qui vient », *suspens* dans l'être et le rien, à leur « jonction ». Dans l'appel, dans l'attente qui lui *correspond*, et ce dans la tonalité générale de la mélancolie, le monde se suspend, soit retrouve son unité d'avant les morcellements, les séparations, qu'elles soient religieuses, philosophiques ou techniques. C'est cette unité que chante Orphée, à jamais, ce suspens de l'unité (propre à l'unité mais convoquant aussi son ajournement, selon l'ambiguïté du génitif) qu'incarne l'Eurydice retirée, l'Eurydice infernale ; car si l'appel et l'attente sont mélancoliques, si l'origine n'existe qu'à se répéter comme commencement, c'est que l'unité est fragile, qu'elle nous échappe – elle n'est peut-être, d'ailleurs, que cette échappée hors des séparations, ce foyer de dissémination que les séparations sous-entendent dans l'affirmation de leur singularité -, pour se retourner et redescendre dans la nuit matricielle où tout n'est qu'un, mais inapparent, ombre.

L'appel et l'inspiration : défaillance et ressaisissement du sujet

A > L'inspiration comme enthousiasme (une lecture de *Ion* de Platon)

Platon écrivit le premier traité occidental sur l'inspiration artistique[736], au demeurant l'un des seuls traités sur l'origine du talent poétique, traité qui eut une influence certaine sur la compréhension du geste poétique par les poètes eux-mêmes, et forme encore comme le soubassement du lieu commun concernant l'inspiration. Donnons les enjeux de ce dialogue souvent qualifié de « jeunesse » par les commentateurs. Socrate rencontre Ion retour « d'Epidaure et des fêtes d'Asclépios »[737]. Ion est un rhapsode ; profession qui, étymologiquement, consiste à « coudre » des chants, et plus largement à se produire en spectacle comme un récitant, un acteur, mais aussi, au sens fort, comme un *interprète*, un *herméneus*. Socrate nous confirme : « Le rhapsode doit être en effet l'interprète de la pensée du poète auprès des auditeurs »[738]. Plus prosaïquement, Ion est un homme vaniteux, persuadé d'être le plus éminent des interprètes d'Homère, mais reconnaissant qu'il n'a de talent que dans la rhapsodie homérique. Ion ne saisit pas, d'ailleurs, les raisons de ce talent exclusif : « Mais alors, Socrate, comment expliquer que, lorsqu'on discute de quelque autre poète, je n'y prête pas attention, et je suis incapable de dire quoi que ce soit d'intéressant ; je sommeille tout bonnement. Mais que quelqu'un mentionne Homère et me voilà aussitôt éveillé et attentif, avec une foule de choses à dire »[739]. La réponse de Socrate est immédiate tant elle ressortit à la pure évidence pour le philoso-

[736] Dans son édition de *Ion*, Jean-François Pradeau rappelle que l'on a pu tenter d'attribuer la première réflexion sur l'inspiration conçue comme enthousiasme à Héraclite ou Empédocle, mais ladite attribution a été révoquée en doute au profit de l' « originalité du portrait platonicien » : cf. *Ion*, Ellipses, 2001, note 3, p. 21-22.
[737] Platon, *ibid.*, 530 a, p. 30.
[738] Platon, *ibid.*, 530 c, p. 33.
[739] Platon, *ibid.*, 532b-532c, p. 41.

phe : le talent de Ion n'est pas justiciable d'une *technè* ou d'une *épistémè* déterminées ; si tel n'était pas le cas, comment expliquer que Ion ne puisse interpréter Hésiode par exemple ou tout autre poète ? Une *technè* définit une compétence donnée qui s'applique à une classe d'objets en sorte que l'*herméneuïa* se ramenant à une *technè* le rhapsode devrait être un bon *technitès* de la poésie en général au lieu de se voir limité en compétence au seul Homère, objet *singulier* s'il en est. Marsile Ficin, dans sa lecture de *Ion*, abonde dans le sens de cette explication : « Ce ne peut être l'effet de l'art : celui qui a la pleine maîtrise d'un art peut juger de tout ce qui relève de son art (...) »[740]. Jean-François Pradeau, à son tour, donne le commentaire de ce passage primordial, à sa manière aiguë : « Aux yeux du philosophe, la technique est une activité, relative à un objet précis qui lui donne son nom, dont la particularité est de pouvoir se répéter et s'enseigner, selon des modalités rationnellement réglées. Stable et itérative, elle suppose à la fois une connaissance de son objet et une connaissance des moyens nécessaires à la fabrication ou à l'usage de celui-ci »[741]. Qu'est donc l'aptitude de Ion si elle n'est une *technè* ni une *épistémè* ? Revenons à la réponse de Socrate : c'est une « puissance divine »[742], une *entheon*, une inspiration divine, un enthousiasme, un endieusement, qui saisit Ion, et le fait rentrer en transe[743]. Le rhapsode devient, le temps sacré de l'interprétation, un anneau dans la chaîne magnétique où chaque anneau communique aux autres une puissance qui n'est pas la sienne propre, ne lui appartient pas essentiellement. Le rhapsode, le poète lui-même, ne se maîtrisent donc pas de cette maîtrise, première maîtrise, indispensable à la maîtrise d'une *technè* : la maîtrise de soi, la possession de soi. Ils ont perdu la raison, ils dansent tels des Corybantes ou dans l'ivresse de bacchanales imaginaires. Mais c'est

[740] Marsile Ficin, *In Platonis Ionem* in *ibid.*, p. 95, trad. Edouard Mehl.
[741] Platon, *ibid.*, p. 16-17 (introduction du texte).
[742] Platon, *ibid.*, 533d, p. 46.
[743] Ficin parlera quant à lui de « science infuse » : *ibid.*, p. 97.

cette perte de soi dans la frénésie de la danse inspirée qui prélude à la composition du poème ou à sa juste récitation : « Tant qu'un homme reste en possession de son intellect, il est parfaitement incapable de faire œuvre poétique et de chanter des oracles »[744]. Cette dépossession de soi, cette démission de la raison, ce faire qui ne se ressaisit pas dans la *technè*, sont le signe d'une *theïa moïra*, d'une faveur divine, qui s'exerce selon un canal spécifique : la Muse ou le dieu oriente l'interprète dans une voie/x singulière, l'interprète ne donne résonance qu'à *une* voix, celle-là même du proférateur divin. Inspiré des dieux, le poète occupe un lieu contigu à ceux du devin et du prophète. Quant à la *technè*, elle regarde si peu la poésie que le plus mauvais poète est capable du plus sublime péan, comme l'illustre le cas célèbre de Tynnichos de Chalcis[745]. Le poème n'est pas œuvre humaine mais « œuvre des dieux »[746], ce sont les dieux qui font la force attractive de la chaîne qui court du poète, du rhapsode, à l'auditoire, ce sont les dieux, souverains inspirateurs, qui magnétisent, telle la pierre d'Héraclée, les anneaux de la communauté humaine rassemblée dans le *logos*, ce sont eux qui confèrent l'unité à cette communauté. Socrate résume ainsi son argument :

> Ce n'est donc pas en vertu d'une technique ou d'une science relative à Homère que tu t'exprimes comme tu le fais, mais en vertu d'une faveur divine ou d'une possession ; il en va comme pour les gens pris du délire des Corybantes, qui ne perçoivent avec acuité que ce seul chant, celui du dieu qui les possède, et qui n'ont aucune difficulté à trouver les gestes et les mots qui accompagnent ce chant, sans se soucier des autres[747].

La fin du dialogue résonne assez sèchement, malgré l'apparent compliment,

[744] Platon, *ibid.*, 534b, p. 48-49.
[745] Platon, *ibid.*, 534d-535a, p. 50-51.
[746] Platon, *ibid.*
[747] Platon, *ibid.*, 536 c, p. 55.

pour que nous soyons tentés d'examiner à nouveau, mais nous ne le ferons pas ici, la triste condition réservée au poète dans *La République* : « Eh bien, Ion, nous te conférons cette beauté d'être divin, et non pas technicien, lorsque tu fais l'éloge d'Homère »[748]. Entre-temps, Ion n'a pas craint le ridicule lorsqu'il s'est mis en quête d'une *technè* ou d'une *épistémè* à revendiquer pour sauver la rhapsodie des attaques à peine retenues d'un Socrate soucieux de vider le faire poétique de toute efficience réelle.

Il est difficile, comme nous le disions, de lire *Ion* sans penser constamment à *La République* qui prône le bannissement du poète et ne se prive pas d'arguments *ad hominem* à l'encontre d'Homère lui-même. Néanmoins une lecture au premier degré pour ainsi dire, naïve mais informée, reste possible et légitime ; c'est cette lecture que nous propose notamment Ficin qui aperçoit dans le poète enthousiaste, animé du *Furor divinus*, l'être qui opère la conversion de l'homme dans les premiers moments de sa réunification intérieure : notre âme a chu de l'Un dans le multiple discordant, le poète, théâtre du premier délire divin - le second délire agitant le myste, le troisième le devin, le dernier l'amant -, va, par la « musique », la sujétion à la Muse, réveiller notre âme fortement assoupie, apaiser son trouble, et l'orienter enfin vers l'unité suressentielle[749], c'est-à-dire, paradoxalement, vers la raison, étape inaugurale du cheminement vers la vision béatifique[750]. Cette lecture a le mérite, nous y reviendrons, de marquer ce qui distingue l'inspiration de l'appel : l'appel dissocie complètement le sujet de lui-même, quand l'inspiration donne l'impression d'une semblable dissociation mais se révèle, pour une réflexion plus lucide, le procès d'une subjectivation du sujet en amont de soi. Pour le dire en termes plus simples : l'inspiration et l'appel

[748] Platon, *ibid.*, 542 b, p. 74.
[749] Cf. Ficin, *ibid.*, p. 90.
[750] Cf. Ficin, *ibid.*, p. 91.

interrogent l'unité, celle du monde ou du sujet, mais en des sens radicalement différents. Ce qu'il s'agit de montrer maintenant à l'aide du commentaire de Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*[751]. Ce qui nous retiendra dans ce travail au plus proche du signifiant - *épistémè*, *technè*, *hermeneuïa*, *poïeïn*, ... -, c'est ce vers quoi le titre du commentaire fait signe : le partage des voix comme singularisation des voix dans leur distribution communautaire.

Dans une formule un peu provocatrice, Jean-Luc Nancy fait de *Ion* « le premier traité du magnétisme »[752] en rappelant les modalités de construction de la communauté humaine autour du poète et du divin. Ce qui importe dans l'argument platonicien selon le philosophe français, c'est le caractère de *transitivité* dont est affectée cette chaîne communautaire : « (...) le rhapsode incarne en somme la transitivité même, voire le transit de l'enthousiasme, le *passage* de la communication, qu'il faut entendre à la fois au sens de la communication magnétique et au sens de la communication du *logos* divin »[753]. Le magnétisme sert en l'occurrence à caractériser l'essentielle transitivité de l'enthousiasme bien plus qu'à invoquer le mystère de son origine divine. Cette transitivité doit être pensée jusqu'à sa limite : les anneaux de la chaîne magnétique, les êtres par lesquels l'influx se distribue, organisent les lieux où spontanéité et réceptivité se confondent, s'échangent, s'équivalent, nul ne produit la parole poétique, nul ne se contente de la recevoir sans y participer, ne serait-ce que dans la motion de l'émotion, son mouvement, ou la *vision* de ce que l'*hermeneuïa* dévoile. Cette confusion, cette brusque ondulation des repères de l'activité, le commentateur la comprend comme l'effusion de la *finitude*[754] telle qu'en elle-même dans

[751] Le commentaire de Jean-Luc Nancy constitue d'abord le chapitre éponyme de *Le Partage des voix* paru chez Galilée en 1982. Il a été repris pour les besoins de l'édition de *Ion* de Jean-François Pradeau avec de minimes modifications. Par commodité, nous continuerons de nous référer à cette dernière édition.
[752] Jean-Luc Nancy, *ibid.*, p. 118.
[753] J.-L. Nancy, *ibid.*, p. 131.
[754] J.-L. Nancy, *ibid.*, p. 119-120.

chacun des membres de la communauté poétique - ou *logique* - et au premier chef dans le poète. En somme, sa transitivité absolue empêche la parole poétique de devenir la *propriété* de quiconque et désubstantialise plus largement toute instance de propriété : « Ce n'est pas en *propre* que le poète est poète, c'est dans la mesure, elle-même sans mesure, d'une dépossession et d'une dépropriation »[755]. Cette dépropriation fera paradoxalement la tonalité singulière du poète, nous l'avons vu, mais il faut aller plus loin : il n'y aura singularité de la voix que dans la mesure inverse, la démesure, d'une sembable dépropriation : « Il n'y a pas de poésie générale (...) Il n'y a que des voix singulières, contrastées, et l'enthousiasme est avant tout l'entrée dans une telle singularité »[756], la poésie nous enseignant que la singularité ne se conquiert pas *d'autorité*, soit par le *conatus* aveugle du je, mais bien au contraire par sa révocation, et que la *theïa moïra* ne renvoie pas qu'à la faveur divine mais aussi et surtout au *partage divin* : « Le divin, c'est ce qui se donne, ce qui se partage en voix et en hermeneuïa. Le divin est essentiellement partagé, donné, communiqué et partagé : c'est ce que signifie l'" enthousiasme " »[757].

Marquons un arrêt dans notre lecture accompagnée de *Ion* pour rassembler les motifs qui contribuent à la poursuite de notre étude. Dans notre dialogue, Platon établit une ferme distinction entre l'inspiration et le travail de la forme : le poète n'est pas l'homme du *faire* ou alors il faut suivre Jean-Luc Nancy dans son dé-nommer, pour qui *poïeïn* ne signifie plus, dans le contexte de *Ion*, le faire auquel il est habituellement associé[758]. Le poète est défait par un faire dont il ne constitue pas l'origine, dont il n'est pas le sujet. L'inspiration, son mode d'opération, laisse entendre, comme dans l'appel chez Roger Munier, que le sujet ne se limite désormais qu'à un

[755] J.-L. Nancy, *ibid.*, p. 123 (l'auteur souligne).
[756] J.-L. Nancy, *ibid.*, p. 124.
[757] J.-L. Nancy, *ibid.*, p. 125.
[758] J.-L. Nancy, *ibid.*, p. 122.

point retardataire du parcours du *logos.* Mais par ailleurs la différence entre inspiration et appel n'est pas mince : elle réside dans la nomination de l'origine. L'inspiration, de fait, met au jour une origine prétendue de la parole poétique ou littéraire, si ce n'est prophétique ou mantique, elle ne renonce pas à l'*originalité*, elle déporte seulement l'origine et la fait se précéder dans l'archi-subjectivité du dieu. Certes, l'inspiration fait vaciller la maîtrise de soi qui incombe au sujet, sujet débordé par le travail incessant du *logos*, son antécédence et sa postérité, mais elle réinstalle ailleurs cette maîtrise, elle la pose à nouveau dans la maîtrise suréminente du divin proférateur. Si le poète est possédé, c'est-à-dire dépossédé de soi, enthousiaste, c'est qu'il se ressaisit sinon en fait au moins en droit dans la maîtrise accomplie du Sujet divin qui profère et a assez de consistance subjective pour user du plus mauvais poète dans la production du plus sublime, du plus divin péan. L'inspiration poétique avoue dans un tel enthousiasme l'ap-propriation qui est sa tâche, le motif de son effort. La preuve de la survivance du sujet à travers la défaillance ou la mort du sujet, la preuve d'une telle ré-surrection, nous la trouvons dans l'immédiate *situation* - au sens actif ou processuel du terme - du dire ou de la parole dans un genre - le dithyrambe, l'éloge, l'iambe...[759] - favorisée par la *theïa moira*. Le poète *exprime* bien une parole qui a sa raison propre même si le poète a perdu la raison, une parole qui se conquiert et se rassemble dans l'unité d'un genre, d'une forme préétablie. Aussi est-ce à bon droit que Ficin aperçoit dans le délire poétique non le délire de l'imagination éloignant l'homme de Dieu dans la discordance et la pulvérulence de la matière multiple mais au contraire l'ébauche d'un travail d'unification de l'être-humain, c'est-à-dire de subjectivation, en vue de la contemplation de la gloire divine[760]. L'appel qu'entend Roger Munier n'est pas de cet ordre. L'unité dont il est question dans l'inspiration et

[759] Platon, *ibid*, 534 c, p. 49.
[760] Ficin, *ibid.*, p. 89 *sq.*

l'appel recouvre en vérité deux opération différentes. L'appel, dans l'ajour du proche et du lointain, dans la générosité des confins mélancoliques, ramène certes le monde à son unité antécédente, ou ramène le « monde » au *monde* si nous jouons des effets typographiques d'écriture de Roger Munier, à l'*avant* dans tous les cas. L'appel dissout les topographies ou les *suspend*, s'y suspend à l'instar d'Orphée, soit ne se résout pas à les tracer. Mais cette unité ne doit pas être mécomprise : elle désigne l'un de l'infinie dispersion du flux mondain, du mouvement ou du dynamisme absolu dont *Génie* est l'un des noms cachés. Nous nommons alors unité ce qui déborde de toutes parts les unités comme les multiplicités verrouillées dans leur contour, nous nommons la profondeur ouverte du monde dans la dimension de son affirmation, où la négation travaille à son propre renoncement. Dans cette ouverture s'éploient le proche et le lointain, jalons répandus, jamais refermés en pièges, jalons de la profondeur. *Ion* au contraire ne se débarrasse pas de l'ambition de l'unité close, de la vérification de l'inspiration folle auprès de la sereine maîtrise du dieu : nous l'écrivions, le poète se précède dans son inspirateur, il s'y devance. Cette subjectivité en amont, cet être-sujet qui se préétablit quitte à jouer par la suite la pantomime du tremblement, de l'inconsistance, à jouer les Corybantes, nous pouvons l'inscrire dans l'*ethos* de la pensée grecque. Gilles Deleuze a brossé une esquisse fulgurante de cet *ethos*, pour en prendre le contre-pied, dans *Proust et les signes* au chapitre précisément intitulé *Antilogos* :

> Le monde grec ne s'exprime pas seulement dans le Logos comme belle totalité, mais dans des fragments et lambeaux comme objets d'aphorismes, dans des symboles comme moitiés décollées, dans les signes des oracles et le délire des devins. Mais l'âme grecque a toujours eu l'impression que les signes, muet langage des choses, étaient un système mutilé, variable et trompeur, débris d'un Logos qui devaient être restaurés dans une dialectique, réconciliés par

> une *philia*, harmonisés par une *sophia*, gouvernés par une Intelligence qui devance (...) Aux signes de feu qui annoncent la victoire à Clytemnestre, langage menteur et fragmentaire bon pour les femmes, le coryphée oppose un autre langage, le Logos du messager qui rassemble Tout en Un dans la juste mesure, bonheur et vérité[761].

Le monde grec dessine l'irrésistible précellence du Tout par rapport à la partie, l'exigence de récollection du Tout lorsqu'il se brise par accident en fragments, l'appel du fragment au fragment dans la congruence du symbole. Le poète, l'enthousiaste, l'inspiré, ne s'arrache donc jamais à l'Un qui se recompose au-dessus et au-dessous de lui, il n'est *lui-même* qu'à se parfaire dans l'union symbolique du dieu et de l'homme, spectacle communautaire. Il ne s'échappe de lui-même qu'au plan de la *technè* matérielle si l'on peut dire, mais cette *technè* ne lui est pas refusée complètement, elle lui est accordée au niveau idéal de la communauté symbolique avec le dieu. Autrement dit, l'inspiration au sens grec du terme - et ce sens gouverne assurément la conception commune de l'inspiration[762] - n'est désubjectivante qu'en apparence, malgré la dépropriation terrestre du poète, sa danse délirante, elle pose le Tout ou l'Un total dans ses deux moitiés symboliques, le divin, le terrestre, moitiés qui s'aimantent de toute éternité, se sous-entendent, sont facticement deux mais Un dans l'essence. En l'occurrence, le poète *se prête* à la perte de soi, il ne s'y livre pas.

[761] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF Quadrige, 1998, rééd. p. 134.
[762] Ronsard se situe dans la ligne de compréhension platonicienne de l'inspiration, par exemple : « Dieu est en nous, & par nous fait miracles, / Si que les vers d'un poëte ecrivant, / Ce sont des dieus les secrets & oracles, / Que par sa bouche ils poussent en avant » in *Ode A Caliope*, *Odes (1547-1552)*, Société des Textes Français Modernes, texte établi par Paul Laumonier, 2001, p. 152. Cf. en outre la note 1 de la page citée.

B > L'inspiration comme génie et l'imagination (lecture de Kant, Hegel, Baudelaire)

Une même hésitation à se perdre vraiment paraît dans l'analyse du *génie*, concept central dans le questionnement de la relation du sujet avec l'activité artistique. Nous allons en examiner quelques occurrences qui nous semblent significatives chez Kant et Hegel et mesurer l'infléchissement du concept d'inspiration qui en est le corrélat avec Baudelaire qui lui substitue le travail de l'imagination. Nous ne proposerons pas de comparaison terme à terme avec la poétique de l'appel de Roger Munier, mais garderons à l'esprit ce que nous savons d'une telle poétique et poserons quelques points de rapprochement ou de divergence en fin de paragraphes.

Le génie est étudié de façon exemplaire par Kant en cinq chapitres denses de *L'Analytique du sublime* qui prend place elle-même dans la *Critique de la faculté de juger*. L'inspiration est peu nommée ici, le philosophe lui préfère les vocables moins connotés de *talent* ou de *don naturel*. On connaît la célèbre définition du génie qui commence le paragraphe 46 de *L'Analytique du sublime* : « Le *génie* est le talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles »[763]. Explicitant ce que signifie à ses yeux le talent, Kant poursuit : « (...) le *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne à l'art ses règles »[764]. Les règles promues comme structure de l'œuvre d'art ne renvoient pas, bien entendu, à l'idée d'une *fin* de l'œuvre à laquelle cette dernière se trouverait didactiquement assujettie - la beauté ne serait plus qu'*adhérente* (*Pulchritudo adhaerens*) au lieu d'être libre

[763] Kant, §46 *Les Beaux-arts sont les arts du génie*, *Analytique du sublime* in *Critique de la faculté de juger*, GF Flammarion, 2000, p. 293, trad. Alain Renaut. Kant souligne.
[764] Kant, *ibid.* Kant souligne.

c'est-à-dire *vague* (*Pulchritudo vaga*)[765] -, il s'agit plutôt de règles qui permettent à l'œuvre d'atteindre à la spécificité et à la dignité du produit de l'art humain[766] . C'est en cela qu'il y a génialité, nécessité de la génialité : l'œuvre d'art s'abstrait de l'arbitraire ou de l'absurde par son origine subjective, en somme par le *jeu des facultés* (entendement et imagination en l'occurrence) dont le sujet humain, dans ses fondements universels, est le théâtre. En effet, s'il faut parler de *nature* ou de *don*, de *talent naturel*, ce n'est pas au sens où la nature octroierait de façon contingente la capacité tout intellectuelle, ou psychique, au futur artiste de susciter l'accord autour de ses productions, c'est au sens précis où l'artiste parvient à construire une communauté d'essence autour du fonds humain, de sa nature dernière, à faire résonner ce *sensus communis* dont nous donnerons la teneur. Pour l'heure, Kant rappelle entre parenthèses que *génie* provient de *genius*, « l'esprit donné en propre à un homme à sa naissance, chargé de le protéger et de le diriger, et qui fournit l'inspiration dont émanent ces idées originales »[767], idées originales écrit Kant, car le philosophe de Königsberg entend penser les conséquences de l'inexistence de règles académiques ou didactiques contraignant l'œuvre d'art : créer, ce que signifie avant tout la génialité du génie, est inventer une chose - restons dans le vague pour l'instant - dont la cohérence nécessaire pour être produit de l'art humain est elle-même inventée ; créer une œuvre d'art revient à créer l'art dont elle est le produit singulier, peindre génialement est en quelque sorte peindre la peinture elle-même, à partir de quoi la toile peinte trouvera

[765] Cf. Kant, *Analytique du beau*, §16, in *ibid.* p. 208 *sq.* Jacques Derrida a consacré un chapitre à l'élucidation problématique de tels concepts, de la « finalité sans fin » à laquelle ils ressortissent, dans *Parergon* in *La Vérité en peinture*, Champs Flammarion, 1996, rééd., p. 95 *sq.*
[766] Rappelons-nous à ce propos que le Socrate de Paul Valéry ressent la vocation philosophique après avoir été confronté à un galet trouvé sur la plage, dont l'origine reste mystérieuse : a-t-il été poli par la nature ou par la main de l'homme? L'indétermination de l'origine de la chose suscite le questionnement philosophique, mais pour Kant l'œuvre d'art n'est elle-même qu'à poser avec soi, comme sa signature lisible, son origine expressément subjective ou humaine. Cf. Paul Valéry, *Eupalinos, l'Âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, NRF/Poésie, Gallimard, 1989, rééd.
[767] Kant, *op. cit.*, p. 294.

sa couleur unique, sa palette et sa consistance singulières. La nouvelle cohérence du produit humain ne s'atteste comme telle qu'à partir de soi, c'est-à-dire du travail singulier de l'artiste. L'artiste est en conséquence, et selon le mot de Kant, *original*, origine de l'œuvre[768], mais incapable, de même que Ion, de ratifier ou de prescrire une *technè* rendant compte de l'œuvre produite :

> Le génie est donc incapable de décrire lui-même ou d'indiquer scientifiquement comment il donne naissance à son produit, mais c'est au contraire en tant que *nature* qu'il donne la règle de ses productions ; et dès lors l'auteur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui l'y conduisent, et il n'est pas non plus en son pouvoir de concevoir à son gré ou selon un plan de telles Idées, ni de les communiquer à d'autres à travers des préceptes les mettant en mesure de donner naissance à des produits comparables[769].

Les « Idées » évoquées par Kant renvoient aux fameuses « Idées esthétiques » qui, à l'opposé des Idées de la raison étudiées dans la *Critique de la raison pure*, forment des « représentation(s) de l'imagination qui donne(nt) beaucoup à penser »[770], permettent la création d'une « autre nature »[771] à partir de la matière naturelle primitive, excédant dans cette création la nature comme le concept.

Il y a comme une duplicité de l'artiste dans la course intime qui va du *genius* au génie, du génie au *genius* : c'est l'essence humaine, l'ensemble des structures que Kant réunit dans la topique du *je transcendantal*, qui se prononce dans la pratique inspirée de l'artiste, c'est cette même essence humaine qui enjoint à la communauté, à la constitution de la communauté, à travers les singularités accidentelles, la contin-

[768] Cette autre définition de la génialité comme originalité mérite d'être relevée : « (...) le génie est l'originalité exemplaire des dons naturels d'un sujet dans le *libre* usage de ses pouvoirs de connaître » in *ibid.*, p. 304. Kant souligne.
[769] Kant, *ibid.*, p. 294.
[770] Kant, *ibid.*, p. 300.
[771] Kant, *ibid.*

gence des je empiriques[772]. L'inspiration n'est plus aimantée, contrairement au processus décrit dans *Ion*, vers une transcendance, une extériorité divine, elle s'intériorise plutôt dans l'appareil de la subjectivité de l'homme artiste[773]. Dans cette subjectivité sous le sujet s'enracine l'étrange « nécessité subjective »[774], le *sensus communis* entendu comme « communicabilité universelle d'un sentiment »[775] au fondement de l'assentiment constaté autour de certaines œuvres - œuvres reconnues alors comme œuvres d'art, œuvres du génie. La position de Kant à l'égard de l'inspiré, de sa place dans la hiérarchie des hommes, est plus complexe à étudier que celle de Platon : les génies, selon Kant, sont les « favoris de la nature »[776] si on les compare aux savants qui ne sont différents de l'homme du commun que selon le *degré* de la connaissance ou de la réflexion ; les artistes sont « spécifiquement différent(s) »[777] de nous. Mais le savoir scientifique a l'avantage de la durée pour lui : il se transmet, il croît à proportion des recherches et des découvertes, il se développe, quand la cohérence artistique se heurte aux limites de sa propre singularité incommunicable qui disparaît avec l'artiste. L'artiste n'a donc d'efficience que ponctuelle, et paradoxalement, le savant plus que l'artiste s'inscrit naturellement dans une tradition qui le soutient dans ses travaux.

Voilà ce qu'une lecture quelque peu extrapolative des cinq paragraphes que Kant consacre au génie peut retirer. L'inspiré produit une œuvre singulière, inexpli-

[772] Hubert Damisch écrit ainsi dans le chapitre qu'il consacre à la confrontation de *Freud avec Kant* (titre lacanien dudit chapitre) pour ce qui regarde le plaisir ou le désir dans la *Critique de la faculté de juger* : « (...) le sujet semble être mis entre parenthèses autant que l'objet : le sujet en tant qu'être empirique, sujet de désir, comme l'est l'homme, être raisonnable et cependant animal, et inversement » in Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, Champs Flammarion, 1997, p. 47.
[773] Erwin Panofsky a décrit ce mouvement d'intériorisation et l'a observé dès l'Antiquité, par exemple chez Cicéron où l'idée à partir de laquelle l'artiste, Phidias par exemple, sculpte son *Zeus*, est une « formation hybride » entre l'Idée platonicienne et une représentation immanente de type aristotélicien. Cf Erwin Panofsky, *Idea*, Tel Gallimard, 2005, rééd., p. 35 *sqq.*
[774] Kant, *op. cit.*, p. 217.
[775] Kant, *ibid.*, p. 219.
[776] Kant, *ibid.*, p. 295.
[777] Kant, *ibid.*

cable, répugnant à l'imitation pour se continuer, œuvre auratique par excellence, mais autour de cette singularité se noue une communauté transcendantale - que Kant appellera en d'autres occasions et sous d'autres modalités le *règne des fins*[778]. La situation difficile de l'artiste vient de ce qu'il se désingularise dans l'instant où il actualise le *sensus communis*, en somme renvoie les hommes à leur essence commune. La désubjectivation du génie n'est qu'apparente : elle n'est désubjectivation qu'au plan empirique, psychologique pourrait-on dire, elle est de fait resubjectivation dans la correspondance qui s'institue avec l'archi-subjectivité non plus divine mais transcendantale. Un des témoignages de cette « reterritorialisation », comme dirait Gilles Deleuze, est à trouver dans le primat accordé par Kant au jugement plutôt qu'à l'imagination dans la production de l'œuvre d'art : le talent, écrit-il en substance, se situe du côté du jugement, l'imagination est certes le ressort du génie mais elle doit être contenue, « dressée », dans les règles du jugement, car seule elle a vite fait de tomber dans l'incohérence ou l'absurde[779]. Laissée à son propre pouvoir, à son expansion naturelle, l'imagination menace de réintroduire de la singularité là où le jugement, opération de l'entendement, préserve l'accord des facultés. N'oublions pas que si le jugement de goût est radicalement distingué par le philosophe du jugement logique ou de connaissance en ce qu'il a trait au plaisir ressenti par le sujet plutôt qu'aux propriétés de l'objet, il n'en demeure pas moins qu'il se fonde sur une *universalité* subjective qui n'est elle-même possible que dans la mesure où le jugement de goût s'effectue dans la perspective de la « connaissance d'un objet en général »[780].

[778] Le règne des fins désigne la communauté idéale des êtres raisonnables obéissant au devoir moral et dont le monarque est Dieu. Ce règne des fins est mentionné dans la *Critique de la raison pratique* et dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs.*Dans le paragraphe 59 de la *Critique de la faculté de juger*, intitulé *De la beauté comme symbole de la moralité*, Kant énumère les différentes analogies du Beau et du Bien (cf. *ibid.*, p. 342-343).
[779] Kant, *ibid.*, p. 306.
[780] Cf. Kant, *Déduction des jugements de goût*, §38, *ibid..*, voir en particulier la note de bas de page 275.

En d'autres termes, le jugement esthétique ne se ramène pas au jugement de connaissance mais il en emprunte les facultés opératoires puisque seule la connaissance, en son procès ou en son résultat, est apte à réaliser l'universalité, fût-elle subjective. Dans les termes que nous utilisions à la fin de notre lecture de *Ion*, le poète se prête à la perte de soi, il ne s'y livre pas, une fois encore : il se perd dans sa propre humanité, il s'y distille, une humanité qui n'est sa *propriété* qu'au plan transcendantal, non empirique ; le poète se perd en *soi*, cette perte n'en est donc pas une en définitive, elle esquisse au contraire une plus forte *appropriation*, un enfouissement dans le je, l'intrication dans la communauté des je, où les singularités se dissolvent dans le commun : communauté des homogènes, du non-disparate, où la voix de l'universel retentit sans surprise, se poursuit dans son écho inchangé. Le *genius* du génie, la génialité du génie, ne dessine pas le visage grimaçant du démon qui arrache le possédé à lui-même, le sur-prend, ni même le visage amusé, au regard vif, du démon socratique qui aiguillonne le penseur, l'empêche de s'assoupir, le *genius* du génie dessine plutôt la face sévère de l'ange gardien qui ramène son protégé exubérant dans le droit chemin. L'originalité doit être contenue voire normalisée.

Hegel poursuit cette normalisation du *genius* avec une certaine vigueur dans ses *Cours sur l'Esthétique*, en insistant sur la dimension de l'habileté, du *travail*, nécessaires à la production de l'œuvre. Kant avait souligné une telle nécessité, Hegel va réduire explicitement l'importance de l'*enthousiasme* ou de l'inspiration dans ladite production, et donc s'attacher à « déplatoniser » l'approche kantienne de l'œuvre d'art - déplatonisation qui trouvera son point culminant dans la répudiation de la *mimésis* comme modalité de production de l'œuvre et la dévalorisation du produit naturel au profit du produit artistique[781]. Hegel rappelle d'abord l'origine romantique de

[781] Hegel, *Esthétique*, Livre de poche, 1997, rééd., trad. Ch. Bénard revue par B. Timmermans et P. Zaccaria, Tome 1, p. 82 *sq.*

la conception du génie et expressément l'usage qui en a été fait pour caractériser l'extrême nouveauté des premières œuvres de Goethe et de Schiller donnant l'impression de faire table rase de toutes les règles prescrites en matière d'art par le passé[782]. Hegel entend minorer la spontanéité du génie et faire l'apologie de l'*exercice* et de l'*éducation* pour ce qui regarde l'art : « (...) le talent et le génie de l'artiste, même s'ils comportent en eux-mêmes un moment naturel, doivent toutefois être éduqués par la pensée, et requièrent une réflexion sur leurs justes méthodes de production, ainsi que de l'exercice et de l'habileté »[783]. On ne saurait trop souligner l'importance de ce moment de réflexion esthétique où Hegel réintroduit la nécessité de la *technè* et de l'*épistémè*, si ce n'est de la *païdeïa*, dans la *préparation* et la *production* de l'œuvre d'art : le génie est moins l'enthousiaste, l'inspiré, l'être *doué*, que l'artisan obligé d'étudier et de mesurer les contraintes propres à sa pratique et le réel qu'il s'est donné pour tâche d'explorer : « (...) plus l'artiste est haut placé, plus profond il doit éclairer les abîmes de l'âme et de l'esprit ; ceux-ci ne sont pas connus immédiatement, mais ils sont à sonder, ce qui ne peut se faire qu'au travers de l'esprit de l'artiste tourné vers le monde intérieur et extérieur »[784]. L'art demande une éducation patiente, un travail de tous les instants, une endurance dans la recherche, qui expliquent selon Hegel que maints artistes - dont Goethe et Schiller à nouveau - ont dû attendre une certaine maturité et même un certain âge pour pouvoir s'accomplir. L'artiste est davantage un explorateur qu'un inventeur de formes, en accord avec la définition essentielle de l'art qui consacre celui-ci comme un moment de la réalisation de l'Esprit, ce moment où l'extériorité mondaine et l'intériorité subjective se réconcilient dans l'unité de la forme où l'homme puise sa reconnaissance, ce mo-

[782] Hegel, *ibid.*, p. 80.
[783] Hegel, *ibid.*, p. 81.
[784] Hegel, *ibid.*

ment où l'Esprit prend conscience de soi dans la matière.

Retenons que l'idéalisme allemand en ces courts moments que nous venons d'étudier, et qui forme une des lignes de tension du romantisme, ne propose pas de conception de l'activité artistique si désubjectivante que nous le pensons de prime abord : l'inspiration n'y désigne pas tant l'instant fulgurant de la dépossession de soi que la remise à une origine qui précède certes le sujet humain singulier - le fonds transcendantal, la réalisation de l'Esprit - mais demeure subjective, éminemment subjective : il s'agit toujours non pas de *laisser être* le réel ou le monde en son extériorité diffuse, ce à quoi nous convie l'appel qui retentit dans les confins et brouille les frontières, mais de le rompre à notre intériorité comme chez Hegel ou de le désingulariser - dans la communauté des sujets communs - comme chez Kant auparavant, d'où l'importance capitale revêtue par le *travail* en matière artistique chez l'un et l'autre philosophes, de la *technè*, pour réguler l'inquiétante velléité de sortie de soi inspirée, la resubjectiver. Le proférateur, le possesseur du *logos* n'habite plus hors de moi, n'est dieu ni Muse, il a regagné le *domus interior*, il s'est intériorisé dans mes structures subjectives, dans mes recherches spirituelles ou intellectuelles, *genius* ou *Geist* il me demande de resserrer mon emprise sur moi-même et pour ce faire de *travailler*, me rendant cette *technè* dont on m'avait jadis spolié, pour me *discipliner*. Ludwig Tieck ne dit pas autre chose et récapitule pour nous la réflexion qui s'est poursuivie de Kant à Hegel : « La plus haute inspiration, le véritable enthousiasme sont en même temps sang-froid et lucidité créatrice »[785]. C'est à cette condition, condition de lucidité et d'habileté, que l'artiste regagnera la cité dont il fut banni par Platon. L'inspiration requiert donc un véritable discours de la *méthode.*

On ne peut manquer de penser à Baudelaire quand il s'agit de rapporter inspira-

[785] *Les Romantiques Allemands*, Phébus Libretto, 2004, p. 216, sous la dir. d'Armel Guerne.

tion et méthode dans le contexte de la promotion du travail en art. Une partie des journaux intimes du poète nous est parvenue sous le titre évocateur d'*Hygiène* où Baudelaire rappelle que pour échapper au temps corrupteur nous ne disposons que du plaisir et du travail : « Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie... Choisissons »[786]. Le choix, placé dans la lumière baudelairienne la plus crue, est déjà fait : nous choisirons le travail qui nous donnera d'oublier la « mélancolie »[787] voire de tromper la misère, et inspirera une *méthode* d'existence : « HYGIÈNE. CONDUITE. MÉTHODE (titre du fragment) Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie (...) »[788]. Le dandysme et l'esthétique baudelairienne doivent être inscrits dans cette méthode existentielle, et la qualification plus particulière de l'inspiration s'en ressentira. De fait, sans surprise, l'inspiration est pour Baudelaire une affaire de méthode et donc un effet de la volonté rigoureusement domestiquée par le poète : « L'inspiration vient toujours quand l'homme le *veut*, mais elle ne s'en va pas toujours quand il le veut »[789], affirmation provocatrice que Claude Pichois met en relation judicieusement avec la préface écrite par Baudelaire aux *Martyrs ridicules* de Léon Cladel : « (...) le génie (...) doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser en public (...) l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien »[790]. L'inspiration se conquiert, le plus difficile est de s'en débarrasser, et la danse inspirée des Corybantes n'est plus, danse folle, danse du chaos intérieur, immaîtrisé, elle a été remplacée avantageusement par la chorégraphie sans cesse travaillée et retravaillée, répétée avant la représentation sans surprise pour le danseur. Il

[786] Baudelaire, *Œuvres complètes*, T. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, rééd., p. 668.
[787] *Ibid.* Voir aussi : « Il faut travailler, sinon par goût, au moins par désespoir, puisque, tout bien vérifié, travailler est moins ennuyeux que s'amuser » in *Fusées*, *ibid.* p. 682.
[788] Baudelaire, *ibid.*, p. 673.
[789] Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 658. Baudelaire souligne.
[790] Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Garnier, 1987, p. 791.

y a ici un véritable athlétisme de l'inspiration comme Antonin Artaud parlera d'un athlétisme affectif. Dans cette même veine de désacralisation de l'inspiration, et de transformation de l'inspiration en *technè* parmi d'autres, Baudelaire intitule un bref chapitre de ses piquants *Conseils aux jeunes littérateurs* : *Du travail journalier et de l'inspiration.* Le poète arrache à nouveau l'inspiration aux sphères du sacré et de la transe désubjectivante pour l'établir comme une fonction volontaire de la vie humaine, pas moins triviale que celles qui commandent au corps dans sa mécanique journalière : « L'inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil » [791]. Au vrai, la comparaison a ses limites : si l'inspiration est une manière de faim ou de digestion (elle prend place dans un véritable « art mnémonique » comme l'écrirait Baudelaire), la faim ni la digestion ne se soumettent vraiment à nos ordres, nous ne pouvons que les apaiser, elles sont aussi et surtout les lieux de la finitude par quoi l'homme ne s'égale pas lui-même, se situe en deçà de la maîtrise complète. Toujours est-il que l'inspiration se trouve réduite à une physiologie ou à une mécanique, elle se prête dans ces conditions à l'exercice quotidien ou plus spirituellement à l'ascèse comme gymnastique de l'esprit parente des exercices stoïciens[792]. La domestication de l'inspiration peut cependant prendre des tours inattendus. Baudelaire, dans l'une de ses études sur Edgar Poe, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, en vient à faire rentrer l'ivrognerie notoire de Poe dans le cadre de cette recherche raisonnée de l'inspiration et de son entretien : « Je crois que, dans beaucoup de cas, non pas certainement dans tous, l'ivrognerie de Poe était un moyen mnémonique, une méthode de travail, méthode énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée »[793]. Le cas d'Edgar Poe illustre à merveille la répugnance à l'*abandon*

[791] Baudelaire, *ibid.*, p. 545.
[792] Cf. *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, p. 483-484.
[793] Baudelaire, *ibid.*, p. 615.

particulière à l'inspiration, qui est celle de Baudelaire : il n'y a jamais de réel abandon dans l'expérience poétique, mais un consentement mitigé, retenu, à une forme de tempête intérieure nécessaire à la formation des visions ou à leur restitution, l'inspiration en sa folie intrinsèque est toujours *bridée* ou objet de savants calculs, de cette hygiène qui harmonise et *tient* les lignes de l'existence.

L'inspiration comme travail incite, de même que chez Kant ou Hegel, à la défense de la *technè* artistique, il y a bien, en l'occurrence, un *métier* qu'il faut maîtriser au point qu'il s'efface ou se fasse oublier devant les subtiles résonances de l'intériorité humaine comme des lois secrètes du monde, en en autorisant par là la plus libre expression[794]. Mais, en quelque sorte, Baudelaire substitue l'imagination à l'inspiration, substitution logique car le poète fait ainsi justice des aléas de ce que l'on a pu appeler l'inspiration, instance indéfinie, toute passive, au profit de la faculté la plus active et manifeste en l'homme : l'imagination devient « reine des facultés », comme le déclare le titre du chapitre III du *Salon de 1859*, dans une filiation avouée à Poe dans les *Notes nouvelles* que Baudelaire a consacrées à l'immense écrivain américain[795]. L'inspiration n'est donc plus qu'une modalité de cette ouverture au monde et de direction des facultés humaines que nous verrons être l'apanage de l'imagination. Baudelaire écrit ainsi en prologue de *La Genèse d'un poëme* (traduction de *Philosophy of composition*) de Poe : « Il avait certes un grand génie et plus d'inspiration que qui que ce soit, si par inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel et la faculté de tenir ses facultés en éveil. Mais il aimait aussi le travail plus qu'aucun autre (...) »[796]. A travers Poe, et comme il est connu, Baudelaire reprend à son insu la distinction produite par Coleridge à la fin de sa *Biographia Li-*

[794] Baudelaire, *Salon de 1859*, p. 311-312.
[795] Baudelaire, *Salon de 1859*, *ibid.*, p. 320, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, p. 629.
[796] Baudelaire in Edgar Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Livre de Poche, 1987, rééd., p. 213.

teraria, distinction connue de Poe. Rappelons que pour le poète de la *Ballade du Vieux Marin*, il y a deux facultés qu'on confond trop souvent dans la seule imagination :

- d'une part l'imagination proprement dite qui comprend deux modes d'opération, l'un primaire - *primary* -, l'autre secondaire -*secondary* - ; le premier mode embrasse toute perception humaine et répète « dans l'esprit fini l'action éternelle de créer » qui se poursuit dans ce que Coleridge nomme « the infinite I AM »[797], le second mode ne diffère du premier que selon le degré et « dissout, diffuse, dissipe, afin de re-créer »[798] ou encore idéalise, unifie, puissance de vie qui anime les objets morts eux-mêmes.

- d'autre part la fantaisie (*Fancy*) qui se limite à une modalité de la mémoire mais d'une mémoire libérée du temps comme de l'espace, modifiée par la volonté ou le choix. La fantaisie est soumise à la loi d'association qui régit la mémoire en général[799].

Que l'imagination, entendue donc au premier sens donné par Coleridge, soit élue comme la reine des facultés implique de relever une première difficulté : l'imagination désigne moins une faculté qu'une modalité déterminée d'exercice des facultés, à l'instar de ce que Baudelaire conçoit par inspiration dans le prologue à la *Genèse d'un poëme*. Si nous continuons notre lecture du *Salon de 1859*, Baudelaire a conscience de cette labilité de l'imagination qui dédaigne toute topique : « Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se con-

[797] Coleridge, *Biographia Literaria*, Kessinger Publishing, *United Kingdom*, non daté, *chapter XIII*, p. 289.
[798] Coleridge, *ibid.*
[799] Coleridge, *ibid.*, p. 289-290.

fondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même (...) »[800]. Mystérieuse faculté en effet car si l'imagination reste elle-même en ressemblant aux autres facultés, lesquelles diffèrent les unes des autres sensiblement, elle est en outre capable d'assumer les opérations les plus contradictoires en apparence : « Elle est l'analyse, elle est la synthèse »[801]. En fait, et dans la descendance esthétique de Coleridge, Baudelaire comprend sous les espèces de l'imagination l'ensemble des rapports de l'homme avec le monde voire avec la création du monde : « Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore (...) Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne »[802]. L'imagination permet, hors des « méthodes philosophiques » issues de la raison finie de l'homme, de déceler les analogies, les correspondances « secrètes »[803], les règles métaphysiques, qui organisent et font résonner la « divine symphonie » comme le dit l'Héautontimorouménos. En cela, l'imagination opère analyse et synthèse, *dissout*, *diffuse*, *dissipe* le monde pour le *re-créer* ou créer un monde nouveau mais en contrepoint de notre monde premier[804]. Dieu, s'il existe, a créé le monde selon l'imagination, l'homme par l'imagination retournera au monde secret, deviné en deçà du concept[805], mais l'imagination demeure un art, un travail de la combinaison, ou de la combinatoire[806], même comme imagination créatrice, et, encore une fois, au-delà des combinaisons de la raison qui calcule et proportionne elle aussi. L'imagination, nous l'écrivions sous la dictée de Hegel, explore, sonde, dé-

[800] Baudelaire, *Salon de 1859, op. cit.*, p. 321.
[801] Baudelaire, *ibid.*
[802] Baudelaire, *ibid.*
[803] Baudelaire, *Notes nouvelles sur E. Poe, op.cit.*, p. 630.
[804] Cf. outre Coleridge, le *Salon de 1859, ibid.*, p. 321.
[805] « (...) l'imagination créatrice (...) en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers » in Baudelaire, *ibid.*, p. 325.
[806] « (...) elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément » in *Théophile Gautier, ibid.*, p. 674-675.

chiffre, davantage qu'elle n'invente, elle ne crée qu'à re-créer, loin du délire du poète-oracle, et ce même si Baudelaire refuse de lier poésie et vérité[807] dans la mesure où la vérité ressortit selon lui à la raison. Néanmoins, l'imagination, en son extra-lucidité, en sa toute-puissante faculté de correspondance avec la fibre du monde et avec les proportions inouïes de ce dernier, fait vibrer les frontières fragiles qui séparent les capacités et les intérêts les plus hauts de l'homme : le beau auquel elle aspire, ce beau qui ne veut que lui-même pourtant, contient en soi le vrai, la justice, ces divines harmonies[808], et Baudelaire, de même que Poe, de renouer ici avec Platon et les idéaux antiques.

Comme le suggère Pierre Jean Jouve, dans son *Tombeau à Baudelaire*, le poète des *Fleurs du Mal* a certainement donné son « adhésion » à la poétique « outrancière » de Poe[809] mais dans ce jeu de masques qui faisait toute son existence. Et dans la célèbre lettre à Arsène Houssaye, son éditeur et ami, le poète a fait le constat des limites d'une poétique du calcul dans le domaine de l'inspiration : il a voulu reproduire le *Gaspard de la Nuit* et finalement n'a composé que le surprenant, et *accidentel* - à ses yeux tout d'abord - *Spleen de Paris*[810]. Baudelaire sait donc bien « la légère impertinence »[811] de cette *Philosophy of composition* qui prétend faire le calcul du sujet du poème - « (...) la *mort* d'une *belle femme* est incontestablement le plus poétique sujet du monde »[812] -, de chaque mot, de sa position dans la structure globale du poème, pour composer *l'effet* le plus certain, le plus puissant, sur le lecteur devenu proie de la toute-puissance du poète souverain créateur, ou mieux, souverain machiniste. Cette *Philosophy* garde son importance comme arme d'attaque braquée

[807] Baudelaire, *Notes nouvelles sur E. Poe*, *ibid.*, p. 636.
[808] Baudelaire, *ibid.*, p. 632.
[809] Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Fata Morgana, Montpellier, 2006, p. 36-38.
[810] Baudelaire, *A Arsène Houssaye*, in *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 275-276.
[811] Baudelaire, *op. cit.*, p. 637.
[812] Edgar Poe, *op. cit.*, p. 228. L'italique est du poète qui entend par là souligner et combiner les éléments les plus susceptibles de produire un effet mélancolique et poétique profond.

sur les « partisans de l'inspiration »[813] auprès desquels Baudelaire n'accepte pas d'être rangé, ces écrivains qui « affectent l'abandon, visant au chef-d'œuvre les yeux fermés, et attendant que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet (...) »[814].

Parlant de Théophile Gautier et surtout du style de l'écrivain de *Mademoiselle de Maupin*, Baudelaire dit son admiration démesurée pour le naturel de la « touche », en somme pour la « justesse » dont le Maître ès Lettres fait preuve[815]. Nous avons vu l'importance de cette « stochastique », pour reprendre un mot platonicien[816], pour ce qui concerne l'œuvre de Roger Munier ou son *faire* : la justesse est un plaisir de l'écriture, elle est aussi, très certainement, une dimension non négligeable de la réception de l'appel. Il faut se disposer à l'appel, s'y rendre disponible. Mais la disponibilité ne commande nul art poétique, R. Munier n'éprouve pas d'*exigence d'écrire*, mais, comme nous le savons, une *attente*. Et encore cette attente est-elle discrète au point de n'inquiéter que rarement les hommes et les écrivains eux-mêmes : c'est l'être voire la chose qui attendent d'être dits dans la solitude muette où ils profilent une singularité qui ne cessera pas avec l'entrée en communauté mais s'y décidera d'autant plus fortement qu'il n'est de communauté ou de partage que des différences jamais résolues. Donc s'il y a inspiration chez Roger Munier, et l'œuvre de Roger Munier est on ne peut plus *inspirée*, l'inspiration ne provient pas d'ailleurs, elle ne vient que du monde plein de soi, niant sa propre négation, humiliant le rien qu'il contredit dans son être étouffant, elle vient de ce qui s'abandonne dans le monde ou au monde, s'y sacrifie pour qu'il soit ; d'où cette timidité de l'appel, ce susurrement que nous avons essayé d'entendre. Cette attente travaille peut-être les correspondan-

[813] Baudelaire, *op. cit.*, p. 637.
[814] Baudelaire, *ibid.*
[815] *Théophile Gautier*, *ibid.*, p. 676.
[816] L'art de jeter le javelot dans la cible, de le jeter *juste*.

ces que Baudelaire explore dans et par le poème, ou les correspondances tracent à leur manière les contours de cette communauté différentielle qui excède tout contour, mais Baudelaire reste tributaire du *symbole* et de la transcendance dans des acceptions que récuse l'œuvre de Roger Munier qui ne se pose pas le problème d'une vérité *secrète* du monde qui dédoublerait immanquablement le monde, fût-ce de l'intérieur, et requerrait l'emploi de facultés extra-lucides, surrationnelles. Non, le regard le plus modeste, accommodé sur l'apparaître plutôt que sur l'apparu, suffit à percevoir le rien qui s'abandonne aux choses, à percevoir les choses abandonnées à elles-mêmes dans une unité sans correspondance.

En outre, il n'est pas de *méthode* qui nous fasse réussir à tout coup dans l'entreprise de cerner l'apparaître ou d'entendre sa voix, la disponibilité à l'attente contrevient à la méthode, à la *composition* de l'écriture, en ce qu'elle demande la dessaisie de soi, l'errance dans ses « propres » confins, plutôt que ce ressaisissement qu'ambitionne le *genius* du génie qui intériorise une maîtrise jadis divine. L'inspiré ou l'enthousiaste gardent la nostalgie d'une possession jalouse du *logos*, d'une profération personnelle et mesurée de la parole, qui font défaut à qui attend l'appel.

C> Roger Munier dans la polémique lyrique - littéraliste

Notre étude touche à sa fin, car ce que nous voulions montrer a rencontré d'ores et déjà les éléments de sa vérification : Roger Munier produit une œuvre et une compréhension de l'œuvre - la réflexivité lui est consubstantielle dans la mesure où il s'agit de se rendre disponible à l'accueil et à l'écoute du plus discret, de l'humilié, et par là de s'interroger sans cesse quoique non systématiquement sur les condi-

tions et la réalité de cette hospitalité - qui rompt avec la tradition plurimillénaire de l'inspiration et du *sujet* qui lui est indéfectiblement lié, que le sujet s'égare dans une *incompétence* outrancière relevée par la surcompétence du dieu plein de soi, ou se *ressaisisse* dans la jugulation méthodique du *genius interior*. Malgré une tonalité indiscutablement mystique, une inquiétude théologique évidente, la voix de Roger Munier n'est ni celle de l'oracle, ni celle du génie, voix qui, en tant que telles et si nous reprenons les démonstrations connues, et déjà citées, de Jacques Derrida, portent toujours la nostalgie de la transparence à soi, de l'auto-affection. Il n'y a peut-être pas grand sens à quêter le sujet chez Roger Munier, et quel sujet d'ailleurs ?, nous nous en apercevons bien tardivement, mais on ne peut par ailleurs affirmer de façon péremptoire que le sujet (philosophique, psychologique...) ne nous guette depuis un coin inaperçu de l'œuvre, ou qu'il n'y ait des effets de subjectivité ici ou là dans le regard modulé sur le rien. Nous sortirions des limites que nous avons assignées à ce paragraphe si nous essayions maintenant de comparer ce que nous savons de l'appel muniérien avec le devenir du sujet ou de son absence, voire de sa mort, au XXème siècle, avec notamment la période structuraliste, et les travaux considérables de Michel Foucault, de Roland Barthes, de Maurice Blanchot..., qui n'ont eu de cesse d'enregistrer la mort du sujet en particulier quand il s'adonne ou se voue à l'écriture littéraire. Nous posons modestement quelques points de rencontre qui nous paraissent significatifs entre l'inspiration, ou plus largement l'*origine* en matière de « généalogie » littéraire, et le *commencement* chez Roger Munier. Après avoir posé les points de rencontre platoniciens, « kanto-hégéliens », baudelairiens, pour les baptiser trop rapidement, il nous semble pertinent d'achever ce parcours par une brève situation du débat poétique contemporain et d'y trouver une place, certainement excentrée, naturellement sans contours, pour l'écrivain qui nous retient.

Comme il est connu, le débat a lieu entre les tenants d'une poésie « lyrique » et ceux d'une poésie « formaliste » ou « littéraliste »[817], pour employer des mots d'ordre moins exigus qu'il ne paraît, ou moins précis, débat touffu dont il est malaisé de débrouiller les thèses successivement défendues, qui varient dans le débat lui-même selon l'adversité. Quelques documents d'une relative clarté pédagogique permettent de préciser les enjeux globaux et de nommer les poètes en lice, le *Magazine Littéraire* de mars 2001, intitulé *La Nouvelle Poésie française*, et les deux volumes de poche de Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées* et *Caisse à outils* sont de ceux-là[818]. Ils nous permettent de faire le départ entre des écrivains dits lyriques, citons dans le désordre et malgré le caractère hétéroclite d'une telle liste : Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Jacques Réda, Jacques Dupin[819], Antoine Emaz, Jean-Michel Maulpoix, Jude Stéfan, ou encore, mais à moindre « densité » lyrique, ou d'un lyrisme critique, Michel Deguy, Bernard Noël, James Sacré...[820] ; ils nous permettent de faire le départ entre ces écrivains lyriques disions-nous et des écrivains formalistes ou littéralistes, citons en l'occurrence Jacques Roubaud, Denis Roche, Bernard Heidsieck, Nathalie Quintane, Dominique Fourcade, Charles Pennequin, Gherasim Luca, Christophe Tarkos, Jean-Luc Parant, Christian Prigent, Valère Novarina, ... tous écrivains qui apparaissent dans l'anthologie de Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées*. On notera que de telles listes sont poreuses car Jude Stéfan s'y retrouve justiciable du lyrisme comme de l'anthologie de Jean-Michel Espital-

[817] Les deux termes ne se recouvrent pas : le travail sur la forme (le ludisme oulipien par exemple) comme critique du fond métaphysique ambitionné par la poésie lyrique n'équivaut pas *stricto sensu* au refus de l'analogie ou de la métaphore tel que nous le verrons mis en place chez Jean-Marie Gleize notamment.

[818] Les ouvrages de Jean-Michel Espitallier ont paru aux éditions Pocket en 2000 et en 2006 respectivement.

[819] Cf. l'article de Jean-Luc Steinmetz concernant ces *Quelques Figures majeures* in Magazine Littéraire cité p. 26-29.

[820] Cf. l'article de Jérôme Game, *Actualité du moderne, ibid.*, p. 20-22.

lier[821], et des écrivains comme Jean-Luc Parant ou Antoine Emaz, entre autres multiples exemples, proposent des écrits qui ne font pour l'un qu'une part restreinte à l'inventivité formelle, pour l'autre que peu de concession au chant, à la célébration, fussent-ils critiques[822]. Il n'est pas sûr non plus que l'écrivain du *Chant de la Carpe* se fût reconnu dans un répertoire quel qu'il soit et dans la récusation des pouvoirs incantatoires du poème. Ces deux mouvements, si tranchés en apparence, noués selon les exigences formelles de maisons d'édition ou de collections à forte identité[823], sont plus probablement des nébuleuses qui se touchent ou se mélangent sur leurs confins[824]. A vrai dire, il est difficile de les distinguer si nous demeurons à l'intérieur de chacun des mouvements considérés. Si nous privilégions le lyrisme, et nous référons à son théoricien le plus éminent aujourd'hui[825], animateur du *Nouveau Recueil*, nous ne sommes conduits qu'à l'indéfinition assumée comme propriété intrinsèque du lyrisme : « Vouée à demeurer en suspens, offerte à la méditation plutôt qu'à l'analyse, cette notion ne saurait être parfaitement définie. Sa compréhension implique une manière *effervescente* d'écrire, de lire, et peut-être d'exister. C'est pourquoi je me contenterai ici de présenter à son propos des " essais ", plutôt qu'une théorie ou un traité »[826]. Le lyrisme est à ce point dans l'indéfinition, le suspens, du fait de

[821] Le poète tranche lui-même le débat : « **6** couper court à toute effusion (ou "lyrisme") » in *Revue de littérature générale, 96/2 digest*, P.O.L., 1996, p. 40 (*Le Ciseau d'Atropos*).
[822] Quelques titres de recueils d'Antoine Emaz pourraient laisser deviner une filiation objectiviste non lyrique : *Lichens, lichens*, *Boue*, *Ras*, *K-O*, ... qui n'est pas vraiment détrompée par la lecture.
[823] Le mouvement lyrique se retrouve assez bien chez Gallimard, au Mercure de France, chez Fata Morgana, chez Arfuyen, chez Cheyne éditeur, ... le mouvement littéraliste se rencontre davantage chez Al Dante, chez P.O.L., chez Flammarion... ou dans la collection *Fiction &Cie* dirigée jusqu'assez récemment par Denis Roche au Seuil.
[824] Jean-Claude Pinson, dans *Habiter en poète* (sous-titré *Essai sur la poésie contemporaine*), porte le soupçon à l'endroit de la possibilité d'un non-chant véritable, d'un rejet complet du lyrisme, de l'analogie, et donc d'une stricte démarcation entre lyrisme et littéralisme, dans le travail de Jean Marie Gleize en particulier : cf. J.-Cl. Pinson, *Habiter en poète*, plus particulièrement le chapitre *Lyrisme et littéralité*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, p. 240-266.
[825] Quant à une étude de fond, universitaire, concernant le lyrisme, nous renvoyons aux actes du colloque *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, PUF, 1996.
[826] Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op. cit.*, p. 18. L'auteur souligne. Cf dans le même ordre d'idée *ibid.*, p. 42.

son effervescence essentielle, qu'il pulvérise les domaines formels de l'écriture et ne se laisse deviner que de biais par le recoupement de l'écriture comme fragment dans le continu de la littérature. Il désigne le *chant* du langage, « l'expression de la destinée humaine *a capella* »[827] : « habiter, bien sûr, l'entresol - puisque nous ne sommes ni des oiseaux ni des plantes - mais reprendre de l'altitude »[828]. Le poème célèbre sans nécessairement faire l'éloge, il chante ce qui n'est parfois qu'un contre-chant, il manifeste en tous les cas, dans le champ du lyrisme, son emprise sur la question de l'existence humaine et du rapport métaphysique avec le monde : « La poésie est pensive. C'est une "pensée approximative" (...) Cette pensée poétique a l'ambition (on dit plutôt le désir) de connaître, d'être à la mesure de la question (...) : où et quand sommes-nous en étant " au monde" »[829]. Michel Deguy exprime ici comme en maints endroits de son œuvre le voisinage qu'il pense, dans le sillage spéculatif de Heidegger et de Jacques Derrida, être celui de la poésie avec la philosophie, et c'est avec la même franchise qu'il traite - sans indulgence - les lectures-performances de certains poètes pratiquant « lalecture » : « (...) c'est un nouveau truc, comme "l'installation" (...) Ca n'a pas plus de rapport avec "la poésie" (...) que les autres choses (...) Ce n'est qu'un des modes du phénomène culturel, et donc de la culturalisation de la littérature (...) Il n'y a aucun événement culturel »[830]. Michel Deguy cite ici la revue *Java* et nous ne pouvons que nous rappeler les listes de Jean-Michel Espitallier qui dirige la revue sus-nommée ou celles de Anne-James Chaton (co-directeur de *Tija*) : suite de marques de cigarettes, de factures de magasins, d'événe-

[827] J.-M. Maulpoix, *ibid.* p. 23.
[828] J.-M. Maulpoix, *D'un Lyrisme critique* in Magazine littéraire déjà cité, p. 45. Jean-Marie Gleize de son côté écrit en insistant sur cette même altitude prise par le poème de tradition lyrique : « La poésie se fantasme essentiellement comme parole, et limite de la parole, réalisation aérienne de la parole, le chant. Le chant c'est la parole qui s'enlève et qui enlève, qui élève et qui s'élève » in *Poésie et figuration*, Seuil, 1983, p. 28.
[829] Michel Deguy, *S'éprendre, se reprendre, se méprendre* in *Etats Provisoires du poème* IV, Cheyne éditeur, Chambon sur Lignon, 2003, p. 30.
[830] Michel Deguy, *L'Impair*, Farrago, 2001, p. 22-23.

ments d'actualité entendus à la radio, convocation au CAPES de philosophie, alignée sans ordre manifeste qu'une recherche de brouillage ou de parasitage typographique, etc.[831]. Pour le formaliste comme pour le littéraliste, si nous ratifions décidément ces catégories peu consistantes, la poésie « est derrière nous, ou à côté, (...) nous n'avons plus à protester " contre " la poésie, mais à élaborer d'autres sites » comme le déclare Jean-Marie Gleize à Claude Millet dans un entretien accordé à la *Revue des Sciences Humaines*[832], et ce même si cette sortie hors de la poésie n'est possible que par la poésie et dans le respect de son historicité. Jean-Michel Maulpoix a publié récemment des *Adieux au poème* dans une perspective différente, celle de la nostalgie pour un chant jadis porteur des élans humains, aujourd'hui étranglé par le soupçon, l'inquiétude, désuet[833], mais le constat est le même, d'une *crise* de la poésie et de la littérature dans un monde qui a perdu lui-même sa stabilité signifiante. Dans ces conditions, la position lyrique pourrait apparaître comme une forme de résistance presque désespérée, taraudée par la nostalgie, à l'épidémie du non-sens, comme l'incantation mélancolique du sens, de l'être, la quête d'un habiter authentique du monde, dans le non-monde qui s'installe. La « nouvelle poésie », ou la « postpoésie », selon le mot de Jean-Marie Gleize, enregistrerait cette crise dans les formes appropriées. Christian Prigent, dans ses essais et en particulier dans son bref écrit au titre évocateur, *A quoi bon encore des poètes ?*, en témoigne sans détour : « (...) notre monde est en manque de sens » mais « l'objectif de la poésie est au moins autant de

[831] Cf. Anne-James Chaton, *Evénements 99*, livré avec deux CDs (livre lu par l'auteur), Al Dante, 2001.
[832] *Revue des Sciences Humaines*, *Poésie en procès*, n°276, 2004, p. 202.
[833] Cf. Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, Corti, 2005. Philippe Jaccottet n'est pas loin de cette compréhension de la vocation propre au poème lorsqu'il écrit ne pouvoir compter Nathalie Sarraute parmi les grands écrivains pour la raison selon laquelle son œuvre n'aménage pas de trouée « de grand air » , ne donne pas accès au « vrai monde » qui demeure sous ou derrière notre monde « dénaturé par tant d'éléments divers » : cf. Philippe Jaccottet, *Improvisation sur poésie et roman* in *Ecrits pour papier journal*, *Chroniques 1951-1970*, Gallimard, 1994, p. 158-162. Le poète se défend par ailleurs de ne pas prêter attention aux hommes au profit d'une poésie impersonnelle du paysage dans les premières pages de *Paysage avec figures absentes*, Gallimard, *Poésie*, 1998, rééd., p. 9 *sq.*

fixer ce non-sens du présent (...) que de constituer du sens (...) »[834]. La poésie selon Christian Prigent doit exprimer cette *insignifiance* du *présent*, cette insignifiance ou ce *flottement* qui ne sont pas seulement typiques de notre présent - même si l'écrivain n'hésite pas à revendiquer, de même que Jean-Marie Gleize, la réflexivité plus aiguë que jamais de la poésie dans une téléologie littéraire peu élucidée par elle-même[835] - que de notre rapport d'hommes parlants avec le monde[836]. S'il y a chant, il est d'abord de la séparation essentielle, et comme tel non susceptible de nostalgie, de l'homme d'avec le monde, d'avec l'animalité, du fait du langage comme essence de l'homme, il est chant de la perte du sens et donc non-chant, forme supendue, insignifiante, dissolvant les *a priori* totalitaires du sens, ou du Sens, *analogon* de la démocratie en politique[837] ; la poésie fait donc *trou*, plutôt que trouée, dans les homogénéités du sens comme des pseudo-communautés et au premier chef dans sa propre essence, elle est toujours déjà disparue, même et surtout pour elle-même[838].

Ce n'est pas le lieu de jouer l'arbitre ou de prendre parti dans ce différend qui oppose davantage les théoriciens de la poésie que les poètes eux-mêmes, et qui reconduit, selon les termes d'Henri Meschonnic dans sa virulente *Célébration de la poésie*, une « anthropologie du signe »[839], c'est-à-dire entend le langage à partir du dédoublement fond-forme qui caractérise une interprétation particulière de l'héritage sausssurien et qui, dans une lecture déficiente de Mallarmé, selon l'auteur, hypostasie la lettre[840]. Henri Meschonnic répète en effet, tout au long de son ouvrage, la

[834] Christian Prigent, *A quoi bon encore des poètes ?*, P.O.L., 1996, respectivement p. 1 (*incipit*), p. 37.
[835] Denis Roche semble lui aussi croire en une semblable téléologie immanente du verbe en écrivant ce vers peu amène : « Le verbe ayant produit l'ortie du lyrisme ! » in Denis Roche, *Eros énergumène*, Poésie/Gallimard, 2001, p. 150.
[836] Christian Prigent, *op. cit.*, p. 37.
[837] Christian Prigent, *ibid.*, p. 41.
[838] Christian Prigent, *ibid.*, p. 51 notamment.
[839] Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Verdier, 2001, p. 58.
[840] Henri Meschonnic, *ibid.*, p. 79.

fameuse sentence de Mallarmé à Jules Huret : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve »[841]. La poésie contemporaine s'est construite dans le fantasme essentialiste d'une *nomination* qui n'a rien de mallarméen mais procède d'une lecture partielle d'un poète dont l'œuvre ne peut se résumer au *Coup de dés*, et le signe « comme absence des choses », orthodoxie linguistique, a participé à cette sacralisation de la nomination comme à celle d'une quête prétendue de l'*origine*[842].

Nous n'avons les moyens ni le temps d'arbitrer ou de dissiper ce différend, et les malentendus métaphysiques, esthétiques, linguistiques, politiques, dont il relève probablement, il nous reste à chercher en quelques mots quelle place Roger Munier pourrait, non pas y *tenir*, car ce différend n'apparaît pas dans ses réflexions, ne lui importe pas, mais ses méditations occuper ou tracer.

D'ores et déjà, les motifs de l'attente, de l'appel, du chant, que Roger Munier reprend à son compte, ne militent pas pour que l'écrivain apparaisse comme un des glorieux « ancêtres » de la poésie formaliste ni littéraliste. Roger Munier est naturellement beaucoup plus proche de Michel Deguy que d'Anne-James Chaton, ou des objeux de Nathalie Quintane[843], dans l'entente qu'il établit entre le poème et le philosophème, faisant se côtoyer voire se questionner réciproquement, se transfuser, ces modes de la méditation. Les écrivains auxquels il a consacré des articles nous confirment aisément : Jacques Réda, Yves Bonnefoy, André Frénaud, ... ou qu'il a traduits: Heidegger bien sûr, Octavio Paz, Roberto Juarroz..., ou de façon plus contingente les maisons d'édition qui le publient : Gallimard, Fata Morgana, Arfuyen, Corti, Encre

[841] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Corti, 1999, p. 103. Mallarmé, par l'intermédiaire de Jules Huret, souligne.
[842] Henri Meschonnic, *ibid.*, p. 220.
[843] Cf. Nathalie Quintane, *La Chaussure*, P.O.L., 1997.

Marine[844], etc. L'affaire est entendue, mais si nous voulons affiner cette topo-graphie, il nous faut aller plus avant dans la détermination des différences de l'écriture muniérienne et de l'écriture littérale ou formaliste.

Un indice important pour une telle détermination est décelable dans le rapport à l'origine, au commencement, qui s'établit chez Roger Munier et chez Jean-Marie Gleize, notable représentant, nous l'avons vu, de la « nouvelle poésie ». Dans *A Noir, Poésie et littéralité*, J.-M. Gleize définit ainsi la poésie à laquelle il aspire :

> Une poésie qui serait donc fortement inchoative, toujours commençante ou recommençante, ou surgissante, toujours très proche de son silence, dont elle part et qui l'habite, la troue, la trame, constamment confrontée au vide qu'elle crée en s'énonçant ; et pour cela jamais convertible en chant, éprouvant plutôt l'impossibilité de la position lyrique, voire, en limite, l'impossibilité de la parole. Une poésie (...) à l'épreuve de l'impossible et du manque[845]

La première moitié de la première phrase, les trois premières lignes de cette citation, pourraient qualifier la tonalité de l'œuvre muniérien, même si Roger Munier ne se pense pas poète, mais l'écrivain donnerait son assentiment à cette quête de l'inchoatif au ras du silence, à la menace du mutisme au sein de la parole, ou du défaut de parole au sein de la parole, où elle hésite, se tait et se prononce à la fois au plus près du ruisseau et de son *bruit mouillé*, de sa foncière indicibilité, au plus près de l'absence du proférateur. L'écriture de Roger Munier se livre, nous l'avons assez remarqué, au manque, à ce manque premier qu'est celui d'un monde si complet, si *affirmé*, que le rien défaille en lui, ou que le monde ne cesse, interminablement, jusqu'au vertige, de se *poser* comme défaillance du rien, comme Manque du manque - selon le titre de notre premier paragraphe. Le monde est *impossible* au sens précis où

[844] éditeur de François Solesmes, écrivain on ne peut plus lyrique.
[845] J.-M. Gleize, *A Noir, Poésie et littéralité*, Seuil, 1992, p. 125-126. Le passage est cité et discuté par Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 266.

il ne subsiste dans une telle touffeur d'être de marge ou de creux susceptible d'accueillir le non-être, ou le quasi-être, d'une possibilité ; le monde est tout-réel. Faudrait-il, livré à l'impossible, au manque, déclarer l'impossibilité du chant ? Roger Munier répondrait à Jean-Marie Gleize qu'il ne peut y avoir de chant que du manque, de la défaillance, de l'impossible, du silence : l'appel ne vient que de ce mince cerne de néant qui s'oublie au contour des choses massivement posées en elles-mêmes. Il n'y a de chant que *discret*, que *second*. Et c'est dans cette discrétion que le commencement se lève et se relève, se répète, se poursuit dans une défondation qui en assure la fragile perpétuité - perpétuité inchoative si l'on veut. Il nous faut l'observer ici : dans la mésentente sur les propriétés du chant s'origine en partie le différend entre les lyriques et les littéralistes. Le chant n'a pas nécessairement l'éclat du chant orphique, sa puissance imaginaire et analogique, voire anagogique, et encore Orphée comprend-il, après le retour d'Eurydice dans la nuit, que le chant peut se donner au suspens, qu'il y a un chant des choses usées et de l'usure elle-même ; qu'il y a un chant du non-chant, ce non-chant étant au vrai un chant secret, comme le laisse entendre Roger Munier dans *Contre-jour* : « Etat de poésie : toutes choses alentour, en suspens, vibrantes, comme prêtes à parler. Mais nous n'entendons pas la langue. Il n'y a poésie que tant que nous ne l'entendons pas »[846]. Ce sont seulement des modulations ou des orientations, des *tensions* qui font différer le chant du poète lyrique - auprès duquel Roger Munier peut trouver sa place - du poète ou du non-poète littéraliste. Jean-Claude Pinson note avec raison l'accord concédé à demi-mot par Jean-Marie Gleize à un « lyrisme horizontal » qui serait celui d'un James Sacré dans la filiation du « lyrisme de l'immanence » de Ponge[847]. Roger Munier a exprimé son intérêt pour le « mimosa sans moi » de Ponge, et de même que pour Ponge,

[846] Roger Munier, *Contre-jour*, p. 31.
[847] Cf. Jean-Claude Pinson, *op. cit*, p. 246-248.

nous pourrions parler d'un lyrisme de l'immanence pour l'écrivain qui nous occupe, mais nul lyrisme horizontal en l'occurrence, plutôt un lyrisme vertical - lyrisme classique - contenu dans une immanence sans défaut que son manque de défaut même. L'attachement de Roger Munier à la verticalité poétique est patente dans la préface qu'il a faite au compendium établi par ses soins de l'œuvre de Roberto Juarroz, écrivain d'une unique *Poésie Verticale* déclinée au long des recueils : la verticalité permet de dépasser, de résoudre, la dialectisation formelle du réel en apparence et en fond, en vérifiant la dualité de l'apparence et du fond, du visible et de l'invisible, dans le dynamisme interne, ascendant-descendant, de l'un[848]. L'un se déploie du fond à l'apparence selon la dimension ontologique de l'ascension et de la descente - cette dernière a d'ailleurs certainement les préférences de Roger Munier - et non selon l'oscillation pendulaire du réel accordé à sa seule répétition *matérielle.*

Pour ce qui est de l'inspiration, la notion paraît éculée dans le contexte des pratiques poétiques nouvelles qui n'hésitent pas à user, comme le font Pierre Alferi ou Olivier Cadiot par exemple, des ressources du montage vidéo, de la table de mixage, du sampler, ... La poésie est rendue au *poïeïn* que le dieu lui avait jadis confisqué, et sans volonté de polémique, nous pourrions voir dans l'« activisme » formaliste la maîtrise plus assurée que jamais du jugement (c'est-à-dire de l'entendement) sur l'imagination, celle-là même qu'appelaient de leurs vœux, chacun à sa manière, Kant et Hegel, ce jugement prononcé par le *genius interior*, censeur du je, gouverneur du territoire sévèrement balisé de l'homogène universalité humaine - communauté du commun, communauté du même. Si l'inspiration désigne paradoxalement cette primauté souvent insue du sujet sur lui-même par l'intermédiaire d'une archi-subjectivité divine ou transcendantale, alors formalisme et littéralisme, malgré leurs différen-

[848] Roberto Juarroz, *Poésie Verticale*, Fayard, 1980, rééd. Points, 2006, traduction de Roger Munier ; voir en particulier la préface de Roger Munier, notamment p. 11 *sq*.

ces, pourraient se voir renvoyés à cette inspiration dédaignée par eux parce que mécomprise, taxés d'un subjectivisme contre lequel ils ferraillent de toutes leurs forces, et ce au rebours d'une « modernité » qui s'entend - malgré quelques exceptions notoires - à proclamer la définitive désuétude du sujet. Un lyrisme vertical conçu comme chant du monde sans dieu, mais non sans divin, chant qui fait chanter l'appel qui résonne dans tout chant, chant mélancolique du suspens et de l'indéfinition des contours du sujet comme des choses, un tel lyrisme fragile, inchoatif, est porteur d'un avenir de vie où la disparité des êtres singuliers s'exprimerait de manière d'autant plus aiguë qu'elle n'est pas niée dans la *norme* des pratiques et des structures non différentielles, volontaristes, du sujet.

CONCLUSION

La brise du soir

Nous parlions, au début de notre étude, en introduction, d'une rencontre se produisant en l'absence de l'hôte et de son visiteur, d'une rencontre n'ayant d'efficience que sa propre absence, aménageant en cette dernière le (non-)lieu de la visite. Nous avons, dans les pages qui précèdent, tenté de donner la teneur d'une telle rencontre, si inhabituelle à nos yeux accoutumés au seul jour de la présence.

Roger Munier situe toute son œuvre dans une frange remarquablement mince du monde : dans sa manifestation. Celle-ci n'a rien de la gloire, ou de la sublimité, à laquelle on pourrait légitimement s'attendre au vu de l'immensité et de la diversité du monde, de sa mobilité infinie. Le monde n'est que par l'abandon du rien à l'être, que par ce renoncement qui grésille au contour des choses, s'y rappelle avec la discrétion afférente à la *limite* où cesse et commence la chose. Le monde n'est rien d'autre que soi et c'est dans cette affirmation que se loge le rien en sa puissance né-

gative, ruineuse, comme si l'affirmation s'espaçait d'elle-même, en elle-même, pour pouvoir d'autant mieux s'accomplir ; comme si l'affirmation demandait un instant - non temporel - de défaillance ou de défaut pour n'être plus que son éternel, ressassant et invincible redoublement. Ce mystère du double, du doublement de soi, en somme, de la tautologie, nul mieux que Michel Foucault n'en a exprimé le sens dans un très bel article sur Pierre Klossowski : « (...) l'égalité A=A s'anime d'un mouvement intérieur et sans fin qui écarte chacun des deux termes de sa propre identité et les renvoie l'un à l'autre par le jeu (...) de cet écart lui-même »[849]. Répétons-le : le monde n'est rien d'autre que soi. C'est le rien qui fait le jeu (aux deux sens du terme) de l'écart du monde avec soi, où il s'affirme en différant son identité.

Cet écart, l'espace du redoublement de soi, de la répétition *différante*, conditionne l'habitation humaine. Nous sommes à la fois *dans*, comme l'écrit Roger Munier, le là nous précède, les lieux s'esquissent d'eux-mêmes pour échapper à l'indéfinition des *parages*, nous sommes à la fois dans et toujours ailleurs, en exil, écart ou écartement renvoyant à cette immanence dans laquelle s'enfonce la méditation de notre écrivain, car l'immanence ne contraint pas l'être à se résumer dans une pure surface sans dimension, et sans vérité propre, l'immanence désigne plutôt la faim énorme d'une dimension multiple, d'une profondeur ouverte, qui ne laisse *rien* du monde dans l'état d'un simple *signe* vide, plat, cherchant sa vérification *ailleurs*. L'ailleurs est ici, avons-nous écrit en commentant Roger Munier : l'ici déploie pour qui sait *regarder* une profondeur sans terme, il n'est que le point de convergence éphémère de l'effusion mondaine.

Mais nous avons des difficultés à préserver la garde du regard, à voir s'éverser les choses et nous-mêmes au premier chef. C'est aussi le monde comme *Puissance*,

[849] Michel Foucault, *La Prose d'Actéon* in *Dits et Ecrits* (1954-1975), Gallimard Quarto, 2001, p. 356.

selon le mot de l'écrivain, qui se veut lui-même, et ce *conatus* doit s'affermir dans une relative stabilité parfois, la recherche d'une certaine permanence, qui incite à clôturer les lieux, et parmi eux, la subjectivité. Clôturer le lieu c'est d'un même geste le proclamer comme sacré et enjoindre le non-lieu contigu à l'*insignifiance* dont s'emparera la pensée technique, dans laquelle elle jettera la nature. Cette clôture n'est pas la première : elle tire sa ressource de la clôture antécédente qui voit l'homme se séparer de soi en discriminant le je et le corps. Faisant *retour* - et toute l'œuvre de Roger Munier dessine un tel trajet - à la danse telle qu'on peut l'imaginer à la racine du geste humain, comme la *gestualité* même avouant le secret de l'ancienne communion de l'homme avec soi et avec le monde, l'écrivain d'*A Corps perdu* conçoit l'*unité vivante* qui s'est scindée en je et en corps concurrents, où activité et passivité n'existeraient que comme l'irisation d'une seule et même extase nue. La rencontre amoureuse parachève cette danse de l'*épuisé* - sans corps et sans je -, elle nous fait descendre dans l'*avant*, au sans-lieu du commencement, mais cette rencontre s'*approfondira* dans le souverain épuisement de la mort : par elle nous cesserons de nous enfermer dans les lieux artificiels et en nous-mêmes, nous cesserons de nous *arrêter*, pour nous adonner au flux, à la corésonance du monde en son écart illimité.

Le monde n'est rien d'autre que soi ; le monde est sans moi : toute l'œuvre de Roger Munier pourrait être dépliée à partir de ces deux sentences apparemment sévères, en réalité de la plus grande générosité, comme nous venons de le rappeler. Le monde ne doit pas nous faire oublier, dans l'exubérance qui est la sienne, dans son opulence, l'humilité d'une disparition qui s'oublie dans le rien lui-même. L'œuvre de Roger Munier récuse toute transcendance qui dédoublerait le monde au lieu de le redoubler - dé-dédoublement par excellence, jeu avec le double pour que le double ne se pose pas comme tel mais fasse s'agiter l'un à l'intérieur de soi, dans son écart

propre -, mais elle ne fait pas fi, pour autant, du *divin*. Le monde est divin en ce que Dieu s'y renonce, l'apparition de Dieu, la théophanie, n'est que d'une dis-parition, et si nous continuons de penser cette visite qui *n'a pas lieu*, où visiteur et hôte ne se rencontrent qu'à différer éternellement la rencontre, nous pensons, *sans le savoir*, dans l'abdication de toute connaissance (de la naissance réciproque l'un à l'autre comme la pensait Claudel dans son *Art poétique*), l'absence l'un à l'autre de Dieu et du monde, de Dieu et du divin, de Dieu et de l'homme. Comme Adam au Jardin d'Eden, l'homme n'a désormais affaire qu'à la brise du soir. Mais cette brise souffle, dans l'espace de l'humiliation divine, un souffle d'Expiré.

L'œuvre artistique nous permet de sentir cette brise, d'entrevoir l'Absence d'où elle souffle, et le pas est plus mince qu'il n'y paraît qui nous mène de la théologie au cinéma et à la littérature. L'art est lui aussi le *medium* d'une rencontre davantage que d'une création, aux yeux de Roger Munier. La peinture, la photographie, le cinéma, où l'image objective se règle de plus en plus justement, nous font entendre en effet ce fameux *chant second* qui est celui du monde en son entier, dans la totalité de son apparaître et du disparaître qui lui est lié, chant qui s'insinue dans le chant humain pour y faire sourdre le non-humain, à tout le moins ce qui ne relève plus de la maîtrise d'un sujet quel qu'il soit. Il faut donc appréhender, dans la littérature, ou mieux, l'écriture (considérée comme accueil - rencontre - de l'à-dire où le dire littéraire se déjoue) le moment strictement désubjectivant : l'écrivain ne chante pas à proprement parler, il chante l'appel qui le précède, il se rend disponible (ce qui suppose d'être dis-posé et *attentif*) à l'écoute de l'appel susurré par le disparu. Cette disponibilité se traduira dans un chant *secondaire* (pour ne pas le confondre avec ce chant premier qu'est en définitive le *chant second* chez Roger Munier), immaîtrisé, au défaut du sujet humain, de l'inspiration où il se ressaisit, et du contour, des frontières, tracés

autour des êtres comme des choses. Le *visiteur qui jamais ne vient* n'est personne en vérité, ou, plus précisément, il n'est pas *quelque* un : il nomme la chose singulière, l'être singulier, qui nous appellent depuis l'avant où ils ne sont pas forcés au contour, pas relégués dans un lieu clôturé, non déchus en signes uniformes de l'encyclopédie universelle; qui nous appellent donc à *faire-monde* c'est-à-dire à descendre au tré-fonds du je, *là* où le je s'évase dans la terre matricielle où s'ajourent le proche et le lointain. La rencontre a lieu alors, dans le suspens de l'hôte et du visiteur rendus à leur singularité, car la visite n'existe pas, non plus que le visiteur et le visité, dans le monde où chacun est ensemble chez soi.

Nous voudrions quitter cette œuvre qui nous a accompagné longtemps, une œuvre qui n'a pas seulement occupé notre pensée, mais notre vie, notre existence même, avec ses difficultés d'être soi, d'être auprès des autres, morts ou vivants, d'être au monde, une œuvre qui nous a donné de lier conversation puis amitié avec son auteur qui lui ressemble tant, nous voudrions quitter cette œuvre comme l'écrivain lui-même, Roger Munier, le fait à la fin de *Si j'habite*, dans un court texte justement intitulé *Congé*. « Qu'est-ce qui donne du sens à votre vie ? ». Cette question commence le texte, question posée à Roger Munier. Mauvaise question répond-il en substance, car y répondre demande de donner des *raisons* de vivre, qui « ne sont jamais que des raisons ». Non, le sens ne se conforte pas dans les raisons, les motifs, il ne s'assure pas dans l'explication. Nous sommes plutôt dans le suspens, dans le sens comme suspens, dans ce tremblement qui ne nous ordonne rien, surtout pas de faire sens, mais nous permet de voir, dans l'hésitation, dans une lueur, que le sens et sa quête sont décidément de pauvres élans confortables et égarés. « Les dieux sont morts et leur place est vide ». Il nous faut habiter aux côtés de cette place vide, à son entour discret, apitoyé : la source coule non loin, nous dit Roger Munier, sous

l'herbe, sous nos pas. Quelque chose y parle, dans un souffle, dans une ténuité ou une vacance plus ancienne que les dieux et leur silence, qui nous apprend que vivre est peu de chose, que le souffle compte seul. Ou cette brise du soir quand nous nous promenons pleins d'une pensée, d'une *vision* qui s'ignore, plus vieux que nous-mêmes. Ce souffle n'est lui-même fait de rien. Nous nous sommes confié à ce souffle sans contour, à cette brise incertaine, il nous a été difficile de respecter le suspens où cette œuvre prend congé, de le déployer dans la trame d'un commentaire sûr de ses raisons sans en trahir la fragilité - pourquoi donner raison de ce qui récuse la raison, pourquoi chercher le sujet là où il s'abolit ? Quelque chose nous résiste dans cette œuvre, mais nous ne nous sentons jamais si proche d'elle qu'à l'instant où notre propre commentaire commence à balbutier, à s'irriter contre ce qui ne se livre pas au commentaire, à l'instant où nous désespérons d'expliquer et de donner sens. A cet instant où le commentaire prend congé dans la défaite, l'œuvre apparaît, la source coule. Et nous y *sommes.*

BIBLIOGRAPHIE

SOMMAIRE DE LA BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIE DE ROGER MUNIER

A. De Roger Munier

1. Œuvres publiées en volumes
2. Ouvrages à tirages limités
3. Catalogues d'exposition
4. Articles et textes divers parus en périodiques ou dans des ouvrages collectifs
5. Compte-rendus publiés en périodiques
6. Entretiens publiés en périodiques ou dans des ouvrages collectifs
7. Traductions publiées en volumes
8. Traductions publiées en périodiques ou dans des ouvrages collectifs

B. Sur Roger Munier

1. Articles et études consacrés à l'œuvre de Roger Munier
2. Dossiers publiés en revue

II. BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

A. Littérature

1. Œuvres
2. Etudes critiques
3. Etudes collectives
4. Revues

B. Philosophie, esthétique, théologie

1. Œuvres
2. Etudes critiques
3. Etudes collectives

C. Cinéma

1. BIBLIOGRAPHIE DE ROGER MUNIER

A. De Roger Munier

1. Œuvres publiées en volumes

- *Contre l'image,* essai, Paris, Gallimard, collection "Le Chemin", 1963, 110 p.; édition revue, 1989, 102 p.
- *Le Seul* suivi de *D'un Seul tenant,* avec un avant-propos de René Char, Paris, Tchou, collection "Le Prix des mots", 1970, 151 p. ; édition définitive, Paris, Deyrolle Éditeur, 1993, 186 p.
- *L'Instant,* avec une préface de Jean Sulivan, recueil de poèmes reprenant "L'Insu", "la Trace", "La Blessure", Paris, Gallimard, collection "Voies ouvertes", 1973, 126 p.
- *Le Contour, l'éclat,* Paris, Éditions de la Différence, 1977, 100 p.
- *Le Parcours oblique,* Paris, Éditions de la Différence, 1979, 134 p.
- *L'Ombre,* poème, Bruxelles, Éditions de la Clairière, 1979, 140 p. (non commercialisé, repris dans *Exode).*
- *Nocturnes,* essai sur Labarthe, Bruxelles, Éditions de la Clairière, 1979 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- *Terre sainte,* Malaucène, Arfuyen, 1979, sans pagination.
- *Le Moins du monde,* Paris, Gallimard, 1982, 124 p.
- *L'Ordre du jour,* Montpellier, Fata Morgana, 1982, 50 p.
- *Le Visiteur qui jamais ne vient,* Paris, Lettres Vives, collection "Nouvelle Gnose",1983,60 p.
- *Furtive Présence,* essai sur la peinture de Denise Esteban, avec 28 dessins originaux, Solaire Éditeur, cahier n° 43, mars 1983 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- *Au Demeurant,* Saint-Pierre-Ia-Vieille, Atelier La Feugraie, 1985, 74 p.
- *La Corne de brume,* Amiens, Le Nyctalope, collection "L'autre nuit", 1985, 114 p.
- *Eurydice,* Paris, Lettres Vives, collection "Entre 4 yeux", 1986, 58 p.
- *Lettre* à *personne sur la maladie,* Amiens, Le Nyctalope, 1986, 6 p.
- *Femme,* Nîmes, Terriers, 1986, sans pagination.
- *Mélancolie,* Amiens, Le Nyctalope, 1987, 68 p.
- *Éden,* Paris, Arfuyen, 1988, 48 p.
- A *vrai dire,* Lausanne, Pap, 1988, sans pagination.

- *"Génie" de Rimbaud,* Paris, Édition Traversière, collection "Le Grand Rift", n° 1, mai 1988, 48 p.
- *Requiem,* Paris, Arfuyen, 1989,48 p.
- *L'Apparence et l'Apparition,* Paris, Deyrolle Éditeur, 1991,40 p.
- *Le Chant second,* Paris, Deyrolle Éditeur, 1991, 52 p.
- *Tous feux éteints,* Paris, Lettres Vives, collection "Terre de poésie", 1992,60 p.
- *Stèle pour Heidegger,* Paris, Arfuyen, 1992, 64 p.
- *Proverbes,* Saint-Pierre-la-Vieille, Atelier La Feugraie, 1992,74 p.
- *Psaume furtif,* Mazamet, Babel, Les Éditions Perpétuelles, 1992,36 p.
- *L'Etre et son poème,* La Versanne, éd. Encre marine, 1993, 154 p.
- *Voir,* Paris, Deyrolle Éditeur, 1993, 136 p.
- *Exode,* Paris, Arfuyen, 1993, 110 p.
- *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud,* Paris, José Corti, 1993,436 p.
- *Orphée,* Paris, Lettres Vives, collection "Terre de poésie", 1994, 102 p.
- *Si j'habite,* Montpellier, Fata Morgana, collection "Hermès", 1994, 76 p.
- *Opus incertum I,* Paris, Deyrolle Éditeur, 1995, 136 p.
- *Dieu d'ombre,* Paris, Arfuyen, 1996, 64 p.
- *Eternité,* Montpellier, Fata Morgana, collection "Hermès", 1996, 68 p.
- *Obscurément,* Épinal, Hors Jeu Édition, 1997, sans pagination.
- *La Dimension d'inconnu* suivi de *Du Rien,* Paris, José Corti, collection "En lisant en écrivant", 1998, 134 p.
- *La Déchirure,* précédée de la traduction de la VIIIème Élégie de Duino de Rilke, collection "Les immémoriaux", Montpellier, Fata Morgana, 1998, 56 p.
- *Contre-jour,* Saint-Pierre la Vieille, Atelier La Feugraie, 1999, 70 p.
- *Sauf-conduit, l'enjeu poétique,* entretien avec Chantal Colomb, Paris, Lettres Vives, collection "Terre de poésie", 1999, 108 p.
- *La Chose et le nom, Opus incertum I (1982-1983),* Montpellier, Fata Morgana, 2001,100 p.
- *Opus incertum* 1984-1986, Paris, Gallimard, 2002, 136 p.
- *L'Extase nue,* Gallimard, 2003
- *Exode,* Arfuyen, 2003
- *Adam,* Arfuyen, 2003
- *Nada,* (ill.par Francesca Chandon), Fata Morgana, 2004
- *Le Su et l'insu 1987-1989* (*opus incertum,* 5), Gallimard, 2005

2.Ouvrages à tirage limité

- *Pour accompagner Préaux,* hors commerce, novembre 1964.
- *L'Insu,* poèmes, chez l'auteur, sur presse à bras, Paris, octobre 1969, 40 exemplaires, tous hors commerce; repris dans *L'Instant,* Paris, Gallimard, 1973.
- *Gantner ou la transparence,* avec 8 lithographies originales de Gantner, Michel Kieffer Éditeur, Paris, 1972,46 p., 150 exemplaires et 10 hors commerce.
- *Passé sous silence,* FA Parisod Éditeur, collection "Strates", La Chaux de Cossonay, 1979, 78 p., 300 exemplaires et 40 hors commerce.
- *Comment dire* ?, rehaussé d'une peinture traditionnelle du Rajasthan, Marchant Ducel, Kathmandu (Népal), 1983,20 p.
- *Andante,* avec un dessin de Denise Esteban, BdR, Paris, 1985, 38 p.
- *Le Visiteur qui jamais ne vient,* dessins de Raymond Gid, imprimé par Sérica, à Nancy, 1985, 38 exemplaires.
- *Braises,* Brandes, Béthune, 1986, sans pagination, 111 exemplaires.
- *Le Jardin, La Pionnière, Paris,* 1989,57 exemplaires et 9 hors commerce.
- *Haut* Risque, Brandes, Béthune, 1989, sans pagination, 57 exemplaires.
- A *corps perdu,* avec vingt dessins de Raymond Gid, Hemmerlé, Paris, 1989 ; texte repris dans *Si j'habite,* Fata Morgana, 1994.
- *Fable,* Love affair international, Pondichéry, 1993, 33 exemplaires.
-*Ici,* La Pionnière, Paris, 1994, sans pagination, 47 exemplaires et 12 hors commerce.
- *Extase,* Love affair international, Pondichéry, 1994, 20 exemplaires.
- Extraits de *Le Moins du monde* dans *Soufre Safran Fumée,* gravures d'Hélène Belin, Éditions Lacourière Frélaut, mars 1996, 42 exemplaires.
- *Naturelles,* "Carnets de la Limace bleue", n° 3, Issy-Ies-Moulinaux, 18 exemplaires avec, pour chacun, 3 peintures originales de Jean-Pierre Thomas, janvier 1997.
- *Arbre,* graphismes originaux de Hébé, tiré à 20 exemplaires, typographie et impression de Jean Hofer, Paris Gentilly, septembre 1997.
- *Silenciaire,* poème et aquarelles de Hébé, 20 exemplaires numérotés et signés par le poète et l'artiste, typographie de Jean Hofer, Paris Gentilly, 18 novembre 1998.
- *Poésie,* avec trois transparents de Jean-Louis Gerbaud, éd. Poliphile, Dijon, 2006, 100 exemplaires.

3.Catalogues d'exposition

- *Denise Esteban,* texte pour l'exposition à la Galerie La Touriale, Marseille, juin-juillet 1976.
- *L'Apparence et l'Apparition,* avec traduction en italien par Marina Bianchi, catalogue d'inauguration de la Galerie de la Différence, collection "Le regard et l'esprit", Milan, 18 octobre 1977.
- *L'Espace d'Eros,* catalogue de l'exposition des peintures de Julio Pomar à la Galerie de la Différence, Bruxelles, du 16 février au 14 mars 1978 ; reproduit dans *Julio Pomar - Les Mots et la peinture,* Éditions de La Différence, 1991 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- *Icônes de Nasser Assar,* catalogue de l'exposition à la Galerie Bellechasse paru sous le titre : *Icônes - Peintures récentes de Nasser Assar,* Paris, du 24 janvier au 18 février 1979 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- *Corps absolus,* catalogue général de l'oeuvre sculpté de Fabriciano, Rome, avril-mai 1980 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- *L'Espace du corps,* catalogue de l'exposition des toiles de Dominique Gutherz à la Galerie Jean Peyrole, "L'OEil Sévigné", Paris, du 25 mars au 30 avril 1982 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- *No man's land,* catalogue de l'exposition "Les Demeures de l'être", de Fred Deux à la Galerie Jeanne Bucher, Paris, du 20 novembre au 20 décembre 1985 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- Extrait de *Furtive Présence,* dans *Denise Esteban,* catalogue de l'exposition au Musée Saint Denis, Reims, du 22 novembre au 31 décembre1987.
- *Tirouflet ou l'Éloge du moindre,* catalogue de l'exposition à la Galerie Jean Peyrole, Paris, du 19 mars au 4 mau 1991 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- *Voir selon Hollan,* catalogue de l'exposition:
- à la Galerie Wimmer, Montpellier, du 13 mars au 25 avril 1992 ;
- à la Galerie Le Carré, Lille, octobre-novembre 1992 ;
- à la Galerie M. Marghescu, Hanovre, catalogue traduit par Friedhelm Kemp; repris dans *Voir,* Deyrolle, 1993.
- *Bazaine l'ébloui,* texte du catalogue *Bazaine, oeuvres sur papier,* pour l'exposition à la Galerie Louis Carré et Cie, du 5 novembre au 5 décembre 1992 ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.

- *L'Oeuvre du temps*, catalogue de l'exposition Fred Deux « Le Temps magique », à la Galerie Lambert-Rouland, du 12 octobre au 27 novembre 1993.
- Sur Francesca Chandon, sans titre, catalogue de l'exposition à la Galerie Dutko, Paris, 1995.
- Claude Marchet Anne Cros - Neuve Église - collages, exposition du 12 décembre 1998 au 9 janvier 1999, carton d'invitation, Galerie Patrick Gautier, Quimper.

4. Articles et textes divers parus en périodiques ou dans des ouvrages collectifs

1947

- "L'amour dans Claudel", *Etudiantes,* n° 16, Paris, octobre 1947, pp. 3-5.

1952

- "Visite à Heidegger", texte daté du 11 septembre 1950, *Cahiers du Sud,* n° 312, tome XXXV, Marseille, 1er semestre 1952, pp. 292-296.

1954

- "Immanence et Poésie" (sur René Ménard), *Critique,* Editions de Minuit, n° 84, Paris, mai 1954, pp. 401-413.
- "Martin Heidegger: *Introduction* à *la Métaphysique", Cahiers du Sud,* n° 326, tome XL, Marseille, 2ème semestre 1954 (décembre), pp. 141-147.
- "Paul Claudel", *Cahiers du Sud,* n° 328, tome XL, Marseille, 2ème semestre 1954 (paru en avril 1955).

1955

- "Pierre Teilhard de Chardin et l'avenir de l'homme", *Cahiers du Sud,* n° 331, tome XLI, Marseille, 1er semestre 1955 (octobre), pp. 449-452.

1956

- "Contre l'image", texte daté de mai 1956, *Cahiers du Sud,* n° 337, tome XLIII, Marseille, 1er semestre 1956 (octobre), pp.403-409.
- "Qu'est-ce que la Philosophie ? selon Martin Heidegger", *Cahiers du Sud,* n° 339, tome XLIV, Marseille, 2ème semestre 1956 (février 1957), pp. 292-296.

1959

- "Brefs prolégomènes à une poétique future", *Narceja,* São Paulo, n° 5, pp. 33-36 ; rééd. dans *Arguments,* n° 19, Paris, 3ème trimestre 1960, pp. 48 et 49.

1961

- "Exil ou De l'esprit fini", *Cahiers du Sud,* n° 359, tome LI, Marseille, février-mars 1961, pp. 86- 93.
- "La Pensée totale", texte daté du 2 janvier 1961, *Courrier du Centre International d'Etudes poétiques,* n° 31, Bruxelles, février 1961, pp 3-6.
- "Fragments pour une *Physique*", *Arguments,* n° 24, Paris, 4ème trimestre 1961, pp. 62-64.
- "L'Image fascinante", *Diogène,* n° 38, Paris, avril-juin 1962, pp. 91-99.

1962

- "Analogos", *Tel Quel,* n° 11, automne 1962, pp. 90-93.

1964

- "La Cinématographie. Méthode", *Cahiers du Sud,* n° 377, Marseille, 1964, date sous réserve.
- "Image et Signe", *Terre d'Images,* n° 4, Paris, VIII 1964.

1966

- "Prologue", texte daté de juin-juillet 1965, *Courrier du Centre Intemational d'Etudes poétiques,* n° 58, Bruxelles, novembre 1966, pp. 8-14.

1967

- "Le Chant second", *Revue d'Esthétique,* Nouvelle série, tome XX, 2-3 1967, numéro spécial « Le Cinéma ».

1968

- "Cela dit" - Fragments d'une correspondance ouverte par la publication du texte de Brice Parain dans la *NRF* "Pourquoi parler 1", *Les Cahiers du Chemin,* n° 3, 15 avril 1968.
- "II Canto secondo", *Cinema et film,* traduit par Adriano Aprà, suivi de "Note a Munier" di Adriano Aprà, A Il, 5-6, Roma, estate 1968, pp. 31-38.
- "Lieu", *L'Endurance de la Pensée* - pour saluer Jean Beaufret, Plon, 1968.

1969

- "La mer complice", *Le Nouveau Commerce,* n° 13, printemps 1969, pp. 31-48.
- "L'Expérience du Vide" (titre primitif: Le Vide et l'Occident), *Le Monde (Le Monde des*

Livres), samedi 26 sept. 1969.

- "Le Parcours oblique" (sur Jacques Réda), *Critique*, n° 269, Éditions de Minuit, Paris, octobre 1969, pp. 862-878 ; repris dans *Le Parcours oblique*, Éditions de La Différence, 1979.

1970

- "Midi d'Orphée", *Le Nouveau Commerce*, n° 15-16, Paris, printemps-été 1970 ; repris dans *Eurydice*, Lettres Vives, Paris, 1986, puis dans *Orphée*, Lettres Vives, 1994.
- "La Trace", *Le Nouveau Commerce*, n° 17, automne 1970, pp. 79-92 ; repris dans *L'Instant*, Gallimard, Paris, 1973.
- "Communément", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n° 19-20, 1970.

1971

- "La Blessure", *La Traverse*, n° 4, printemps 1971, sans pagination ; repris dans *L'Instant*, Gallimard, Paris, 1973.
- "Du commencement", *Cahier de l'Herne René Char*, Éditions de L'Herne, Paris, 1971, n° 15 (réédition Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1988, pp. 76-91).
- "La Parole et le Règne" (sur René Ménard), *Critique*, n° 287, Éditions de Minuit, Paris, avril 1971, pp. 303-317.
- "Commentaire", Lettres à Geneviève Lanfranchi, *Textures* 7111, Bruxelles, 1971, pp. 27-42.
- "Le Silence", *NRF*, n° 223, juillet 1971, n° spécial sur Brice Parain, pp. 76-79.

1972

- "La Déchirure", méditation sur la VIIIème Elégie de Duino, de Rainer Maria Rilke, *Le Nouveau Commerce*, n° 21-22,1972; repris dans *Le Parcours oblique*, Éditions de la Différence, 1979.
- "Face à face" (sur Guillevic), *Critique*, n° 302, Paris, Éditions de Minuit, juillet 1972, pp. 623 -642 ; repris dans *Le Parcours oblique*, Éditions de La Différence, 1979.
- "L'Expérience", réponse à une enquête de Bernard Noël, *Mise en page*, n° 1, Paris, Pauvert, mai 1972 ; repris dans *Le Contour, l'éclat*, Éditions de la Différence, 1977.
- "Inversement", *Le Nouveau Commerce*, n° 23, Paris, automne 1972, pp. 93-117.
- Préface au livre d'Yves Lemoine : *Deux peaux l'apparence*, Éditions Actuelles-Formes et langages, Uzès, 1972.
- "La Littérature en danger" (titre primitif : La Littérature en danger ?), *Le Monde (Le Monde*

des Livres), 3 novembre 1972.
- "L'Éveil qui n'est pas l'éveil", *La Traverse,* n° 5, automne/hiver 1972, sans pagination.

1973

- "Donner forme au vide", Annales de l'Institut de Philosophie, Université Libre de Bruxelles, 1973 ; repris dans *Le Contour, l'éclat,* Éditions de La Différence, 1977.
- "Boehme et Heidegger", paru sous le titre "Une parenté avec Heidegger", *Le Monde (Le Monde des Livres),* 17 mai 1973, p. 20.
- "La Parole brève", *Le Mensuel littéraire et poétique,* n° 50, Bruxelles, juillet-août 1973.
- "Voir", *La Traverse,* n° 7, automne-hiver 1973, avec des dessins de Jean-Max Toubeau ; repris dans *Voir,* Deyrolle Éditeur, 1993.
- "L'Avant", *La Traverse,* n° 7, automne-hiver 1973 ; repris dans *Le Contour, l'éclat,* Éditions de La Différence, 1977.

1974

- "Nocturne 1", *La Traverse,* n° 8, printemps-été 1974.
- "Le Pays" (sur Yves Bonnefoy), *Critique,* n° 325, Éditions de Minuit, Paris, juin 1974, pp. 515- 528, repris dans *Le Parcours oblique,* Éditions de La Différence, 1979.
- "Contre-chant", poèmes, *Argile,* n° IV, pp. 64-73, Paris, Maeght Éditeur, automne 1974.
- "L'autre aveu", *Gramma,* n° 1 (n° sur Georges Bataille), Aix-en-Provence, 1974, p. 133.

1975

- "Le Dépourvu", *Port-des-Singes,* n° 1, hiver 1974/1975.
- "Liturgie", *Port-des-Singes,* n° 2, printemps-été 1975.

1976

- "L'écriture absolue", dans *Aujourd'hui, Rimbaud,* enquête de Roger Munier, *Archives des Lettres modemes,* n° 160, Minard, 1976 (2), pp. 3-7.
- "N'importe", poèmes, *Arfuyen Il,* Malaucène, automne 1975, pp. 6-9.
- "L'Éclat", *Alif,* n° 7, hiver 1976 ; repris dans *Le Contour, l'éclat,* Éditions de La Différence, 1977.
- "Le Cri" (sur Yves Bonnefoy), *L'Arc,* n° 66, 1976.

1977

- "La pluie d'été", *Port des Singes,* n° 4, 1977.
- Réponse à l'enquête "Y a-t-il LIEU de créer ?" d'Arfuyen, *Arfuyen III,* printemps 1977, p. 44.
- "Heidegger, philosophe de l'Être", ELAN, cahiers des ICS, n° 1-2, janvier-février 1977.
- "Un Veilleur lucide" (sur Yves Bonnefoy), *Le Monde (Le Monde des Livres),* 25 mars 1977.
- "Le pouvoir des mots", cahier consacré à Guillevic, *NRF,* n° 293, Gallimard, Paris, mai 1977, pp. 85-88.
- "Analogos", publié sous le titre "Un point de vue de philosophe", dans *Bulletin* 1977 de L'Institut collégial européen, Loches, intitulé *Langage poétique et pensée analogique*. Colloque de juillet 1977 sous la direction de Gilbert Gadoffre ; repris dans "Un point de vue de philosophe", dans *Analogie* et *Connaissance,* tome 2, Maloine Éditeur, 1981.
- "Gloire", *Phantomas,* décembre 1977, pp. 152-157 ; repris dans *Le Moins du Monde,* Gallimard, 1982.

1978

- "Denise Esteban", *La Quinzaine littéraire,* n° 270, Paris, 1er - 15 janvier 1978, p. 13.
- "La Parole et son silence" (sur Pierre Oster), *La Voix des poètes,* n° 67, février 1978.
- "Palabras liminares", préface à *Poesia vertical,* antologia mayor, de Roberto Juarroz, édité par Carlos Lohlé, Buenos Aires, mars 1978.
- "Poétique de Bonnefoy", *Discordance,* n° 1, avril-mai juin 1978, pp. 40-43.

1979

- "Le Nom propre", *Port des Singes,* n° 6, hiver 1978-1979 ; repris dans *Le Moins du Monde,* Gallimard, 1982.
- "La Figure et la force", traduit sous le titre "La Figura y la fuerza", supplément littéraire de *La Nacion,* Buenos Aires, 8 juillet 1979.
- "La Clairière et l'ombre" (sur André Frénaud), *Critique,* n° 389, Paris, Éditions de Minuit, octobre 1979, pp. 883-899 ; repris dans *L'Être* et *son poème,* Encre Marine, La Versanne, 1993.

1980

- "Et la poésie ?", Actes de la huitième rencontre québéquoise internationale des écrivains, juillet-août 1980, *Liberté,* n° 130.

- "Heidegger", notice, *Dictionnaire des Auteurs de tous les temps et de tous les pays,* Laffont Bompiani, tome Il,1980, pp. 474-476.
- "Absence réelle" traduit sous le titre "Ausencia real" , texte liminaire pour *As marcas no deserto* d'Antonio Ramos Rosa, Vega ed., collection "0 chao da palavra", Lisbonne, déc. 1980.

1981

- "Hommage à Roger Chambon", dans *En hommage* à *la mémoire de Louis Bourgey et Roger Chambon, Professeurs de Philosophie* à *l'Université des Sciences humaines de Strasbourg,* publication de l'Université, 17 janvier 1981.
- "Aujourd'hui", *Contre toute attente,* n° 2-3, printemps-été 1981.
- "Gutherz", dans "Rivages des Origines", *Archives des Cahiers du Sud,* Archives de la Ville de Marseille, Place Auguste-Carli, décembre 1981.
- "Un point de vue de philosophe", dans *Analogie et Connaissance,* tome 2, *De la poésie* à *la science,* collection "Recherches interdisciplinaires", Maloine Éditeur.

1982

- "L'Intermittent", *Po&sie,* n° 20, Paris, mars 1982, pp. 63-70.
- "La Pensée du Même", *Exercices de la patience,* n° 3-4, Obsidiane, Paris, printemps 1982, pp. 19-24 ; repris dans *Stèle pour Heidegger,* Arfuyen, 1992.
- Suite de poèmes sans titre, *Prométhée,* n° 48-50, janvier-juin 1982.
- "Paraphes", *Port-des-Singes,* n° 9, dernier numéro, Imprimerie Varap, hiver-printemps 1982.
- "L'Etre et son poème", *Revue de Métaphysique et de Morale,* Paris, n° 4, 1982, pp. 436-449 ; repris dans *L'Être et son poème,* Encre Marine, La Versanne, 1993.
- "Comment dire ?", *Le Monde dimanche "Poésie",* note de Christian Descamps, 26 déc.1982.

1983

- "Todtnauberg 1949" et "L'eau d'oubli", *Cahier de L 'Herne / Heidegger,* Éditions de L'Herne, Paris, 1983, pp. 151-155 et 443-448.
- "Sotto voce", *Sud,* n° hors série 1983, "Espaces de Lorand Gaspar".
- "La Peinture et le visible", dans *Ecritures* à *Maurice-Jean Lefebve,* Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.
- Note sur Buson, cahier Buson "Haïku", Arfuyen, avril 1983, p. 4 de couverture.
- Avant-propos à *Quinze Poèmes* de Juarroz, éd. Unes, Le Muy, 1983.

1984

- "Faut-il vraiment traduire ?" (Le Don des langues) et traduction d'un poème de Juarroz, *Autour de la Littérature,* n° 2, Paris, mars 1984, pp. 5-6.
- "Le Chant du monde" et "Treille", *Autour de la Littérature,* n° 3, mars 1984, p. 22.
- "La Lettre", *Lettre suit,* 1er trimestre 1984, repris sous le titre *Lettre* à *personne sur la maladie,* Le Nyctalope, Amiens, 1986.
- "Le Moment de thym", dans *Pierre-Albert Jourdan, hommages, études et poèmes,* Thierry Bouchard, 1984.
- "Dieu de nuit" (sur Jean-Claude Renard), *Poésie* 84, n° 3, mai-juin 1984, pp. 57, 59, 60.
- Préface à *Ce Lieu que les pierres regardent,* de J.-L. Giovannoni, Lettres Vives, collection "Terre de poésie", 1984.
- "La Figure et la force", *Apsara,* n° 2, 1984.

1985

- "J'habite", *Exercices de la patience,* n° 6, "Effets de neutre 1", Obsidiane, Paris, 1985, pp. 13 18 ; repris dans *Exode,* Arfuyen, 1993.
- "Avant-dire", *Nulle part,* n° 5, "La Rhétorique", mai 1985.
- "L'Envers des choses" (Roberto Juarroz), *Poésie* 85, n° 6, Paris, janvier-février 1985, pp. 39 à 41.
- "Lavis", *Oracle,* n° 11-12, « Lieux dits, paysages écrits », Poitiers, hiver-printemps 1985.
- "Le Chant second", *Caméra-stylo,* n° sur Robert Bresson, janvier 1985 (reproduction de l'article paru dans la *Revue d'Esthétique,* avril-septembre 1967).
- "Passé sous silence II", texte de septembre 1979, *Tribu,* n° 8, juin 1985.
- "Silenciaire", *ARPA,* n° 27, septembre 1985.
- "La Forêt dite", *Revue de la Bibliothèque Nationale,* n° 17, automne 1985 ; repris dans *Si j'habite,* Fata Morgana, 1994, sous le titre "La Forêt d'été".

1986

- "Désir", *Recueil,* Mareil-sur-Mauldre, n° 3, 1986, pp. 139-144.
- "Langue", dans «Monostiches / one line poems», *Notes* publiées par Raquel, 52 av. Pierre Brossolette, 92240 Malakoff, n° 1, mai 1986.
- "Centre", *Faire-part,* n° 8-9, automne 1986.

1987

- "Lieu-dit", *Poésie* 87, n° 16, Paris, janvier-février 1987.
- "Carnet d'été (juin 1986), *Théodore Balmoral,* n° 4, Orléans, printemps-été 1987, pp. 41-46.
- *Eurydice,* fragments publiés dans *Art Scènes,* n° 3, printemps 1987.
- Réponse à l'enquête "Des écrivains livrent leurs titres à Terriers", par André-Pierre Amal et Serge Velay, publiée sous le titre *Les Bibliothèques infinies,* Terriers, Nîmes, 1987.
- "Mettre au monde", dans *Aspects psychologiques de la maternité,* Table ronde organisée par l'Unité de Maternologie de Saint-Cyr l'Ecole, le 7 février 1987, sous la direction du Dr J.-M. Delassus.
- "54, rue Monsieur-le-Prince" (sur Blaise Pascal), *Lieux d'écrits,* Éditions Royaumont, p. 85.
- "Ce qui nous fait parler", *NRF,* n° 416, Gallimard, Paris, septembre 1987 ; repris dans Si *j'habite,* Fata Morgana, 1994.
- "Ici", *Journal littéraire,* n° 1, 15 septembre - 15 novembre 1987.
- "Postface", *Tout est suspect,* “L'Absence II” , n° 1 & 2, automne 1987.
- "Treille", *Calades,* magazine de la vie culturelle, artistique et associative du Gard, Nîmes, novembre 1987, n° 83.
- "Petite suite pour Philippe Jaccottet", *Faire-part,* n° 10-11, automne 1987, n° spécial sur Philippe Jaccottet.

1988

- "Monologue", L'Absolu manifeste-Clancier-Guénaud, janvier 1988.
- Hommage à René Char, quelques lignes dans *La Quinzaine littéraire,* Paris, n° 505, du 16 au 31 mars 1988.
- "Secrètes", *ARPA,* n° 37, mars 1988.
- "La Nuit", *NRF,* n° 423, Gallimard, Paris, avril 1988 ; repris dans *Si j'habite,* Fata Morgana, 1994.
- "Fable", *Tout est suspect,* n° 3-4, printemps 1988.
- "Dieu de nuit", repris dans *Sud,* n° 77, juin 1988, dans *Jean-Claude Renard, études et témoignages.*
- "Un dieu d'herbe, sagesse et passion de P.-A. Jourdan", *NRF,* n° 426-427, Gallimard, Paris, juillet-août 1988, pp. 124-132.
- "Arthur Rimbaud et le réel", *NRF,* n° 428, Gallimard, Paris, septembre 1988, pp. 62-74.
- "Linceul", *Lieux d'être,* n° 5, *La mort,* Régis Louchaert, La Morinie, 62500 Saint-Orner.

- "Le Texte traduit: une écriture seconde", dans Actes des Quatrièmes Assises de la Traduction littéraire, Arles 1987, *Atlas - Actes Sud,* octobre 1988.
- "Le Vent de la route" (hommage à André Frénaud), *NRF,* n° 430, Editions Gallimard, Paris, novembre 1988, pp. 63-67 ; repris dans *L'Être et son poème,* Encre Marine, 1993.

1989

- "Ici", repris dans «Comme une immense et large lame dans l'océan des mondes - recueil à toutes fins utiles...», *Edition du Centre d'action culturelle de Montbéliard,* janvier 1989.
- "Le Flux, le figé, l'apparaître" (sur Héraclite), *NRF,* n° 436, mai 1989, pp. 14-30 ; repris dans *Les Fragments d'Héraclite,* Fata Morgana, 1991.
- "A corps perdu", *Poésie* 89, n° 27, Paris, mars-avril 1989 ; repris dans *Si j'habite,* Fata Morgana, 1991.
- "Dehors", *Tout est suspect,* «L'Illusion», n° 7-8, printemps-été 1989.
- Réponse à l'enquête: "Qu'est-ce qui donne du sens à votre vie ?" de Bernard Noël et Rémy Fourcade, dans *Le Journal* à *Royaumont,* n° spécial 4/5, p. 55, mai 1989 ; repris dans *Si j'habite,* Fata Morgana, 1994, sous le titre "Congé".
- "L'Inexplicable beauté", *Epignôsis* / *Initiation,* n° 20, «Pour l'émerveillement», juillet 1989 ; repris dans Si *j'habite,* Fata Morgana, 1994.
- "Lettre à un jeune poète sur l'incertitude du langage", *Les Cahiers de l'Atelier,* n° 5-6, Lille, août 1989, pp. 300-304.
- "Simples", *NRF,* n° 440, Editions Gallimard, Paris, septembre 1989.
- "La Voix", dans "Hommes de lettres - hommes de communication (les écrivains et les PTT)", n° spécial du *Bulletin de la Société littéraire des PTT,* octobre 1989.
- "Baroques", *Les Cahiers du Lez,* n° 12, 4ème trimestre 1989 ; reprise de "Dehors", *Tout est suspect,* 1989.

1990

- Liminaire à *Le Dieu nu(l),* d'Antonio Ramos Rosa, traduit par Michel Chandeigne, Lettres Vives, collection "Terre de poésie", 1990, pp 7-12.
- "Perdu dans l'indifférence des parages" (titre primitif: "Parages, lieux, hauts lieux), dans «Hauts Lieux», *Autrement,* série «Mutations», n° 115, Paris, mai 1990, pp. 22-26 ; repris dans *Si j'habite,* Fata Morgana, 1994.
- "J'y suis! ", (Arthur Rimbaud), *NRF,* n° 449, Gallimard, Paris, juin 1990, pp. 44-54 ; repris dans *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud,* Librairie José Corti, 1993.

- "Le Dieu des hommes", préface à *Le Christ de Velazquez,* de Miguel de Unamuno, traduit par Jacques Munier, Éditions de La Différence, collection "Orphée", Paris, 1990, pp. 7-17.
- "Contre-jour" (carnet d'août 199O), *Poésie 90,* n° 34, Paris, octobre 1990, pp. 11-16.
- "Proverbes", *Spirale INKARI,* n° 6, Paris, pp. 52-56.
- *Orphée,* extraits, *L'Autre,* n° 1, Paris, 1990.
- "La *Poésie verticale* de Roberto Juarroz", reprise partielle de l'introduction à *Poésie verticale,* éd. Fayard, et traduction de 4 poèmes extraits de *Undécima Poesfa Vertical, Poesie 90,* n° 35, déc.199O, pp. 13-19.
- *La Corne de brume,* extraits, *Archipel,* Lausanne, n° 2, décembre 199O, pp. 7-15.

1991

- "Un Destin", *Globe,* supplément sur Rimbaud, n° 56, avril 1991, p. 82.
- "L'Exigence d'écrire", *NRF,* n° 46O, Editions Gallimard, Paris, mai 1991, pp. 63-71 ; repris dans *La Dimension d'inconnu* suivi de *Du Rien,* Librairie José Corti, 1997.
- "Âcres hypocrisies", *Europe,* «Arthur Rimbaud», n° 746-747, juin-juillet 1991. - Sur Yves Humblot, *Domaine Guillevic,* 7/91.
- "Chronique", *Echo* 1, *une anthologie de la création poétique en Lorraine, au Luxembourg belge, au Luxembourg et en Sarre,* Æncrages & Co/Serpenoise, septembre 1991.
- "Partir de ne pas partir", *Les Lettres françaises,* n° 14, novembre 1991 ; repris dans *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud,* chapitre intitulé "On ne part pas", José Corti, 1993.
- «Note sur "Génie" de Rimbaud», dans *Œuvre-vie,* édition du centenaire, A. Borer, Arléa, pp. 1181-1183.
- "Le Bateau ivre", dans *Arthur Rimbaud / Bruits neufs, Sud,* cahier hors série, 1991 ; repris dans *L'Ardente Patience d'Arthur Rimbaud,* José Corti, 1993.
- "En forme de regard", dossier Juarroz, *Spirale INKARI,* n° 7, 1991, pp.6-7.

1992

- "Une Dimension d'inconnu", dans *Adonis (Le temps des poètes), Le Feu souterrain, Détours d'écriture,* Noël Blandin, janvier 1992.
- "Invocation", *Légendes,* n° 4, avril 1992.
- *Orphée,* extraits, *L'Autre,* n° 4, Paris, juin 1992, pp. 7-13.
- "Carnet, septembre 1991", *L'Autre,* n° 4, Paris, juin 1992, pp. 20-22.
-"Pause" *(carnets), Poésie* 92, n° 44, Paris, pp. 52-55.

1993

- "L'Autre Chant", dans *Archipel,* n° 6-7, février 1993.
- *Orphée,* extraits, *ARPA,* n° 50-51, premier trimestre 1993.
- "La Dépossession", *Incendits,* n° 19/20 *"Labarrière, Vargaftig",* Le Raincy, pp. 19-21.
- "Le Chant du monde", *Incendits,* n° 19/20 *"Labarrière, Vargaftig",* Le Raincy, p. 50.
- "Le Désert, la trace", préface à *Dans le désert, des voix,* de Jean-Claude Schneider, Editions Rezé, Séquences, 1993.
- "Carnet", "Estuaires", *Luxembourg,* n° 21, 1993.
- "Frénaud le Bourguignon", *Pays de Bourgogne,* n° 161, septembre 1993.
- "L'Attentif", *Poésie* 93, n° 50, Paris, décembre 1993, pp. 23-25 ; repris dans *La Dimension d'inconnu,* Librairie José Corti, 1997.

1994

- "Le Chant", *L'Expérience Guillevic,* Deyrolle Éditeur / Opales, Paris, 1994, pp. 221-228.
- "Hors-texte", *Sud,* n° 106-107 (spécial Salah Stétié), 1994.
- *Opus incertum,* extraits, *NRF,* n° 498-499, Editions Gallimard, Paris, juillet-août 1994, pp. 95-105.
- Adresse "Au lecteur", pour *Le Lointain est bleu,* de Jean-Gabriel Cosculluela, Éditions Comp'Act, avril 1994.
- "Bref éloge du voyage en train", *La Vie du Rail,* n° 2459, 31 août 1994.
- "Simplement", "Poésie présente", feuille de liaison de l'association "Les Amis de la Poésie", Lycée Poincaré de Nancy, n° 12, septembre 1994.
- "Staccato", dans *L'Allure du chemin - Dix ans d'édition,* Atelier La Feugraie, Saint-Pierre-Ia Vieille, octobre 1994.
- "Pierre Oster Soussouev - La Parole et le silence", dans *Friches - Cahiers de poésie verte,* n° 48, automne 1994 (reprise du texte paru dans *La Voix des poètes,* n° 67, 1978).
- Notices "Heidegger" (revue) et "Roberto Juarroz", *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs,* Robert Laffont, collection "Bouquins", Paris, 1994, pp. 1414-1416 et pp. 1632-1633.
- Notices *"Poésie verticale* de Roberto Juarroz" et *"Soeur Juana Inès de la Cruz ou Les Pièges de la foi* d'Octavio Paz", *Le Nouveau Dictionnaire des OEuvres,* Robert Laffont, collection "Bouquins", 1994, pp. 5842-5843 et p. 6742.
- Extraits de *Eden* et *Le Moins du monde* dans *Douze Écrivains d'aujourd'hui, une anthologie lorraine,* traduction et présentation d'Alain Lance, Éditions Serpenoise et Édition Karlsberg,

Metz - Homburglsaarpfalz, 1994, pp. 87-114.
- "Louis Charvet et l'Expérience poétique", dans *Amitiés Robert Garric,* XIXème Cahier, 1994.

1995

- "D'un été (1994)", *NRF,* n° 504, Gallimard, Paris, janvier 1995, pp. 1-12.
- "La Dimension d'inconnu", *Poésie* 95, n° 56, Paris, février 1995, pp. 80-85 ; repris dans *La Dimension d'inconnu* suivi de *Du Rien,* Librairie José Corti, 1997.
- "Métamorphose", *Poésie* 95, n° 57, Paris, avril 1995, pp. 98-102 ; repris dans *La Dimension d'inconnu* suivi de *Du Rien,* Librairie José Corti, 1997.
- "Tout commence ailleurs", in *Rencontres transdisciplinaires,* Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires (CIRET), n° 5, juin 1995, n° d'Hommage à Roberto Juarroz (1925-1995)" (19 Villa Curial, 75019 Paris) ; repris dans la *NRF,* n° 513, Editions Gallimard, Paris, octobre 1995, pp. 68-72 ; repris dans *La Dimension d'inconnu* suivi de *Du Rien,* José Corti, 1997.URL : http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b5c4.htm

1996

- "La Demeure", dans *Pierre-Albert Jourdan,* Cahier X, Le Temps qu'il fait, pp. 131-137,Cognac, 1996.
- "Octobre" (tiré de *Opus incertum 1* : octobre 1981), in *Vuelta,* n° 241, diciembre de 1996, n° spécial "Veinte Anos", traduit par Aurelia Alvarez Urbajtel.

1997

- "Obscurément", *Hors Jeu,* n° 23, Épinal, mars 1997.
- "Avant-lire", en présentation de *Naissance de l'invisible* de Gérard Pfister, Arfuyen, Cahier 110, avril 1997.
- "La Brèche", *Le Nouveau Recueil,* n° 44, Éditions Champ Vallon, Seyssel, septembre novembre 1997, pp. 47-54.

1998

- "Contre-jour" (extraits), *Rehauts,* n° 1, printemps-été 1998, pp.49-51.
- "Cantabile", *Noire et blanche,* n° 14, printemps 98, "Écritures du Nord-Est (2)", p. 1.
- "Des ténèbres", *L'Animal,* n° 5, Metz, été 1998, pp. 13-17.

1999

- "L'Extase nue", *Le Nouveau Recueil,* n° 50, mars-juin 1999, pp. 67-72.
- "Carnets", *Petite,* n° 6, printemps 1999.
- "Sauf-conduit" (extrait), *Groupe* 21 : *Mémoire du XXlème siècle,* cahier 1, Ed. du Rocher, Paris, 1999, pp. 155-157.
- "L'échappée", *L'Instant d'après,* n° 1, Saint-Laurent-sur-Saône, 1999.
- "Çà et là", *La Porte,* Laon, 1999.
- "Silenciaire", *Serta,* 4 UNED, Revista lberromanica de Poesia y Pensamiento Poético, Madrid,1999.

2000

- *Opus incertum* (décembre 1999), *ARPA,* n° 71, février 2000.
- "Du Retrait", *Sorgue,* n° 1, mars 2000.
- *Requiem* (extraits), *Anthologie de la poésie française du XXème siècle,* éd. de Jean-Baptiste Para, tome 2, Paris, Poésie/Gallimard, 2000, pp. 223-225.
- "J'interroge le visible..." (extrait du *Seul),* "J'avais cessé de nommer..." (extrait du *Moins du monde), Contre-jour* (extraits), dans *Anthologie de la poésie française du XVIIIe au* XXe *siècle,* Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2000, pp. 1225-1227.
- *Opus incertum* (camets de janvier 2000), dans *L'Arbre,* n° 2-3, Paris, automne 2000, pp. 36 41,
- "La Chair des dunes", *Cahiers de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet,* n° 3-4, Paris, 2000.
- *Opus incertum (octobre* 1999), dans *Cahiers de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet,* n° 3-4, Paris, 2000.
- "Lettre à André Dhôtel" du 31 mars 1970 et fragments d'une lettre du 25 février 2000 à propos de Dhôtel, dans *André Dhôtel* "A *tort et* à *travers",* Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, octobre 2000, p. 152.
- "Éloge de la fatigue", *L'Animal,* n° 9, Metz, hiver 2000, pp. 31-36.
- "Deux lettres à Christian Hubin", dans *le Courrier du Centre intemational d'Études poétiques,* n°227-228, juillet-décembre 2000, pp. 8-9.

2001

- "Carnets", dans *Des Écrivains en Franche-Comté,* Centre Régional du Livre de Franche Comté, NEO éditions, mars 2001.

- "J'aime les maisons d'édition fragiles...", dans *Écrire, résister,* volume d'hommages pour le 10ème anniversaire des éditions Encre marine, Fougères, éd. Encre marine, août 2001, pp. 221-223.
- "Tout *commence* ailleurs" / Roberto Juarroz 1925-1995, dans *L'Amérique latine et la Nouvelle Revue Française 1920-2000, Les Cahiers de la NRF,* Paris, Gallimard 2001 (rééd. du texte paru dans le n° 513).
- *Voir (Avant dire)* & *l'Apparence et l'apparition* (extraits), rééd. dans *La Sape,* n° 55- 56, Corbeil-Essonnnes, 2ème trimestre 2001, pp. 85-92.
- "Confins de la mélancolie", *Poésie 2001,* n° 89, Paris, octobre 2001, pp. 9-15.
- *Opus incertum,* dans *ARPA,* n° 75.

2002

- *Opus incertum* (été 2001), dans *L'Animal,* n° 11-12, Metz, hiver 2001-2002, pp. 121-138.
- "René Char et Heidegger en Provence", dans *Archipal,* Cavaillon, n° 50, 2002, pp. 18-24.

2003

- "L'infini de la finitude ", *Europe*, numéro sur Yves Bonnefoy, n° 890-891, juin-juillet 2003, p.40-47
- "L'interlude ", dans *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle, textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire d'Yves Bonnefoy,* Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p.197-201 (compte-rendu : Jean-Pierre Jossua, *Revue des sciences philosophiques et théologiques,* LXXXVIII, 2004, p.341)
- "La séduction des images", *Le Portique*, 12, 2e semestre 2003.
URL : http://leportique.revues.org/document569.html
- "Gardien de ce qui m'habite ", *Europe*, numéro sur Emmanuel Bove et Roger Munier, n°895-896, pp. 209-214
- "L'Absent", *Europe*, numéro sur Emmanuel Bove et Roger Munier, n°895-896, pp. 215-217

2004

- "Michel" (hommage à Michel Camus), *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires* n° 17 - Mai 2004
URL : http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/
- "Deux lettres du visiteur qui jamais ne vient ", *Autre SUD*, 25, 2004, p.56-57 (sur Yves Namur)

5.Comptes rendus publiés en périodiques

- "Jean Bazaine: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*", *Cahiers du Sud,* n° 320, tome XXXVIII, Marseille, 2ème semestre 1953, pp. 173-175.
- "René Ménard : *Le Livre des arbres", L'Information,* 8 décembre 1956, note de lecture non signée.
- "Jean Brun: *Les Conquêtes de l'homme et la séparation ontologique", Cahiers du Sud,* n° 370, tome UV, Marseille, février-mars 1963, pp. 472-473.
- "Jean Brun: *La Main et l'Esprif', Cahiers du Sud,* n° 377, 1964.
- "Guillevic: *Parole*", *Le Nouveau Commerce de la Lecture,* n° 1, 1971.
- "Hermès, n° 7 *Tch'an* (Zen)", *Le Nouveau Commerce de la Lecture,* n° 1, 1971.
- "Lin-Tsi : *Entretiens"* (Fayard, «Documents spirituels»), *Le Nouveau Commerce de la Lecture,* n° 3, 1972.
- "Yves Bonnefoy: *L'Arrière-pays"* (Skira), *Le Nouveau Commerce de la Lecture,* n° 4,1972.
- "Carlos Castaneda : *L'Herbe du diable et la petite fumée"* (Le Soleil noir), *"Voir*"(Gallimard), *Le Nouveau Commerce de la Lecture,* n° 6, 1973.
- "Jean Grosjean : *Le Messie",* (Gallimard, «Les Cahiers du Chemin»), n° 23, 15 janvier 1975.
- "Clément Rosset : *Le Réel, Traité de l'idiotie"* (Éditions de Minuit), *NRF,* n° 315, 1er avril 1979.
- "Kenneth White, un «nihiliste gai»", sur les *Lettres de Gourgounel* de Kenneth White, (titre originel: "A mi-chemin entre Nietzsche et Mi-Fu"), *Le Monde des livres,* 26 octobre 1979.
- "Clément Rosset: *L'Objet singulier*", *NRF,* n° 328, 1er mai 1980, pp. 110-112.
- "Le Visible et l'invisible", sur *Clara* de F. W. Schelling, *Le Monde des Livres,* 25 janvier 1985.

6.Entretiens publiés en périodiques ou dans des ouvrages collectifs

- Entretien avec Claire Paulhan, "Roger Munier, L'Espace intérieur...", *Impressions du Sud,* n° 9, juillet 1985.
- "El fulgor dei pensamiento", entrevista con Roger Munier por Marco Antonio Campos, *Universidad de México,* revista de la Universidad Nacional Autonoma de México, mayo 1987, volumen XLII, n° 436 (entretien réalisé en espagnol).
- Réponse à trois questions: "Trois questions à Roger Munier", propos recueillis par Serge Velay, *Calades,* magazine de la vie culturelle, artistique et associative du Gard, Nîmes, novembre 1987, n° 83.
- Entretien-débat "L'Arc et la lyre", *Détours d'écriture,* n° 13-14, «Octavio Paz ou la raison», p. 39, propos tenus à «Rencontres des écritures croisées» 1989 ; repris dans *Octavio Paz,* entretiens, éd. Noël Blandin, 1991.
- Entretien avec Yves Leclair, *L'Ecole des Lettres Il,* n° 12, 1990-1991, pp. 59-62.
- Entretien avec Michel Camus, *L'Autre,* n° 4, 1992, pp. 15-19.
- Entretien avec Michel Camus (à partir d'A *voix nue,* émission de France Culture), *Archipel,* n° 6-7, février 1993.
- "En el riesgo de 10 desconocido", entrevista, *Comun Presencia,* ano IV, n° 8-9, Bogota, 1993.
- Entretien avec Sébastien Hoët, *Tausend Augen, les mille yeux,* revue trimestrielle des arts visuels, n° 21, Lille, janvier-mars 2001.
- Entretien avec Dominique Janicaud, *Heidegger en France,* tome Il, Paris, Albin Michel, 2001.
- Entretien avec Francis Pourkat, *L'Animal,* n°11-12, Hiver 2001-2002

7.Traductions publiées en volumes

- Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme,* traduit et présenté par Roger Munier, Aubier Montaigne, collection "Philosophie de l'Esprit", Paris, 1957, nouvelle éd. revue 1964 ; repris dans *Questions II,* Gallimard, collection "Classiques de la Philosophie", 1966 ; édition bilingue, Aubier Montaigne, "La Philosophie en poche", 1966.
- Martin Heidegger, *Carta Sobre el Humanismo,* introduccion de Roger Munier, version espaniola de Roger Munier y Raul Gustavo Aguirre, Buenos Aires, 1958 (edicion privada).
- Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre,* Gallimard, collection "NRF essais", Paris, 1965, 390 pages.
- Martin Heidegger, *Le Retour au fondement de la métaphysique* et *Postface* à *Qu'est-ce que la métaphysique ?,* dans *Questions I,* Gallimard, 1968.
- Angelus Silesius, *L'Errant chérubinique,* présenté et traduit par Roger Munier, avec une préface de Roger Laporte, Éditions Planète, collection "L'Expérience intérieure", Paris, 1970.
- Octavio Paz, *Courant altematif, (Corriente altema),* Gallimard, collection "Les Essais", 1972, 240 pages.
- Octavio Paz, *Point de convergence, Du romantisme* à *l'avant-garde, (Los Hijos deI Limon),* Gallimard, collection "Les Essais", 1976,224 pages.
- *Haïku,* avant-propos et texte français de Roger Munier, préface de Yves Bonnefoy, Fayard, collection "Documents spirituels", Paris, 1978, 210 pages.
- Antonio Porchia, *Voix (Voces),* traduit par Roger Munier, avec une préface de Jorge Luis Borges et une postface de Roberto Juarroz, Fayard, collection "Documents spirituels", Paris, 1978, 154 pages.
- Toshihiko Izutsu, *Le Kôan Zen,* adaptation (en fait traduction entièrement reprise) de Roger Munier, Fayard, collection "Documents spirituels", Paris, 1978, 164 pages.
- Roberto Juarroz, *Poésie verticale (Poesia vertical),* traduction et préface de Roger Munier, Fayard, collection "L'Espace intérieur", Paris, 1980.
- Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes,* avant-propos et traduction de Roger Munier, Édition Traversière, Paris, 1982, réédition 1993, 72 pages.
- Juan L. Ortiz, *Poèmes,* traduction et introduction de Roger Munier, Centre Culturel Argentin, Collection "Nadir 4", édition bilingue, septembre 1982.
- Roberto Juarroz, *Quinze poèmes,* traduit de l'espagnol et préfacé par Roger Munier, Éditions Unes, Le Muy, 1983, réedition 1986, 32 pages.

- Angelus Silesius, *La Rose est sans pourquoi,* réédition partielle corrigée de *L'Errant chérubinique,* Arfuyen, 1983 et 1988, réédition augmentée.
- Roberto Juarroz, *Nouvelle poésie verticale,* Lettres Vives, Paris, 1984.
- Octavio Paz, *La Face* et *le vent* (un poème), Marchant Ducel, 1985.
- Antonio Porchia, *Voix inédites,* traduction et avant-propos de Roger Munier, Éditions Unes, Le Muy, 1986, 32 pages.
- Roberto Juarroz, *Neuvième poésie verticale,* Brandes, Béthune, 1986.
- Roberto Juarroz, *Poésie verticale* (trois poèmes), Marchant Ducel, Paris, 1987.
- Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz ou Les Pièges de la foi,* Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1987, 640 pages.
- Roberto Juarroz, *Poésie verticale,* traduit et présenté par Roger Munier, Poésie/Fayard, Paris, 1989, 168 pages.
- *Les Fragments d'Héraclite,* traduits et commentés par Roger Munier, Éditions Fata Morgana, Montpellier, 1991, 118 pages.
- Roberto Juarroz, *Poésie verticale,* trente poèmes, Éditions Unes, Le Muy, 1991.
- Roberto Juarroz, *Treizième Poésie verticale,* édition bilingue, liminaire et traduction de Roger Munier, Librairie José Corti, collection "Ibériques", Paris, 1993, 232 pages.
- Angelus Silesius, *L'Errant chérubinique,* avant-propos et traduction de Roger Munier, édition revue et augmentée, Arfuyen, 1993,248 pages.
- Octavio Paz, *Fernando Pessoa, l'inconnu personnel,* traduit par Roger Munier, Fata Morgana, 1998, 62 pages.
- *Haïkus, anthologie : poésie,* texte français et avant-propos de Roger Munier, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Seuil, Points poésie, 2006 (reprise en poche de l'édition de 1978).
- Roberto Juarroz, *Poésie verticale* : poésie, traduit de l'espagnol (Argentine) et présenté par R. Munier, Points poésie, 2006 (reprise en poche de l'édition de 1980).

8.Traductions publiées en périodiques ou dans des ouvrages collectifs

- Martin Heidegger, *Lettre sur l'Humanisme, Cahiers du Sud,* n° 319, tome XXXVII, Marseille, 1er semestre 1953, pp. 385-406 et n° 320, tome XXXVIII, 2ème semestre 1953, pp. 68-88.
- Raul Gustavo Aguirre, "Suavisima", *Botteghe Oscura,* Quaderno XIV, Roma, 1954.
- Raul Gustavo Aguirre, "La Dansa Nupcial", *Cahiers du Sud,* n° 328, tome XL, Marseille, 2ème semestre 1954, pp. 431-434 ; repris depuis "Je sais que les rives de l'aube..." dans *Le Journal des poètes,* 32ème année, n° 3, mars 1962.
- "Notas sobre una visita a Heidegger", Boletin informativo dei Seminario de Derecho politico, Universidad de Salamanca, marzo 1958 - septembre 1959.
- Raul Gustavo Aguirre, "Signets" (Cuademo de Notas), *Cahiers du Sud,* n° 351, tome XLVIII, Marseille, année 1959, pp. 238-242.
- Wilhelm Worringer, "Abstraction et co-naissance", chapitre premier de *Abstraktion und Einfühlung,* R. Piper & Co Verlag, München, Neudruck 1948, Cahiers du Musée de poche, n° 1, Paris, mars 1959, pp. 5-20.
- Wilhelm Worringer, "Naturalisme et style", chapitre 2 de *Abstraktion und Einfühlung* ("Naturalismus und Stil"), *Cahiers du Musée de poche,* n° 2, juin 1959, pp. 3-17.
- Martin Heidegger, *Le Retour au fondement de la métaphysique, Revue des Sciences philosophiques* et *théologiques,* tome XLIII, n° 3, juillet 1959.
- Octavio Paz, "La Consagraciôn dei Instante" (La Consécration de l'Instant), fragment d'un chapitre de *El Arco* y *la Lira,* Mexico, 1956, *Arguments,* n° 19, 3ème trimestre 1960, pp. 44-48.
- Octavio Paz, "La Imagen" ("L'Image"), chapitre extrait de *El Arco* y *la Lira* (Sens et non-sens de l'image), *Médiations,* n° 2, Paris, 2ème trimestre 1961, pp. 45-59.
- Werner Heisenberg, "Présupposés fondamentaux en physique des particules élémentaires", *Arguments,* n° 24, 4ème trimestre 1961, pp. 26-28.
- Martin Heidegger, "Au-delà de la Métaphysique" ("Nachwort de *Was ist Metaphysik"), Arguments,* n° 24, 4ème trimestre 1961, pp. 35-39.
- Raul Gustavo Aguirre, "Tacite Mémoire" ("Aigu na Memoria"), *Courrier du Centre Intemational d'Etudes poétiques,* n° 37-38, janvier 1962, pp. 3-6.
- Rodolfo Alonso, "Poèmes", *Cahiers du Sud,* n° 366, tome LIli, Marseille, mai-juin 1962, pp. 262-266.

- Octavio Paz, "Genèse du Poème" (I La Révélation poétique, II L'Inspiration), *Cahiers du Sud,* n° 373-374, tome LVI, Marseille, septembre-octobre-novembre 1963, pp. 180-215.
- Octavio Paz, "Les Peintures de Rodolfo Nieto" ("Pinturas de Rodolfo Nieto"), catalogue de l'exposition de R. Nieto à la Galerie de France, du 24 janvier au 23 février 1964.
- Schiller, "Ode à la Joie", *Planète,* n° 28, mai-juin 1966, pp. 149-155.
- Octavio Paz, "Vent droit" ("Viento Entero"), *Apparatus,* n° 1, décembre 1966.
- Octavio Paz, "André Breton ou la Recherche du Commencement", *NRF,* n° 172, hommage à André Breton, Gallimard, avril 1967, pp. 606-619.
- Octavio Paz, "L'Inconnu personnel" (sur Fernando Pessoa), *Les Cahiers du Chemin,* n° 4, octobre 1968, pp. 58-88.
- Octavio Paz, "La Cage et l'Oiseau", *Le Nouveau Commerce,* n° 14, été-automne 1969, pp. 77-89.
- Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique?* , précédé d'une lettre de l'auteur à Roger Munier, *Le Nouveau Commerce,* n° 14, été-automne 1969, pp. 55-76.
- Octavio Paz, "Vent cardinal" (nouveau titre de "Vent droit"), in *Versant Est,* Gallimard, 1970.
- Rainer Maria Rilke, VIIIème Élégie de Duino, *Le Nouveau commerce,* n° 21-22, 1972 ; traduction reprise dans *Le Parcours oblique,* Éditions de La Différence, 1979.
- Martin Heidegger, "Langue" ("Sprache"), poème, *Argile l,* Paris, 1973.
- Paul Tillich, "Théologie systématique", *L'Existence et le Christ,* tome 3, non édité.
- Antonio Porchia, "Paroles d'Antonio Porchia" (extraits de *Voces)* , *Port des Singes,* n° 2, printemps-été 1975.
- Antonio Ramos Rosa, "Poèmes" ("Poemas"), *Argile IX-X,* Paris, 1976.
- Roberto Juarroz, "Fragments verticaux", *Port-des-Singes,* n° 3, 1976.
- Martin Heidegger, "Lettres à Roger Munier", *Discordance,* n° 1, avril-mai-juin 1978.
- Martin Heidegger, "Le Défaut de noms sacrés", en collaboration avec Philippe Lacoue Labarthe, *Contre toute attente,* n° 2-3, printemps-été 1981.
- Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique ?,* reprise de la traduction parue dans *Le Nouveau Commerce* n° 14, revue et corrigée, *Cahier de L'Herne / Heidegger,* éd. de L'Herne, Paris, 1983.
- Martin Heidegger, "Langue", avec reproduction du poème manuscrit, *Cahier de L'Herne / Heidegger,* éd. de L'Herne, Paris, 1983.
- Martin Heidegger, "Lettres à Roger Munier", reprise de la traduction parue dans *Discordance* n° 1, sans modifications autres que de noms propres en toutes lettres et non

plus en initiales, *Cahier de L'Herne* / *Heidegger*, éd. de L'Herne, Paris, 1983.
- Roberto Juarroz, "Sept poèmes", *Nulle part*, n° 2, novembre 1983.
- Roberto Juarroz, deux poèmes extraits de *Nouvelle Poésie verticale* sous le titre "Poésie verticale", *Questions de*, n° 58, juillet-août-sept. 1984.
- Roberto Juarroz, "Neuvième poésie verticale - Dix poèmes", *Po&sie*, n° 34, automne 1985.
- Roberto Juarroz, "Poésie verticale" (quatre poèmes), *Poésie* 87, février 1987.
- Roberto Juarroz, "Poésie verticale", *NRF*, n° 420, 1er janvier 1988.
- D. H. Lawrence, "Les Déracinés" et "Phénix", *Cahier de L'Herne* / *D. H. Lawrence*, éd. de L'Herne, 1988, "Ultimes poèmes", pp. 193 et 198.
- "Héraclite, *Les Fragments", NRF*, n° 436, mai 1989, pp.1-13 ; traduction reprise dans *Les Fragments d'Héraclite*, Fata Morgana, 1991.
- Enrique Valiente Noailles, "Héraclite et le poétique", *NRF*, n° 436, mai 1989.
- Roberto Juarroz, "Poésie verticale" (trois poèmes), *ARPA*, n° 40, 1989.
- Roberto Juarroz, "Quatre poèmes", *Poésie 90*, n° 35, décembre 1990.
- Roberto Juarroz, "Poésie verticale" (sept poèmes), *NRF*, n° 460, n° d'hommage, mai 1991.
- Roberto Juarroz, "Poésie verticale", "Finistères" (six poèmes), *Revue de Belles Lettres*, février 1992.
- Angelus Silesius, *L'Errant chérubinique*, 23 distiques, *Archipel*, n° 6-7, Lausanne, 1992.
- Octavio Paz, "Intelligences extraterrestres et démiurges, bactéries et dinosaures", rééd. dans *L'Amérique latine et la Nouvelle Revue Française 1920-2000*, Les Cahiers de la NRF, Paris, Gallimard, 2001 (rééd. du texte paru dans le n° 555).

B. Sur Roger Munier

1. Articles et études consacrés à l'œuvre de Roger Munier

1970

- Pierre Pachet, "Au bord du chemin", note sur *Le Seul, La Quinzaine littéraire,* n° 99, 16-31 juillet 1970, p. 19.
- Pierre Chappuis, "Le Médiat et l'Immédiat de Roger Munier", *Gazette de Lausanne*, 3-4 septembre 1970.

1971

- Henri Raynal, "La Figure et l'Ombre", *Critique,* n° 291-292, août-septembre 1971, pp. 704 729.

1974

- Jacques Sojcher, "Sans plus", *Critique,* n° 321, janvier 1974, pp. 94-96.

1979

- Pierre Somville, *"Le Contour, l'éclat* ", note de lecture, *Revue philosophique,* 1979, p. 474.

1983

- Raphaël Sorin, *Le Monde,* 4 novembre 1983, "Les vertiges de Roger Munier", p. 13; "Roger Munier : «J'interroge le visible»" avec une lettre de Cioran datée du 8 octobre 1983, "Le «silence de Rimbaud»" et "Paroles d'un gisant", p. 17.

1984

- Jean-Michel Maulpoix, *"Le Moins du monde* et *L'Ordre du jour*", note de lecture, *Recueil,* n° 1, janvier 1984, pp. 164-165.

1986

- François Bott, *Le Monde,* 21 mars 1986, "L'auteur inconnu".
- Denise Le Dantec, "Roger Munier", *Vagabondages,* n° 63, 2ème trimestre 1986, pp. 110 111.

1987

- Sylvie Jaudeau, *"Eurydice"*, note de lecture, *Sud*, n° 68, mars 1987, pp. 167-168.

1988

- Pierre Dubrunquez, "Roger Munier, le Clair Obscur", *N.R.F.* , n° 423, avril 1988, pp. 72-80.
- Patrick Gormally, "Absence et plénitude: Roger Munier et Jean Sulivan", pp. 103-121, suivi d'une discussion entre Jean-Claude Renard, Paul Vernois, Roger Bichelberger et Patrick Gormally, pp. 145- 148 avec un extrait d'une lettre de Roger Munier à Patrick Gormally, *Poésie et spiritualité* en *France depuis 1950*, Actes du Colloque organisé à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Metz (13 et 14 novembre 1987), publiés par Michel et Jeanne Marie Baude, dépôt chez Klincksieck, 1988.

1989

- *Le Quotidien de Paris*, n° 2952, 17 mai 1989.

1990-1991

- Yves Leclair, "Roger Munier ou la traversée des mots", *L'Ecole des Lettres* Il, n° 12, 1990 1991, pp. 47-58.

1993

- Olivier Houbert, "Munier le visiteur", *N.R.F.* , septembre 1993, pp. 99-105.
- Isabelle Lebrat, *"L'Ardente patience d'Arthur Rimbaud* et *Le Seul* (réédition)", notes de lecture, *Recueil*, n° 28, septembre 1993.
- Pierre Dubrunquez, *"L'Ardente patience d'Arthur Rimbaud"*, note de lecture, *Poésie* 93, n° 48, pp. 120-126.

1995

- Chantal Colomb, "L'Inaccessible Présence dans la Parole poétique de Roger Munier", *N.R.F.*, n° 504, janvier 1995, pp. 74-101.
- Françoise Han, note de lecture sur *Orphée*, *Sud*, n° 109, janvier 1995, pp. 137-139.

1996

- Sylvie Jaudeau, *"Dieu d'ombre"*, note de lecture, *Poésie* 96, n° 63, juin 1996, pp. 121-122.

- Chantal Colomb, *"Dieu d'ombre"*, note de lecture, *Prétexte*, n° 11, automne 1996, pp. 89-90.
- Chantal Colomb, *"Eternité"*, note de lecture, *Le Nouveau Recueil*, n° 41, décembre 1996 février 1997, pp. 170-171.

1998

- Claude Adelen, *"La Dimension d'inconnu"*, note de lecture, *La Quinzaine littéraire*, février 1998.
- Chantal Colomb, *"La Dimension d'inconnu"*, note de lecture, *Prétexte*, n° 17, printemps 1998, pp. 108-109.

1999

- Maurice Couquiaud, *Sauf-conduit*, note de lecture, *Phréatique*, n° 90, automne 1999, p. 174.

2000

- Christian Hubin, " L'écoute ", *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n° 3-4 (2000), p.132-135
- Bernard Noël, " Une fureur de clarté ", *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, n° 3-4 (2000), p.129-131

2001

- Sébastien Hoët, "Le monde sans moi", *Tausend Augen, les mille yeux*, revue trimestrielle des arts visuels, n° 20, janvier-mars 2001, pp. 12-13.

2002

- Chantal Colomb, "Les carnets de l' Ouvert : pour une lecture de *l'Opus incertum* de Roger Munier", Metz, *L'Animal*, n° 11/12, hiver 2001-2002, pp. 113-120.
- Bernard Morlino, "Opus incertum ", *Lire*, mai 2002.
- Francis Wybrands, " Roger Munier : *Opus incertum* ", *Europe*, 878-879, juin-juillet 2002.

2003

- Gérard Pfister, "Roger Munier", *Vie Spirituelle*, 83e année, n°748, tome 157 (sept. 2003), p.311-315.

2004

- Chantal Colomb, *Roger Munier et la "topologie de l'être"*, éd. de L'Harmattan, 2004.
- Id., "Roger Munier lecteur de Rimbaud ", mai 2004 in *Les poètes français et Rimbaud*, colloque organisé par Pierre Brunel à La Sorbonne-Paris IV, actes à paraître.
- Id., "L'écriture du moins de Roger Munier", septembre 2004, colloque sur *L'art du peu* organisé par Christine Dupouy, Université de Metz, actes à paraître.

2005

- Gaspard Hons, "La bienveillance de Roger Munier "(sur *Le Su et l'insu*), *Le Mensuel littéraire et poétique*, 336, déc. 2005, p.5
- Gabrielle Althen, " Roger MUNIER : *Adam* ", *Europe*, 913, mai 2005

2006

- Ronald Klapka, "La pensée-poème de Roger Munier ", Remue.net, août 2006
URL : http://www.remue.net/spip.php?article1760&var_recherche=munier

2. Dossiers publiés en revue

• *N.R.F.*, n° d'hommage à Roger Munier, n° 460, mai 1991 :

- Michel Haar, "L'Autre Monde", pp. 14-28
- Bertrand Saint-Sernin, "Munier le Lorrain", pp. 29-37
- Jacques Chessex, "Le Silence de l'Instant", pp. 38-42
- Pierre Dubrunquez, "Lettre à Roger Munier sur le «discernement des esprits»" datée du 20 février 1991, pp. 43-49
- Jacques Réda, "Quant à Roger Munier", pp. 50-52
- Dominique Pagnier, "Le Raga de *Mélancolie"*, pp. 53-62

• *Prétexte*, n° 5-6, juillet-août-septembre 1995 :

- Chantal Colomb, *"L'Opus incertum de* Roger Munier", pp. 34-38
- Jean-Paul Gavard-Perret, "Roger Munier et l'aphorisme - Figures du Doute", pp. 39-42
- Entretien de Lionel Destremau avec François-Marie Deyrolle au sujet des oeuvres de Roger Munier publiées aux Éditions Deyrolle, pp. 43-45

• *Cahiers de la Bibliothèque Jacques Doucet*, n° 3-4, Paris, 2000 :

- Bernard Noël, "Une fureur de clarté", pp.129-131.
- Christian Hubin, "L'écoute", pp. 132-135.
- Nasser Assar, "Portrait de Roger Munier", reproduction d'une huile sur papier marouflée sur toile, 1978, 73 x 50 cm.
- Alexandre Hollan, "Sans titre", reproduction d'une aquarelle dédiée à Roger Munier, 1992, 24,5 x 39,5 cm.

- *Tausend Augen*, revue trimestrielle des arts visuels, n°21, n° sur Min Tanaka, Roger Munier, James Stewart, janvier-mars 2001 :

- Sébastien Hoët, "Le monde sans moi", pp.12-13
- Sébastien Hoët, "Entretien avec Roger Munier", pp.13-16
- Roger Munier, "Cinématographie", pp. 17-19

- *Europe*, n° 895-896, n° sur Emmanuel Bove et Roger Munier, novembre-décembre 2003 :

- Roger Munier, "Gardien de ce qui m'habite", pp.209-214
- Roger Munier, "L'Absent", pp. 215-217
- Sébastien Hoët, "La terre natale - pour une présentation de l'œuvre de Roger Munier", pp. 218-228
- Chantal Colomb, "La quête invisible - Roger Munier et Rilke", pp. 229-237
- Pierre Dubrunquez, "La voie sèche", pp.238-243

II. BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

A. Littérature

1. Œuvres

a. Prose

- Antelme Robert, *L'Espèce humaine*, Tel Gallimard, 1997 (1957)
- Saint Augustin, *Les Confessions*, éd. Joseph Trabucco, GF-Flammarion, 1995 (1964)
- Baudelaire Charles, *Curiosités esthétiques*, Garnier, Paris, 1987
- *La Bible*, trad. Emile Osty et Joseph Trinquet, Seuil, 1988 (1969, 1973)
- Chamoiseau Patrick, *Texaco*, Folio, 1994 (1992)
- Diderot Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann éd., 1984
- Jouhandeau Marcel, *Tite-le-Long*, Gallimard, 1954 (1932)
- Kazantzaki Nikos, *La Dernière tentation du Christ*, trad. Michel Saunier, Plon, Pocket, 1999 (1959)
- Laporte Roger, *Lettre à personne*, Lignes, 2006
- Id., *Une Vie*, P.O.L., 1986
- Id., *Carnets*, Hachette, 1979
- Maeterlinck Maurice, *Avant le grand silence*, Paris, Fasquelles éditeurs, 1934
- Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. et éd. J. Chamonard, GF-Flammarion, 1966
- Poe Edgar, *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. et notices de Charles Baudelaire (1864), introduction de Michel Zéraffa, Livre de Poche, Paris, 1987 (1973)

• Quignard Pascal, *Petits Traités*, T. 1, Gallimard, Folio, Paris, novembre 2002 (1990)

• Rancé, *Le soleil et les ténèbres*, Arfuyen, 1989

• *Les Romantiques Allemands*, sous la dir. d'Armel Guerne, Phébus Libretto, 2004

• Strauss Botho, *L'Incommencement, Réflexions sur la tache et la ligne*, trad. Colette Kowalski, Gallimard, coll. Arcades, Paris, 1996

b. Poésie

• Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, T. 1, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1987

• Biély André, *Glossolalie*, Nous, Caen, 2002

• Chaton Anne-James, *Evénements 99*, livré avec deux CDs (livre lu par l'auteur), Al Dante, 2001

• Coleridge, *Biographia Literaria*, Kessinger Publishing, United Kingdom, non daté

• Dhainaut Pierre, *Dans la lumière inachevée*, Mercure de France, 1996

• Espitallier Jean-Michel, *Pièces détachées* (anthologie), Pocket, 2000

• Follain Jean, *Exister*, NRF, Poésie/Gallimard, Paris, 1969 (1947)

• Hofmannsthal Hugo (von), *Lettre de Lord Chandos*, trad. et éd. Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, NRF, Poésie/Gallimard,1992 (1980)

• Jaccottet Philippe, *Paysage avec figures absentes*, NRF, Poésie/Gallimard, 1998 (1970)

• Michaux Henri, *Œuvres complètes*, T.3, éd. de Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran et Mireille Cordot, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004

• Ponge Francis, *La Rage de l'expression*, NRF, Poésie/Gallimard, 1999 (1976)

• Quintane Nathalie, *La Chaussure*, P.O.L., 1997

• Rilke Rainer Maria, *La Huitième élégie de Duino de Rainer Maria Rilke*, trad. et commmentée par R. Munier, version remaniée, Fata Morgana, Montpellier, 1998
• Id., *Carnets de Malte Laurids Brigge*, trad. Claude Porcell, GF-Flammarion, 1995

• Rimbaud Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, éd. Louis Forestier, NRF, Poésie/Gallimard, 2003 (1999)

• Ronsard Pierre (de), *Odes (1547-1552)*, Société des Textes Français Modernes, texte établi par Paul Laumonier, 2001

• Valéry Paul, *Eupalinos, l'Âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, NRF, Poésie/ Gallimard, 1989 (1945)

• Williams William Carlos, *Paterson*, éd. Yves di Manno, revue et corrigée, Corti, 2005

2. Etudes critiques

• Bachmann Ingeborg, *Leçons de Francfort*, Actes Sud, 1986.

• Blanchot Maurice, *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1993 (1949)
• Id., *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1992 (1969)
• Id., *L'Amitié*, Gallimard, Paris, 1997 (1971)
• Id., *L'Espace littéraire*, Gallimard, Folio Essais, 1988
• Id., *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Folio Essais, 1994

• Bonnefoy Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990
• Id., *Rimbaud*, Seuil, 1994
• Id., *L'Imaginaire métaphysique*, Seuil, Librairie du XXIème siècle, 2006

• Brunel Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Seyssel, 1991

• Chamoiseau Patrick, *Ecrire en pays dominé,* Gallimard, Folio, 2002

• Citati Pietro, *La Lumière de la nuit*, L'Arpenteur, 1998

• Deguy Michel, *Etats Provisoires du poème IV*, Cheyne éditeur, Chambon sur Lignon, 2003
• Id., *L'Impair*, Farrago, 2001

• Deleuze Gilles, *Proust et les signes*, PUF Quadrige, 1998 (1964)

• Doumet Christian, *Poète, mœurs et confins*, Champ Vallon, Seyssel, 2004

• Espitallier Jean-Michel, *Caisse à outils*, Pocket, 2006

• Giusto Jean-Pierre, *Rimbaud Créateur*, PUF, Paris, 1980

• Gleize Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, 1983
• Id., *A Noir, Poésie et littéralité*, Seuil, 1992

• Huret Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Corti, 1999

• Jaccottet Philippe, *Ecrits pour papier, Chroniques, 1961-1970*, Gallimard, 1994

• Jouve Pierre Jean, *Tombeau de Baudelaire*, Fata Morgana, Montpellier, 2006

• Juarroz Roberto, *Poésie et Réalité*, trad. Jean-Claude Masson, Lettres Vives, Paris, 1995 (1980)

• Lacoue-Labarthe Philippe, *La Poésie comme expérience*, Bourgois, Paris, 2004 (1986)

• Maulpoix Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Corti, 2002
• Id., *Adieux au poème*, Corti, 2005

• Meschonnic Henri, *Célébration de la poésie*, Verdier, 2001

• Millet Richard , *Le Sentiment de la langue*, Champ Vallon, Seyssel, 1986

• Pinson Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995

• Prigent Christian, *A quoi bon encore des poètes ?*, P.O.L., 1996

• Quignard Pascal, *Une Gène technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Montpellier, réimpr. 2003

• Sollers Philippe, *Illuminations*, Folio, Gallimard, 2005 (2003)

•

3. Etudes collectives

• *Modernité 8, le sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, mai 1996

• *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, PUF, 1996

• *La Circonstance lyrique*, sous la direction de Claude Millet, colloque de mai 2006, actes à paraître

4. Revues

• *Revue de littérature générale*, 96/2 Digest, POL, mai 1996

• *Magazine Littéraire*, mars 2001, "La Nouvelle Poésie française"

• *Revue des Sciences Humaines, Poésie en procès*, n°276, 2004

• *Ligne de risque 1997-2005*, Gallimard, Paris, 2005

B. Philosophie, esthétique, théologie

1. Œuvres

- Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Rivages, Paris, 1999
- Id., *Enfance et Histoire*, trad. Yves Hersant, Payot, Paris, 2000 (1978)
- Id., *L'Ouvert*, trad. Joël Gayraud, Rivages Poche, 2006 (2002)

- Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Pocket, 2003 (1994)

- Aristote, *Physique*, trad. et éd. Pierre Pellegrin, GF Flammarion, 2000
- Id., *L'Homme de génie et la mélancolie*, Rivages, Paris, 1991

- Saint Augustin, *Les Confessions*, éd. Joseph Trabucco, GF-Flammarion, 1995 (1964)

- Badiou Alain, *Conditions*, Seuil, Paris, 1992
- Id., *L'Etre et l'événement*, Seuil, Paris, 1988
- Id., *Circonstances, 2*, Léo Scheer, Lignes, 2004

- Benjamin Walter, *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, Folio essais, Paris, 2000

- Binswanger Ludwig, *Mélancolie et Manie*, PUF, «Psychiatrie ouverte», rééd. 2002

- Boèce, Traité sur la personne et les deux natures du Christ - Contre Eutychès et Nestorius in *Courts traités de Théologie*, trad. Hélène Merle, Cerf, 1991

- Böhme Jacob, *De la Signature des choses*, trad. Pierre Deghaye, Grasset, 1995
- Id., *L'Aurore naissante*,trad. Louis Claude de Saint-Martin, Archè, Milan, 1977

- Buber Martin, *Je et Tu*, trad. G. Bianquis, Aubier, 1992 (1969)

- Burton Robert, *Anatomie de la mélancolie*, Gallimard, Folio classique, 2005

• Debord Guy, *La Société du spectacle*, Folio Gallimard, 1998 (1967)

• Maître Eckhart, *Traités et sermons*, éd. corrigée et mise à jour, trad. A. de Libera, GF Flammarion, 1995
• Id., *Dieu au-delà de Dieu*, éd. Pierre-Jean Labarrière, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 1999
• Id., *Œuvres de Maître Eckhart*, trad. Paul Petit, Tel Gallimard, 1996 (1942)
• Id., *Sermons allemands* traduits et commentés par Reiner Schürmann, Rivages, 2005

• Ficin Marsile, *In Platonis Ionem*, trad. Edouard Mehl, in *Ion*, éd. Jean-François Pradeau, Ellipses, Paris, 2001

• Foucault Michel, *Dits et Ecrits (1954-1975)*, Gallimard Quarto, 2001

• Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, T. 1, trad. Bernard Bourgeois, Vrin, 1986
• Id., *Phénoménologie de l'esprit*, T. 2, trad. J. Hyppolite, Aubier, 1987 (1977)
• Id., *Esthétique*, T. 1, trad. Ch. Bénard revue par B. Timmermans et P. Zaccaria, Livre de poche, Paris, 1997

• Heidegger Martin, *Etre et Temps*, trad. E. Martineau, Authentica, 1985
• Id., *Essais et conférences*, trad. André Préau et Jean Beaufret, Tel Gallimard, Paris, 1988 (1958)
• Id., *Entretien du professeur Richard Wisser avec M. Heidegger*, ZDF, 24 septembre 1969.
• Id., *Questions I*, trad. Henri Corbin, Roger Munier, Alphonse de Waelhens, Walter Biemel, Gérard Granel, André Préau, Gallimard, 1987 (1968)
• Id., *Questions Il*, trad. Kostas Axelos, Jean Beaufret, Dominique Janicaud, Lucien Braun, Michel Haar, André Préau, François Fédier, Gallimard, 1987 (1968)
• Id.,*Questions IV*, trad. Jean Beaufret, François Fédier, Jean Lauxerois, Jean Roëls, Gallimard, 1985 (1976)
• Id., *Questions IV*, idem, revu par Jean Beaufret et Claude Roëls, Tel Gallimard, 1990
• Id., *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Tel Gallimard, 1988 (1962)

• Id., *Kant et le problème de la métaphysique*, trad. Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Tel Gallimard, Paris, 1994 (1953)
• Id., *Approche de Hölderlin*, trad. Michel Deguy, Henry Corbin, Jean Launay, François Fédier, Gallimard, Paris, 1968 (1962)

• Saint Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, trad. Grégoire de Saint Joseph, Points Sagesse, Seuil, 1984 (1945)

• Kant Emmanuel, *Œuvres complètes*, T. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980
• Id., *Critique de la faculté de juger*, éd. Ferdinand Alquié, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1990 (1985)
• Id., *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, GF Flammarion, Paris, 2000 (1995)

• Levinas Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, PUF Quadrige, Paris, 1989 (1948)
• Id., *Totalité et infini*, Le livre de Poche, Biblio essais, Paris, 1990 (1971)
• Id., *De l'Existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1998 (1963)
• Id., *Ethique et infini* (entretiens avec Philippe Nemo), Le Livre de poche, Biblio Essais, Paris, 2000 (1982)

• Maine de Biran, *La Décomposition de la pensée*, version remaniée, Vrin, Paris, 1988

• Maldiney Henri, *Penser l'homme et la folie*, Millon, Grenoble, 1997 (1991)
• Id., *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre Marine, La Versanne, 2000

• Marion Jean-Luc, *L'Idole et la distance*, Le Livre de poche, Biblio Essais, Paris, 1991 (1977)
• Id., *Dieu sans l'être*, P.U.F., 1991 (1982)
• Id., *La Croisée du visible*, P. U. F., 1996 (1991)

• Marx Karl, *Philosophie*, trad. M. Rubel et L. Evrard, Folio, Gallimard, Paris, 1996 (1965, 1968, 1982)

- Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Tel Gallimard, Paris, 1990 (1964)
- Id., *L'Œil et l'esprit*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1994 (1964)

- Nancy Jean-Luc, *L'Expérience de la liberté*, Galilée, 1988
- Id., *La Déclosion*, Galilée, Paris, 2005
- Id., *Le Partage des voix*, Galilée, 1982 ; repris avec de légères modifications dans l'édition de *Ion* de Platon par Jean-François Pradeau, Ellipses, 2001

- Nietzsche Friedrich, *Crépuscule des idoles*, trad. Jean-Cladue Hémery, Gallimard, Folio, 1988 (1974)

- Panofsky Erwin, *Idea*, trad. Henir Joly, Tel Gallimard, 2005 (1983)

- Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critrias*, trad. et éd. Emile Chambry, Garnier Flammarion, 1969
- Id., *Ion*, éd. Jean-François Pradeau , Ellipses, Paris, 2001

- Porète Marguerite, *Le miroir des âmes simples et anéanties*, Albin Michel, 1997 (1984)

- Schleiermacher, *Discours sur la religion*, trad. I. J. Rouge, Aubier, 1944

- Schürmann Reiner, *Le Principe d'anarchie*, Seuil, L'ordre philosophique, 1982

- Simondon Gilbert, *Du monde d'existence des objets techniques*, Aubier, Res L'Invention philosophique, 1989 (1958)

- Sloterdijk Peter, *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Hachette Littératures Pluriel, 2001 (1999)

- Stiegler Bernard, *La Technique et le temps*, T.2, Galilée, 1996

- Suso Heinrich, *Tel un aigle*, trad. Wolfgang Wackernagel, Rivages, 2004

• Uexküll Jacob (von), *Mondes animaux et monde humain*, trad. Philippe Muller, Denoël, 1984 (1965)

• Vernant Jean-Pierre, *Mythe et Religion en Grèce ancienne*, Seuil, La Librairie du XXième siècle, 1990

2. Etudes critiques

• Ancelet-Hustache Jeanne, *Maître Eckhart et la mystique rhénane*, Points Sagesses, Seuil, Paris, 2000 (1956)

• Barbaras Renaud, *Le Tournant de l'expérience, Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, 1998

• Benoist Jocelyn, " Nietzsche est-il phénoménologue ?" in *Cahier de l'Herne* consacré à Nietzsche, Paris, 2000, pp. 307-323.

• Chrétien Jean-Louis, *L'Appel et la réponse*, Minuit, 1992

• Damisch Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Champs Flammarion, 1997 (1992)

• Dastur Françoise, *Heidegger et la Question du temps*, P.U.F., 1994 (1990)

• Derrida Jacques, *La Voix et le phénomène*, PUF Quadrige, 1993, (1967)
• Id., *La Vérité en peinture*, Champs Flammarion, 1996 (1978)

• Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 2004
• Id., *Devant le Temps*, Minuit, 2000

• Foucault Michel, *La Pensée du dehors*, Fata Morgana, Montpellier, 1986 repris de *Critique* n°229 (1966)

• Guibal Francis, *Dieu selon Hegel*, Aubier Montaigne, 1975

• Haar Michel, *La Fracture de l'Histoire*, Millon, Grenoble, 1994

• Janicaud Dominique,*Heidegger en France, I-Récit,* Albin Michel, Hachette Littérature, "Pluriel Philosophie", 2005 (2001)
• Id., *Heidegger en France, II - Entretiens*, Albin Michel, Bibliothèques des Idées, 2001

• Libera Alain (de), *Eckhart, Suso, Tauler*, Bayard Editions, 1996

• Schürmann Reiner, "Que faire à la fin de la métaphysique ?" in *Cahier de l'Herne* Heidegger, Biblio Essais, Paris, 1989, pp. 449-473

•

3. Etudes collectives

• Centre Roland Barthes, *Donner à penser*, Seuil, 2005

C. Cinéma

• Barthes Roland, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1999 (1980)

• Benjamin Walter, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) in *Ecrits Français*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1997

• Bresson Robert, *Le Cinématographe*, Folio Gallimard, 2000 (1995)

• Tarkovski Andreï, *Le Temps scellé*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005 (1989)

INDEX DES NOMS

Agamben (Giorgio) 44, 255
Alféri (Pierre) 291
Ancelet-Hustache (Jeanne) 126, 129
Antelme (Robert) 44
Apollinaire (Guillaume) 102
Arendt (Hannah) 196
Aristote 78, 108, 245
Artaud (Antonin) 275
Saint Augustin 78, 108, 109

Bachmann (Ingeborg) 74
Badiou (Alain) 100, 207, **213-214**, 215
Barbaras (Renaud) 65, 70
Barthes (Roland) 7, **159-162**, 282
Baudelaire (Charles) **273-281**
Benjamin (Walter) 143, 161, **228-232**
Benoist (Jocelyn) 80
Bernanos (Georges) 156
Biély (André) 184
Binswanger (Ludwig) 246
Blanchot (Maurice) 26, 44, 51, 82, 101, 103, 167, 168, 173, 192, 193, 237, 238, 240, 241, 282
Boèce 122
Böhme (Jacob) **88-91**
Bonnefoy (Yves) 15, 16, 185, 207, 208, 209, 213, 215, 216, 227, 247, 283, 288
Borges (Jorge Luis) 110
du Bouchet (André) 283
Bresson (Robert) 7, **150-158**
Brunel (Pierre) 207, **211-212,** 214
Buber (Martin) **112-114**
Burton (Robert) 245

Cadiot (Olivier) 291
Casares (Adolfo Bioy) 50
Chamoiseau (Patrick) 48
Char (René) 7, 185, 216
Chaton (Anne-James) 285, 286, 288
Chrétien (Jean-Louis) 234
Cioran (Emil) 7
Citati (Pietro) 218

Cladel (Léon) 274
Coleridge (Samuel Taylor) **276-278**
Colomb (Chantal) 10, 137
Cronenberg (David) 155
de Cues (Nicolas) 115
Saint-Cyran (Jean Duvergier de Hauranne, dit) 131

Damisch (Hubert) 269
Dastur (Françoise) 98
Debord (Guy) 149
Deguy (Michel) 185, 283, 285, 288
Deleuze (Gilles) 237, 264, 265
Derrida (Jacques) 7, 118, 159, 267, 282, 285
Descartes (René) 64,66,69
Dhainaut (Pierre) 24, 185
Diderot (Denis) 151
Didi-Huberman (Georges) 230, 231
Doillon (Jacques) 155
Doumet (Christian) 171
Dupin (Jacques) 283

Eckhart **126-138,** 193
Emaz (Antoine) 283, 284
Espitallier (Jean-Michel) 283, 284, 285
Eutychès 122

Fédier (François) 225
Ficin (Marsile) 258
Follain (Jean) 79
Foucault (Michel) 101, 282, 295
Fourcade (Dominique) 283
Frénaud (André) 7, 288

Gautier (Théophile) 280
Giusto (Jean-Pierre) 207, **209-211,** 213, 214
Gleize (Jean-Marie) 284, 285, **286-287**, **289-290**
Godard (Jean-Luc) 155
Goethe (Johann von) 272
Gracq (Julien) 25
Guibal (Francis) 67
Guillevic (Eugène) 216

Haar (Michel) 86, 180
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich) 15, 67, **271-273**, 276, 278, 291
Heidegger (Martin) 6, 10, 26, 29, **36-43**, 49, 53, **83-86**, 91, **95-100**, 114, 116, 163, **166-169**,

170, 180, 185, 186, 187, 189, 193, 212, 216, **223-228**, 233, 234, 251, 285, 288
Heidsieck (Bernard) 283
Henry (Michel) 70
Héraclite 7, 106, 184
Hésiode 251
Hofmannsthal (Hugo von) **174-184,** 232, 245
Hölderlin (Friedrich) 42, 187, 212
Huret (Jules) 288

Jaccottet (Philippe) 283, 286
Janicaud (Dominique) 53
Jean de la Croix 129, 130, 137
Jean le Baptiste 119
Jouhandeau (Marcel) 176
Jourdan (Pierre-Albert) 185
Jouve (Pierre Jean) 279
Juarroz (Roberto) 7, 171, 288, 290

Kafka (Franz) 169
Kant (Emmanuel) 182, 189, **266-271**, 273, 276, 291
Kawase (Naomi) 232
Kazantzaki (Nikos) **122-123**
Kleist (Heinrich von) 7
Klossowski (Pierre) 295

Lacoue-Labarthe (Philippe) 176
Lang (Fritz) 50
Lao-Tseu 212
Laporte (Roger) 185, 222, 232
Leibniz (Gottfried Wilhelm von) 82,177
Leopardi (Giacomo) 176
Levinas (Emmanuel) 18, 71, **72-77**, 82, 100, 103, 251
de Libera (Alain) 126, 127
Luca (Ghérasim) 283

Maeterlinck (Maurice) 175
Maine de Biran (Marie François Pierre Gontier) 69, 70
Maldiney (Henry) 104
Mallarmé (Stéphane) 214, 287, 288
Marion (Jean-Luc) **34-35**, 76, 98, 116
Maulpoix (Jean-Michel) 235, 283, **284-286**
Merleau-Ponty (Maurice) 58, 62, 64, 65, 163
Meschonnic (Henri) 287
Michaux (Henri) 146
Millet (Claude) 286

Millet (Richard) 16

Nancy (Jean-Luc) 100, 208, **261-262**
Nestorius 122
Nietzsche (Friedrich) 80,116, 186
Noël (Bernard) 185, 283
Novalis 176
Novarina (Valère) 283

Ovide 236

Panofsky (Erwin) 269
Parant (Jean-Luc) 283, 284
Parménide 95,106
Pascal (Blaise) 177
Paz (Octavio) 7, 288
Pennequin (Charles) 283
Pichois (Claude) 274
Pinson (Jean-Claude) 284, 290
Platon 38, 39, 76, 78, 108, 109, **257-265**, 271, 273, 279, 280
Poe (Edgar) 275, 276, 278, 279
Ponge (Francis) 145, 290
Porchia (Antonio) 7
Porète (Marguerite) 126, 127, 128, 130, 132
Pourkat (Francis) 138
Pradeau (Jean-François) 257, 258
Prigent (Christian) 283, 286, 287

Quignard (Pascal) 138, 173
Quintane (Nathalie) 283, 288

Rancé (Armand-Jean) 250
Réda (Jacques) 216, 218, 283, 288
Rilke (Rainer Maria) 7, 14, 65, 249, 254, 255
Rimbaud (Arthur) 7, 14, 103, **185-220**
Roche (Denis) 283, 284
Rohmer (Eric) 155
Ronsard (Pierre de) 265
Roubaud (Jacques) 283

Sacré (James) 283, 290
Saussure (Ferdinand de) 287
Schiller (Friedrich von) 272
Schleiermacher (Friedrich Daniel Ernst) **32-33**
Schürmann (Reiner) 49

Scorsese (Martin) 122
Simondon (Gilbert) 41
Sloterdjik (Peter) 230
Solesmes (François) 289
Sollers (Philippe) 207, **212-213**, 215
Spinoza (Baruch) 119
Stéfan (Jude) 185, 283
Strauss (Botho) 89, 220
Suso (Heinrich) 132

Tarkos (Christophe) 283
Tarkovski (Andreï) 151
Tarr (Béla) 151
Thomas d'Aquin 127
Tieck (Ludwig) 273
Trakl (Georg) 187, 226, 229
Tsukamoto (Shinyia) 155

Uexküll (Jacob von) 255

Valéry (Paul) 219, 267
Vernant (Jean-Pierre) 251

White (Kenneth) 185
Williams (William Carlos) 4

SOMMAIRE

INTRODUCTION - Le Visiteur qui jamais ne vient **5**

I-Regarder, habiter **12**

Prélude : le Rien, manque du manque **13**

Etre et néant : une affaire d'accommodation de la vue

A> Le contour de la chose **20**

B> Regarder (dans) la nuit **25**

Les époques de l'histoire du rien : du sacré à la pensée technique

A> Le sacré comme célébration et oubli du rien **28**

B> Le sacré e(s)t la technique **36**

La nature, le lieu

A> Le jardin et la ville **45**

B> La forêt **51**

C> L'ici, le dans, le là, le il y a : le lieu

(Généralités sur le lieu et le séjour) **55**

(Le corps et le dans) **61**

(Le corps et le désir de l'autre : le féminin) **70**

(La mort comme immanence au dans) **77**

(L'Il y a) **82**

II- Croire ? **105**

Le *Dieu d'ombre* : pour une esquisse de la théologie de Roger Munier

A>Le monde comme absence de Dieu **106**

B> Dieu absent à Soi : l'attente **110**

C> Dieu et le savoir : la rencontre manquée **114**

D> Dieu et la tentation- l'incarnation **119**

E> Roger Munier et Maître Eckhart : la pauvreté, le Très-Haut et le Très-Bas **126**

III- Contre l'image **140**

L'image objective comme répétition du monde sans moi

A> De l'image picturale à l'image objective **141**

B> L'image objective comme expropriation du sujet humain **144**

C> D'une image parlante **149**

D > L'image objective et le cinématographe (R.Munier et R.Bresson)

(Le cinématographe) **150**

(Le modèle) **153**

(R. Munier et R.Bresson) **155**

E > Le chant second de l'image objective - la promesse d'un lieu **157**

F > L'image objective et la chambre claire (R. Munier et R. Barthes)

(Studium et punctum : la pose) **159**

G> L'apparaître du monde **162**

IV - L'écriture, l'appel 165

La non-exigence de l'écriture : l'appel

A> L'appel et l'apparaître **166**

B> La Lettre de Lord Chandos : la nostalgie d'une langue du fluide et du singulier **174**

Rimbaud, le destin de l'écriture

A> L'écriture absolue **185**

B> Le refus de l'effectif **191**

C> Génie ou le mouvement de l'absolu **201**

D> D'autres commentaires de Génie (Yves Bonnefoy, Jean-Pierre Giusto, Pierre Brunel, Philippe Sollers, Alain Badiou) **207**

Coda : la poésie, parole oblique, parole du commencement **216**

Qu'est-ce que l'écriture ?

A> L'appel dans la distance du proche et du lointain

(L'appel sans origine et sans sujet) **221**

("La parole est parlante" : l'appel chez R. Munier et Heidegger) **223**

(L'appel et l'aura : R. Munier et Walter Benjamin) **228**

(L'appel comme unité et singularité de la chose) **233**

B> L'appel et l'inspiration : Orphée, le jour et la nuit, chanter l'appel) **234**

C> Le chant et la mélancolie - sentiment des confins **243**

L'appel et l'inspiration : défaillance et ressaisissement du sujet

A> L'inspiration comme enthousiasme (une lecture de Ion de Platon) **257**

B> L'inspiration comme génie et l'imagination(lecture de Kant, Hegel, Baudelaire) **266**

C> Roger Munier dans la polémique lyrique-littéraliste **281**

CONCLUSION - La brise du soir **293**

BIBLIOGRAPHIE **301**

INDEX DES NOMS **346**