

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

30/04/2003

Art et langage : la possibilité de l'événement politique ou de l'exigence éthique.

Heidegger, Benjamin, Wittgenstein, Blanchot

Marc Goldschmit

Que l'art soit pensé comme lieu de la politique « au sens le plus haut »(Heidegger) à peu près à une époque où les idéologues du nazisme parlaient de la politique comme grand art, qu'il soit analysé comme possibilité d'une politique révolutionnaire(Benjamin), selon l'analogie de l'éthique et de l'esthétique(Wittgenstein) ou comme exigence d'écrire(Blanchot), c'est à chaque fois dans une analyse du langage et de la question de la langue que se décident chacune de ces déterminations éthiques ou politiques de l'art. Il s'agira par conséquent de montrer dans cette thèse que c'est à la pointe d'une philosophie de l'art comme langage ou d'une pensée du langage depuis l'essence de l'art que Heidegger, Benjamin, Wittgenstein, Blanchot comprennent le rapport de l'art à la politique du siècle dernier, le rapport de l'art au capitalisme, au fascisme et à la technique planétaire. Cette thèse cherchera à analyser comment l'articulation de l'art et du langage a pu constituer la possibilité d'une éthique ou d'une politique philosophique au XXème siècle, en vue sans doute de conjurer, dans au moins trois des cas suivants, le verdict hégélien dont Heidegger donne la citation à la fin de « l'origine de l'œuvre d'art » : « l'art est, quant à sa suprême destination, une réalité passée »(*Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel Gallimard, p. 14).

Ce qui suit ne tentera pas de comparer des auteurs et des corpus, mais essaye plutôt de prendre la mesure d'un espace de la pensée et des contraintes qui se sont exercées et qui s'exercent sans doute encore sur les discours et sur leur tentative de situer l'art et le langage dans leur rapport à l'éthique et la politique.

Les hypothèses de travail, que nous présentons ici, ne sont que provisoires et n'ont à peu près qu'une fonction heuristique ; elles appellent donc questions, objections et réfutations. Ce projet ne représente donc qu'une pré-compréhension nécessaire pour commencer à lire les textes, pour se demander ce qu'on va rencontrer, et surtout ce qu'on cherche.

Deux inquiétudes accompagnent constamment ce travail : 1/ celle de savoir si l'art est « structuré comme un langage » ou si il faut plutôt penser que « toute l'entreprise de l'art est de désarmer le discours. Au profit, non d'un autre mode de discours, mais d'un non discours, qu'on n'a jamais qualifié que négativement(rire, non-savoir, figure) »(J-M Pontévia, *Tout a peut-être commencé par la beauté*, William Blake and Co., p. 159) ; 2/ celle de savoir si tout cela a le moindre intérêt.

I/ Heidegger

L'engagement politique de Heidegger, qui est l'engagement de sa pensée, se décide à l'aune d'une détermination de l'art comme langage ontologique. Heidegger soustrait le langage à sa fonction de communication selon laquelle il est un instrument extérieur à la pensée ; de ce point de vue il fait apparaître que la langue est comme un temple grec, « à l'image de rien »(« origine de l'œuvre d'art », *Chemins*, p. 44) et que le langage ne représente rien. Le langage ne signifie pas, il nomme, c'est-à-dire fait apparaître(*Etre et Temps*, §7). Cette distinction « signifier »(*Zeichen*) « montrer »(*Zeigen*) organise la conception phénoménologique du langage chez Heidegger et l'idée qu'il y a une co-appartenance de l'être et de la parole. La langue ne renvoie pas à la réalité, elle ne fait pas référence à des objets, elle n'a pas une fonction dénotative parce que la parole est le dévoilement, l'apparition de l'être. C'est une telle conception du langage qui lui fait dévaluer du même geste toute linguistique, logique, pédagogie, sémiologie comme des conceptions instrumentales et techniques du langage étrangères à son essence phénoménologico-ontologique(*Acheminement vers la Parole*).

C'est à partir de la détermination de l'essence de l'art comme Poème(*Dichtung*), en tant qu'il « laisse advenir la vérité de l'étant comme tel »(« L'origine... », in *Chemins*, Tel Gallimard, p. 81), que Heidegger dévalue l'écriture littéraire : Comme chez Platon, la littérature est dévaluée au nom de l'ontologie, même si la tâche de dire l'être est dévolue chez Heidegger au Poème, c'est-à-dire à la littérature au sens large(philosophie et poésie comprises)et non seulement à la philosophie proprement dite comme c'était le cas pour Platon, puisque de Platon à Heidegger il y a une inversion des valeurs du *muthos* et du *logos*.

Dans *Qu'appelle-t-on penser ?* On peut lire en effet que « Socrate est le plus pur penseur de l'Occident(...) et c'est pourquoi il n'a rien écrit » et aussi que « la pensée décline au moment où elle entre dans la littérature », au moment où l'on commence à écrire ; Dans le séminaire sur le *Parménide* de Platon, Heidegger parle de la « destruction du mot » et de la langue par la machine à écrire qui fait déchoir la langue au rang d'une technique et d'un instrument de communication. Si on ne peut qu'admirer la méditation heideggerienne et sa radicalité, il n'est guère possible de ne pas voir en sous main opérer la scène platonicienne du *Phèdre*, celle où le roi Thamous répond à Teuth, l'inventeur de l'écriture, que la lettre est muette, morte, simple *mimésis* de la parole vivante, impuissante à se défendre elle-même : parole errante et sans père. Une telle dévaluation de l'écriture littéraire fait sans doute appartenir Heidegger, comme Platon, à ce que Blanchot appelle l'« époque de la fin du livre » et « du commencement de l'écriture ».

L'art est Poème en tant qu'il dit l'être, il est en ce sens « la mise en œuvre de la vérité », son surgissement ou son avènement, son ouverture : « Qu'est-ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre ? La toile de VanGogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de soulier, est en vérité »(« L'origine... », op.cit., p. 36). L'art est l'avènement de la vérité comme « aletheia » et non pas objectivité, il fait apparaître la possibilité inapparente des phénomènes, le retrait de leur trait, il n'est pas leur représentation. C'est de ce point de vue que l'esthétique est limitée (dans le livre sur Nietzsche) et pensée comme étrangère à l'essence de l'art : l'art en son essence n'est pas un objet créé par un sujet et destiné à la satisfaction sensible d'un sujet : « l'expérience vécue[esthétique] est-elle bien l'élément au sein duquel l'art est en train de mourir. Il est vrai qu'il meurt si lentement qu'il lui faut, pour mourir, quelques siècles »(*Ibid.*, p. 90) ; la beauté est alors déterminée comme éclat du paraître et soustraite aux anticipations de la perception et de la sensibilité du sujet, « la beauté est un mode d'éclosion de la vérité »(*Ibid.*, p. 62).

L'art comme Poème est ce qui permet au *Dasein* de se rapporter à son être, i.e. à son être-mortel en tant qu'il parle et qu'il peut dire sa mortalité, c'est-à-dire l'impossibilité de dire. Comme la parole offre la possibilité pour le *Dasein* de se rapporter à son être(-mortel), l'essence de l'art(la *Dichtung*) est déterminé par Heidegger comme mise en œuvre de

l'*aletheia* et le poème comme possibilité du rapport de l'étant *Dasein* à son être. L'art, qui est en son essence Poème(*Dichtung*), a donc la même essence que la langue : « La langue(*Sprache*) elle-même est Poème(*Dichtung*)au sens essentiel. Or, la langue est l'avènement où, pour l'homme, l'étant en tant qu'étant se décèle comme tel ; voilà la raison pour laquelle la poésie, le Poème au sens restreint, est le Poème le plus original au sens propre. La langue n'est donc pas Poème parce qu'elle est poésie primordiale(*Urpoesie*) ; au contraire, c'est la poésie qui advient elle-même dans la langue parce que celle-ci garde en elle l'essence originelle du Poème. Par contre, l'architecture et la sculpture n'adviennent jamais que dans l'ouvert du dire et du nommer. »(*Ibid.*, p. 84)

Si le poète est bien encore compris par Heidegger comme un *Dasein*, à partir de 1934-35 c'est d'abord le déploiement de sa parole, et non plus l'analyse de l'existence dans sa quotidienneté, qui ouvre la possibilité du sens de l'être. L'art prend en ce sens la relève de la philosophie et de ce que le *Discours de l'auto-affirmation de l'université allemande* appelait « le service du savoir » ; on passe d'une analyse de l'existence du *Dasein* seul, comme fil conducteur de la question de l'être(*Etre et Temps*), à un discours affirmant que le *Dasein* du peuple ne peut s'approprier(se rapporter à son être) que par les poètes et le Poème. C'est donc dans la perspective d'une conception ontologique de l'art comme surgissement de la vérité dans le Poème(ou langue de l'être)que se dessine l'engagement politique de la pensée de Heidegger, à partir de 1934-35 et après le discours dit « du Rectorat ». Les poètes sont les mortels qui « tracent le chemin d'un revirement » historial(*geschichtlich*), c'est-à-dire d'un autre commencement de l'histoire, en tant que le Poème se rapporte à l'être-mortel du *Dasein*, i.e. à l'être homme de l'homme : « L'art est Histoire en ce sens qu'il fonde l'histoire(...) l'origine du *Dasein* historial d'un peuple, c'est l'art. Il en est ainsi parce que l'art lui-même est, en son essence, une origine et rien d'autre : un mode insigne d'accession de la vérité à l'être, c'est-à-dire à l'Histoire. »(« L'origine... », *Chemins*, p. 88)

L'art fait histoire et fait événement dans l'histoire au sens où il constitue un tournant ontologique, une révolution qui consiste à rapporter le *Dasein* d'un peuple à son être, c'est-à-dire à sa langue. L'art est l'origine du *Dasein* historial d'un peuple au sens où il est en son essence Poème : le *Dasein* d'un peuple ne fait histoire qu'en tant qu'il se rapporte par le poème des poètes à sa langue, c'est-à-dire à son être(« ... pourquoi des poètes... »). A la différence du nazisme qui a pour programme une identité du peuple par le sol et par le sang, le projet de Heidegger d'une identification par la langue est plutôt la relève de l'échec du programme romantique. Le nazisme est en ce sens l'interruption de ce que Heidegger tente de relever.

L'idée qu'il peut y avoir une révolution dans l'histoire, que cette révolution est ontologique(elle est l'accès à l'ontologie), et qu'elle est appropriation de l'être du *Dasein* par un retournement de son rapport à la langue, provient d'une pensée essentiellement tragique de l'histoire. L'époque est en effet pensée par Heidegger comme retrait, fuite des dieux, « détresse »(cf. « Pourquoi des poètes... », 1946, in *Chemins*). L'époque de la détresse est celle du « Péril »(*Gefahr*) que constituent l'accomplissement de la *technè* en technique et l'instauration planétaire de l'essence de la technique(le *Gestell*, traduit par « installation »). L'art offre la possibilité d'un revirement dans l'histoire, c'est-à-dire d'un « salut » par la nomination du « sacré », en tant que l'art est aussi *Ge-stell* de la vérité. Autrement dit, au cœur même du « Péril[la langue, la technique] croît aussi ce qui sauve » : au cœur du *Gestell*(de l'essence de la technique) et de la détresse technique est ouverte la possibilité du tournant artistique de la détresse. Ce qui décide de l'état d'exception, c'est le poète. Celui-ci, en vertu de la portée ontologique de la langue(il n'y a pas d'autre « lieu » de l'onto-logie), est pensé par Heidegger comme le sauveur, celui qui va retourner l'installation technique de l'être en instauration de la vérité, retourner l'oubli de l'être-mortel en rapport à la mortalité, inverser le retrait des dieux en signes vers le sacré(qui est l'espace pour la venue du dieu).

En 1966, dans l'entretien accordé au *Spiegel*, Heidegger déclarait, dans la lignée de ce qu'il écrivait dans sa conférence de 1946(« Pourquoi des poètes... ») : « Seul un dieu peut encore nous sauver. Il nous reste comme unique possibilité de préparer dans la pensée et la poésie une disponibilité pour l'apparition du dieu ou pour l'absence du dieu dans notre déclin ; que nous déclinions à la face du dieu absent ». On a sans doute affaire ici à une forme pure de christianisme, sans le dogme ni le catéchisme Ce tournant messianique de l'art, qui est un tournant dans la langue et le rapport à la langue, est la réponse au déclin du christianisme pensé comme forme de la détresse historique et politique. Cette conception tragique de l'Histoire, dont le poète est le héros, représente pour Heidegger la possibilité de l'unité de la liberté et de la nécessité dans le destin ; Heidegger accomplit sans doute de cette manière le programme romantique de Novalis qui affirmait : « la poésie est le héros de la philosophie. » La tragédie est la relève du christianisme en son déclin ; il faudra alors se demander s'il s'agit d'une nouvelle religion, d'une archi-religion, ou bien de la même religion ?

L'art est le choc d'un nouveau testament ; Il fonde de nouveau une religion, c'est-à-dire le commencement d'une nouvelle histoire, commencement qui est une reprise : « Chaque fois qu'un art advient, c'est-à-dire qu'initial il y a, alors a lieu dans l'Histoire un choc : l'Histoire commence ou reprend à nouveau. Histoire, cela ne signifie point ici le déroulement de faits dans le temps—faits qui, malgré l'importance qu'ils peuvent avoir, ne restent toujours que des incidents quelconques. L'Histoire, c'est l'éveil d'un peuple à ce qu'il lui est donné d'accomplir, comme insertion de ce peuple dans son héritage »(« L'origine... », *Chemins*, p. 87). On peut lire la réponse sobre et autrement poétique—prosaique—de Wittgenstein, 12 ans plus tard, en 1948 : « La tradition n'est rien que l'on puisse apprendre, ce n'est pas un fil que l'on puisse ressaisir quand bon nous semble. Tout aussi peu qu'il nous était loisible de choisir nos propres ancêtres. Celui qui n'a pas de tradition et aimerait en avoir une est comme un homme malheureux en amour. »(*Remarques mêlées*, TER, p. 90)

II/ Benjamin

D'une manière en apparence apparentée à ce qui est pensé par Heidegger, le langage est situé par Benjamin au cœur des choses, il « communique l'essence linguistique des choses » (« Sur le langage... »1916, *Œuvres*, t I, Folio essais, p. 145). L'homme a reçu de Dieu le pouvoir de nommer, c'est son « essence linguistique »(Ibid., p. 146) ; c'est en perdant le langage des choses(qui ont leur essence linguistique dans leur nom) que l'homme entre dans l'histoire. En effet, le nom est l'essence de la chose et ne la représente pas(contrairement à la conception «bourgeoise » de la nomination) : « Cette vue est la conception bourgeoise du langage, dont la suite va montrer de plus en plus clairement le caractère intenable et vide. Cette vue consiste à dire : le moyen de la communication est le mot, son objet est la chose, son destinataire est l'homme. L'autre conception ne connaît ni moyen, ni objet, ni destinataire de la communication. Elle dit : *dans le nom l'essence spirituelle de l'homme se communique à Dieu.* »(Ibid., p. 147) Il y a le langage de Dieu qui, tel l'*intuitus originarius* chez Kant, crée les choses et n'en est pas séparé : ce langage est à jamais inaccessible aux hommes ; Il y a ensuite la langue adamique faite des noms propre qu'Adam donne aux choses ; Cette langue de noms est perdue quand, avec le péché originel, et les hommes ne parlent plus que des langues faites de mots séparés des choses : ils sont condamnés à ce que Benjamin appelle la « surdénomination ». A partir d'une telle lecture du livre de *La Genèse*, l'histoire commence lorsque l'homme est déchu du paradis, c'est-à-dire de la communauté magique avec les noms. L'histoire commence avec le passage de « la langue des

choses » aux multiples langues humaines, le passage des noms aux mots, l'histoire commence avec Babel.

Chez Benjamin, le langage humain se définit donc par sa limitation, il n'est que d'être chassé du paradis où les choses sont leurs noms propres. Loin d'avoir une portée ontologique, le langage humain est séparé de l'essence des choses qui ne se donnent en nom propre qu'à Dieu. Les hommes sont alors condamnés, lorsqu'ils parlent, à ne communiquer que leur « essence spirituelle »(Ibid., *Oeuvres I*, p. 150), c'est-à-dire purement et simplement une « communicabilité ». Pour Benjamin « le langage se communique lui-même »(Ibid., p. 145).

Si le langage est en ce sens l'essence de l'homme, son fonctionnement n'est pas plus ontologique, qu'il n'est dénotatif, ou représentatif. L'homme est alors condamné à une tâche qui est celle du traducteur : communiquer, traduire « ce qui est visé par toutes les langues »(« La tâche du traducteur », 1923, *Oeuvres I*, p. 258), non pas un sens ou une signification mais « un langage qui ne vise et n'exprime plus rien »(Ibid.) : « les langues ne sont pas étrangères les unes aux autres, mais, *a priori* et abstraction faite de toutes relations historiques, apparentées en ce qu'elles veulent dire »(Ibid., p. 248) ; l'homme est condamné à ne communiquer que la limite du langage et de la communication où « toute communication, tout sens et toute intention se heurtent à une strate où leur destin est de s'effacer ». Ce que le traducteur vise dans l'œuvre d'art, ce n'est pas la restitution de son sens, c'est l'effacement « de toute communication, tout sens et toute intention »(Ibid., p. 258) devant ce que Benjamin appelle « le pur langage captif dans l'œuvre ». La tâche humaine du traducteur révèle qu'il n'y a pas de communication mystique du langage avec les choses mais que le langage et la communication ne sont qu'intransitifs : communication de la communication, langage du langage.

A partir de là, Benjamin rompt avec la détermination philosophique de l'art par rapport à la vérité : éloignement pour Platon et, à l'inverse, instauration pour Heidegger. C'est ce que signifie la fonction allégorique et non symbolique de l'art, l'art « plonge dans l'abîme qui sépare l'image et sa signification »(*Origine du drame baroque allemand*, 1923, Flammarion, p. 178). L'allégorie en effet trace « une ligne de démarcation brisée séparant la *physis* et sa signification »(Ibid., p. 179), elle n'est donc pas la mise en oeuvre de l'*aletheia*, c'est-à-dire du mouvement même de la *physis*. Alors que Heidegger pense que l'être se donne dans l'art, Benjamin pense l'art comme allégorie, c'est-à-dire rupture avec la *physis*, décomposition de la signification, scission. L'art ne rapporte donc pas l'homme à son être-mortel mais à son être séparé de l'être, conception de la finitude que Benjamin trouve dans Kant, mais qui est toute autre que celle que lisait Heidegger dans son *Kantbuch*. Si l'essence de la vérité est non-vérité dans la pensée de Heidegger, dans celle de Benjamin l'art est séparé de la vérité et de l'être, il est ruine et décomposition de toute révélation ; l'art commence pour Benjamin avec la séparation (judaïque ?) de l'être et de la parole, alors que pour Heidegger il est une des manifestations de l'union(grecque ?) de l'être et de la parole. Zarader ne peut donc faire apparaître une « dette impensée » de Heidegger à l'égard de la pensée judaïque de la langue qu'à partir d'une interprétation grecque de la pensée juive qu'elle reprend à A. Neher, et qui se situe aux antipodes de celles de Benjamin ou de Lévinas.

Le Poème est pour Heidegger ce qui va « frapper », figurer l'être d'un peuple, alors que pour Benjamin le cinéma va briser les perceptions naturelles des masses par une esthétique du choc. Du point de vue de la pensée benjaminienne de l'art, la détermination heideggerienne de l'art, comme recueillement de l'être et la préséance des valeurs de propriété et d'appropriation, appartiennent à ce qui est pour Benjamin le moment culturel et auratique de l'art, moment qui a décliné dans l'histoire de l'art : « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se

trouve, elle actualise l'objet reproduit. »(« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », version de 1939, *Œuvres*, t. III, p. 276). L'histoire de l'art comme déclin de l'aura(« l'unique apparition d'un lointain ») fait sortir l'art de la réception culturelle, lui donne transitoirement une valeur d'exposition, puis le fait entrer dans une époque de la réception qui est celle de la distraction et du divertissement ; L'art passe en ce sens, pour Benjamin, de la fonction religieuse à la fonction politique. Les nouveaux médias de communication abolissent l'unicité et l'originalité de l'œuvre qui faisaient son aura, ils détruisent la notion d'œuvre : l'art ne peut plus être œuvre qui appelle recueillement, il ne lui reste que la possibilité du choc esthétique pour des masses qui sont des « critiques distraits » ; Heidegger pense aussi l'œuvre comme « choc », mais celui-ci n'est pas technique et il est ce qui constitue l'unicité de l'œuvre, il est « le *quod* de l'être créé »(« L'origine... », op. cit., p. 73). L'art ne rapporte pas les mortels à leur être, il peut seulement briser la continuité de l'« expérience vécue »(*Erlebnis*) ; au cœur de la pauvreté de l'expérience vécue peut surgir, par « effraction », l'« expérience »(*Erfahrung*) du choc sensible produit par le « montage » artistique. « Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation des hommes aux périls qui le menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles-mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe quel citoyen d'un Etat contemporain. »(« L'œuvre d'art... », op. cit., note 2, p. 309). Le divertissement et la distraction des masses, qui caractérisent l'expérience vécue, ne sont, dès lors, pas plus « inauthentiques » qu'elles ne sont « inappropriées » à l'être de l'homme.

Si l'art a pour Benjamin une fonction révolutionnaire, c'est en tant que le choc esthétique rompt avec la continuité de l'histoire et fait apparaître la tradition et la culture comme ruines dans un instantané photographique qui est un approfondissement de l'aperception. L'art brise la continuité historique qui est le temps de la domination et des vainqueurs(le progrès) dont le fascisme est pour Benjamin le dernier avatar : il ne s'agit donc pas d'une révolution au sens d'un retournement ou d'un revirement, mais au sens d'un arrêt de l'histoire(les révolutions sont « la poignée de frein de secours que tire l'humanité embarquée dans le train », GS I-3, 1232), alors que « le « culte » des œuvres du passé en d'autres termes leur apologie, s'efforce d'ensevelir les moments révolutionnaires qui existent dans le cours de l'histoire. Il lui tient à cœur d'instaurer une continuité ». La conception heideggerienne de la révolution(comme revirement au cœur de l'essence de la technique et de la langue et retour au propre à travers une expérience archi-culturelle de l'art) apparaît, du point de vue de Benjamin, comme conservatrice de la continuité historique et donc complice de la domination des masses. On se demandera aussi si le déploiement par l'art d'un rapport à la totalité de l'étant selon Heidegger, rapport qui situe l'essence de l'art aux antipodes de « l'art pour l'art »(cf. « L'origine... »), peut-être compris et apparenté avec ce que Benjamin écrit de « l'œuvre d'art totale » : « Les non-conformistes s'insurgent de voir l'art ainsi livré au marché. Ils se rassemblent sous la bannière de « l'art pour l'art ». De ce mot d'ordre naît la conception de l'œuvre d'art totale, qui tente de calfeutrer l'art face au développement de la technique. La solennité avec laquelle se célèbre ce culte fait pendant au pouvoir de distraction qui transfigure la marchandise. D'un côté comme de l'autre, l'existence sociale de l'homme est mise entre parenthèses. Baudelaire succombe aux sortilèges de Wagner. »(« Paris, capitale du XIXème siècle », 1935, *Œuvres* t. III, op. cit., p. 61) Heidegger représente-t-il alors, à son insu, la relève du wagnérisme, sa répétition ?

Chez Benjamin, l'époque n'est pas seulement pensée comme celle de la technique planétaire(définie par la reproductibilité technique et non par l'installation et la représentation objective), mais aussi comme l'époque du fascisme qui s'inscrit dans la continuité historique

du capitalisme ; en ce sens la norme de l'époque est le progrès, c'est-à-dire l'expérience vécue transfigurée en sens et en histoire. « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le morceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès » (« Sur le concept d'histoire », IX, 1940, *Œuvre* t. III, op. cit., p. 434)

Même si leur intention commune est de critiquer l'historicisme, pour Heidegger l'art est historial au sens où seul il peut fonder une autre histoire, alors que selon Benjamin l'art transforme les œuvres de la tradition en ruines ; cela advient par le choc esthétique lors duquel l'art « devient tactile » et touche les masses, les surprend. La révolution artistique n'est donc pas ontologique, elle est « esthétique » : l'art est combat non pour la copropriation de la Terre et du Monde(« Origine de l'œuvre d'art »), mais contre le fascisme compris comme « esthétisation de la politique »(« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique »). Le programme du texte de Benjamin, qui figure déjà dans la première version de 1935, est le suivant : « les concepts que nous introduisons dans la théorie de l'art se distinguent des concepts les plus courants en ce qu'ils sont complètement inutilisables pour les buts du fascisme. En revanche ils sont utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art »(« L'œuvre d'art... », op. cit., p. 271). Si comme Benjamin l'affirmait au soir d'une séance du *Collège de sociologie*, faire une théorie de l'art comme espace sacré, ou du sacré, c'est « travailler pour les fascistes », alors les concepts benjaminien travaillent à séparer rigoureusement l'art du sacré.

La destruction de l'aura esthétique par le choc « esthétique » résiste au fascisme selon Benjamin, au sens où elle rompt avec la sensibilité esthétique qui est celle de la tradition, et brise le mythe du sens de l'histoire. Dans le fascisme, l'esthétique sert la politique en constituant la politique comme mythe : la continuité historique est le mythe, la fantasmagorie du sens, les événements y sont compris comme œuvre. Si on suit l'analyse de Benjamin, on peut dire que la pensée heideggerienne de l'art est « archi-fasciste » et qu'elle reste surdéterminé par une conception esthétique de l'art, malgré la déconstruction de l'esthétique mise en œuvre dans les cours sur Nietzsche.

Chez Benjamin « le Messie » n'est pas le poète qui sauve du cœur même du péril technique(qui, lui, déracine) alors que pour Heidegger l'art déploie l'espace du sacré pour accueillir un dieu « qui seul pourrait nous sauver » ; pour Benjamin au contraire, le Messie comme « chance révolutionnaire »(« Sur le concept d'histoire ») n'est pas un Dieu, il est ce qui rompt le sens et ruine toute eschaton, puisque le « blocage messianique des événements » est « le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé »(Ibid., p. 441)(au contraire du Poème chez Heidegger qui instaure pour la première fois le fil de l'être, non encore advenu et oublié dès l'origine). Le Messie ne sauve donc pas de la technique puisque c'est la technique cinématographique du montage qui seule peut lui ouvrir la porte. Le Messie ne relève donc pas les ruines, il n'offre pas à l'homme d'habiter poétiquement sur cette Terre, mais il a une fonction essentiellement négative : il entre dans l'histoire par « effraction » et « choc », il est la photographie instantanée des ruines, le suspens de l'histoire par une transformation photographique de la perception qui devient inconsciente ; le Messie benjaminien ne décide de rien mais suspend toute décision, il s'excepte du sens de l'histoire et introduit le dissemblable dans le semblable, il fait que les choses ne se ressemblent plus. Le

Messie est explosion et non pas sens(il « fait éclater le continuum de l'histoire », « Sur le concept d'histoire », XVI, op. cit., p.), il est sans contenu, suspension de la forme de l'histoire : dispersion et non pas identification d'un destin.

III/ Wittgenstein

Selon la *Bild-Theorie* du *Tractatus*, le langage est figuratif, les propositions élémentaires disent des « états de fait », des liaisons d'objets, alors que le nom signifie l'objet. La proposition dit, elle représente, mais elle n'est pas elle-même représentable(il n'y a pas de métalangage). Le sens de la proposition n'est pas sa vérité entendue comme signification au sens de Frege(dénotation, *Bedeutung*) : ce qu'elle représente n'existe pas nécessairement. La proposition a donc un sens qui est séparé de toute fonction ontologique, elle est « l'image logique d'un fait »(*Tractatus* 4.03). Le nom n'a pas une fonction référentielle, pas plus que la proposition. Alors que pour Benjamin le langage humain est déchu du langage des choses, le sens du langage selon Wittgenstein doit être distingué de sa vérité, dont la possibilité est introuvable ; On peut montrer la forme logique, commune au langage et aux états de fait du monde, mais on ne peut la dire : « j'ai toujours dit que la vérité est une relation entre la proposition et l'état de choses...sans jamais arriver à découvrir une telle relation »(Carnets, 27/10/14). Il semblerait dans un premier temps que « tous les noms sont des noms propres »(Ibid., 15/12/15), mais « la proposition seule a un sens et ce n'est que dans le contexte de la proposition qu'un nom a une signification »(*Tractatus* 3.3) ; La signification d'un nom n'est pas le porteur de ce nom, elle n'est pas la chose(à la différence de Frege, pour qui la signification était dénotation). Les noms sont donc des variables propositionnelles, ils ne sont pas des noms propres mais seulement la signification immanente à la proposition : ils tiennent lieu(*Vertreten*) de l'objet.

Comme chez Heidegger il y a donc un primat du dire sur le voir, le voir s'articule sur le dire et les significations précèdent les signes et les constituent, il n'y a pas de pur voir, tout voir est un voir *comme* : pour Wittgenstein, je vois le bleu *comme* bleu, mais à la différence de ce qui se passe chez Heidegger, le dire n'est pas ontologique ; quant à ce dernier, il écrit : « Parce que la langue est la demeure de l'être, nous n'accédons à l'étant qu'en passant constamment par cette demeure. Quand nous allons à la fontaine, quand nous traversons la forêt, nous traversons toujours déjà le nom « fontaine », le nom « forêt », même si nous n'énonçons pas ces mots, même si nous ne pensons pas à la langue. »(« Pourquoi des poètes... ? », *Chemins*, op. cit., p. 373). Chez Heidegger, la « Sage » ne signifie rien, elle fait signe ; chez Wittgenstein la proposition ne signifie qu'en tant qu'elle fait sens et le Monde n'est que le « terme logique » du jeu du sens : il n'est pas montrable, on ne peut faire signe vers lui, le fait du Monde est « le Mystique »(6.44). La conséquence est que pour Heidegger l'essence de l'art(le Poème) est la mise en œuvre de l'*aletheia* par laquelle l'être se donne en se retirant, alors que Wittgenstein déclare dans les *Recherches Philosophiques* : « ce qui est caché ne m'intéresse pas »(§126).

L'être est ainsi laissé à lui-même et la philosophie est exilée hors de l'invisible, ses recherches se tiennent à l'articulation du visible et des jeux de langage(du visible sur les jeux de langage) ; Cet exil définit l'éthique wittgensteinienne : « ce dont on ne peut parler il faut le taire »(*Tractatus* 7). Heidegger pense, quant à lui, que l'art peut dire, et même qu'il peut montrer(faire signe) ce dont on ne peut parler(*Sprache/ Sage*) ; La conception heideggerienne de l'art est donc la transgression de la loi éthique prescrite à la philosophie par le *Tractatus* : « La signification de mon livre est éthique(...) Mon livre trace les limites de l'éthique pour ainsi dire de l'intérieur, et je suis convaincu que c'est la seule façon de la tracer »(lettre à Ludwig Ficker).

Au-delà de la limite de la parole, l'être caché doit être tu pour Wittgenstein, dit pour Heidegger. La possibilité de l'art selon Heidegger se situe là où finit la possibilité de la philosophie et du langage selon Wittgenstein : la structure que la proposition possède en commun avec le fait qu'elle décrit, elle ne peut que le montrer et non le dire(*Tractatus*, 4.1212). Cette structure commune, indicible, logique, est dénuée de sens sans être pour autant « non-sens ». Les propositions logiques montrent la limite des propositions, elles ne la disent pas : elles sont donc « dénuées de sens »(*Sinnlos*), seul l'au-delà de la limite est « non-sens »(*Unsinn*) ; « la limite ne pouvant être tracée que de l'intérieur du langage, ce qui est située de l'autre côté de la limite sera simplement non-sens ».

Comme chez Benjamin, le langage est pensé comme rupture avec la communication mystique avec les choses, mais chez Benjamin cette séparation est répétée par la fonction allégorique de l'art, alors que chez Wittgenstein elle est tracée de l'intérieur du langage, elle est frontière intra-langagière. Mais l'impossibilité du langage humain est, comme pour Benjamin, sa possibilité négative : « l' « indicible », ce qui m'apparaît plein de mystère et que je ne suis pas capable d'exprimer forme peut-être la toile de fond à laquelle ce que je puis exprimer doit de recevoir sa signification »(*Remarques mêlées*, 1931, TER, p. 26). Ce qu'il faut taire, ce dont on ne peut parler, constitue donc la toile de fond de la signification et de la possibilité de parler selon Wittgenstein ; à la différence de ce qui se passe chez Benjamin, cette limitation transcendante n'est apparemment pas théologique.

Wittgenstein élabore une philosophie de la limitation mutuelle du langage et du monde : « la façon correcte d'exprimer dans le langage le miracle de l'existence du monde, bien que ce ne soit pas une proposition du langage, c'est l'existence du langage lui-même »(« Conférence sur l'éthique », *Leçons et conversations*, Folio essais, p. 153) et « si ces expressions n'avaient pas de sens, ce n'est pas parce que les expressions que j'avais trouvées n'étaient pas correctes, mais parce que leur essence même était de ne pas avoir de sens. En effet tout ce à quoi je voulais arriver avec elles, c'était d'aller *au-delà* du monde, c'est-à-dire *au-delà* du langage signifiant »(*Ibid.*, p. 154) ; Pour Heidegger, le Poème qui dit l'être vise la « Remarque pure »(« Temps et Etre », in *Questions IV*) ou tautologie qui dit le Rien de la différence ontologique ; Chez Wittgenstein, la tautologie ne dit rien sur le monde(ce sont les vérités logiques qui sont tautologiques, elles sont la limite du langage : « Le fait que les propositions de la logique soient des tautologies montre les propriétés formelles-logiques du langage, du monde », *Tractatus*, 6.12) ; Pour Benjamin la communication langagière ne communique plus que la « communicabilité »(« Sur le langage... »), elle tend à s'effacer. On a donc affaire à trois philosophies du passage du langage à la limite : dans le Poème(Heidegger), la logicité(Wittgenstein), la traduction(Benjamin).

Pour Wittgenstein l'œuvre d'art se dit elle-même, elle ne montre rien d'autre qu'elle-même. L'art se caractérise par son caractère auto-référentiel, « c'est elle-même que la musique nous transmet »(*Remarques mêlées*, op. cit., p. 71), la phrase musicale « se satisfait elle-même »(*De la certitude*, p. 87), elle est tautologie. L'art a donc lieu, selon Wittgenstein, au-delà de la limitation du langage, il n'est pas pensé comme langage, il montre autrement et autre chose que le langage, c'est pourquoi il a une portée mystique : la phrase musicale « s'auto-contient », en elle « l'inexprimable est inexprimablement contenu dans ce qui est exprimé ». Dans cette perspective l'art est sans signification puisqu'il n'a pas de rapport au réel et aux choses, il est aussi dénué de sens.

L'art ne dévoile et ne révèle rien, même pas le Rien de l'être ; dans son expression il contient l' « inexpression » de l'inexprimable, et il peut seulement permettre à la philosophie de comprendre(non pas d'expliquer) comment advient la compréhension langagière. Par analogie et ressemblance avec la compréhension musicale, la philosophie peut comprendre, décrire, réarranger les règles du langage qui sont déposées dans nos jeux de langage. Le langage ordinaire, comme la musique, est compris à partir de l'usage des règles : « la

compréhension d'une phrase se rapproche beaucoup plus qu'il ne semblerait au premier abord de la compréhension d'un thème musical » (*Cahier Brun*, 917). Comme en musique, la compréhension langagière ne passe pas par un paradigme mais reste immanente à l'usage. Il ne s'agit donc plus pour Wittgenstein de réformer le langage ordinaire(contrairement au projet du *Tractatus*), mais de le prendre tel qu'il se donne ; la compréhension n'est pas celle d'un contenu, d'une intériorité ou d'une expérience vécue(*Erlebnis*) mais d'un usage et de règles.

En confrontant Wittgenstein à Benjamin on se demandera si l'art, en tant qu'il donne lieu à compréhension des règles de l'usage des règles, n'est pas réduit à la tradition et à la culture ; il perdrait dès lors tout l'enjeu révolutionnaire qui est le sien chez Benjamin. L'art rompt-il chez Wittgenstein avec l'esthétique traditionnelle et avec sa réduction à l'esthétique ?

S'il s'agit de ne rien chercher « derrière les phénomènes » et de reconduire la philosophie à la peinture(« contentes toi de peindre ce que tu vois », *Remarques mêlées*, 1948, op. cit., p. 81), ou à la poésie(« la philosophie, on devrait, pour bien, ne l'écrire qu'*en poèmes* », Ibid., 1933-34, p. 35), il ne s'agit toutefois pas de « résoudre » l' « insoluble » mais de dissoudre « tout » qui est « soluble dans l'éther du monde »(*ibid.*, 19). On comparera à ce titre ce que Benjamin dit du montage cinématographique comme destruction de la perception naturelle et ce que Wittgenstein écrit de la philosophie comme montage qui « réarrange » tous les faits(« tous les faits sont à notre disposition et demande simplement à être réarrangés »). Le travail de l'artiste et celui de la philosophie sont analogues, chez Wittgenstein, à l'éthique(comme on sait « l'éthique et l'esthétique sont unes », *Tractatus*, 6.421) et ils consistent à saisir le monde *sub specie aeterni*.

Si l'éthique wittgensteinienne parvient à suspendre toute transgression de la limite du langage par la philosophie, si la transgression de cette limitation(qui consiste à dire l'indicible) est frappée du sceau du non-sens, une telle conception non tragique et sobre de la philosophie aboutit-elle à autre chose qu'à une absence de résistance politique, à un abandon, peut-être « bourgeois », du monde au sens de Benjamin ? « Dans un tel monde(le mien), il n'y a pas de tragédie(...) Tout est pour ainsi dire soluble dans l'éther du monde ; il n'y a pas de résistance »(*Ibid.*, 1931, p.19). Wittgenstein détermine à plusieurs reprises comme « juive » la dimension non-tragique de sa pensée. L'exigence éthique de Wittgenstein(« juive » ?) ne débouche-t-elle pas sur l'absence de toute exigence politique ? Les *Recherches philosophiques* disent de la philosophie qu' « elle laisse les choses telles qu'elles »(124), et le *Tractatus* que la philosophie doit être comprise « comme une activité » et non « comme une doctrine »(4.112) : cette activité est, pour Wittgenstein, thérapeutique et non pas révolutionnaire, elle est éthique de manière non immédiatement politique.

Comme Benjamin, Wittgenstein pense le « progrès » comme structure de l'histoire : « Notre civilisation est caractérisée par le mot « progrès ». Qu'elle progresse n'est pas seulement l'une de ses propriétés : le progrès est sa forme. Elle est typiquement constructive. Son activité consiste à construire une structure de plus en plus compliquée. La clarté elle-même ne fait que servir une telle fin, au lieu d'être à soi-même sa fin . Pour moi au contraire, la clarté, la transparence, est à elle-même sa propre fin. Elever un édifice, cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse est d'avoir devant moi, transparents, les fondements des édifices possibles. Bref, mon but est autre que celui des savants, et la façon dont ma pensée se meut est différente de la leur »(*Remarques mêlées*, 1930, op. cit., p. 16). La philosophie de Wittgenstein se différencie donc de la clarté constructive qui vaut en science en tant que celle-ci participe du progrès de la civilisation ; la philosophie tente d'exposer dans la transparence les fondements des édifices possibles, c'est-à-dire des jeux de langage ; elle tente de déterminer de l'intérieur du langage ce qui peut être dit, l'usage possible des usages réels du langage : l'usage de l'usage. Comme on sait que pour Wittgenstein, « la signification c'est

l'usage », l'usage est alors ce qui crée la signification mais ne la constate pas, et c'est l'activité des jeux de langage qui détermine l'usage. Exposer les fondements des jeux de langage, la possibilité des édifices, c'est pour Wittgenstein le contraire de se laisser « aveugler » par l' « idée de progrès » et de « connaissance de la vérité » (*Remarques mêlées*, op. cit., p. 69). Cette exposition philosophique du possible donne à voir que « l'époque scientifique et technique est le commencement de la fin de l'humanité » (Ibid.) et que « l'humanité qui poursuit [la connaissance scientifique] court à sa perte » (Ibid.)

La philosophie de Wittgenstein, loin d'ouvrir sur un messianisme d'origine évangélique(comme l'est peut-être celui de Heidegger) ou sur un messianisme sans eschaton(d'origine judaïque chez Benjamin) donne sur un discours apocalyptique où l'art se révèle complice de la science, de la technique et du fascisme : «L'esprit de cette civilisation[européenne et américaine], dont l'industrie, l'architecture, la musique, le fascisme et le socialisme de notre temps sont l'expression, est étranger à l'auteur » (*Remarques mêlées*, 1930, op. cit., p. 15); Wittgenstein écrit, avec beaucoup d'humour, qu'il « n'a point de sympathie » (Ibid.) pour cet « esprit ». L'apocalypse wittgensteinienne s'expose dans une philosophie qui se laisse d'autant moins « aveugler » par notre temps qu'elle n'a pour lui aucune « sympathie » ; Elle retrouve ainsi la critique benjaminienne de l'empathie, mais là où Benjamin accordait à l'art une fonction négative par rapport à l'empathie, Wittgenstein, de manière sceptique, retire à l'art toute fonction « critique » ou révolutionnaire.

IV/ Blanchot

Pour Blanchot, tout rapport est langage(*Entretien Infini*, Gallimard, 1969, p. 489). Comme c'est le cas pour Benjamin, et jusqu'à un certain point Heidegger, le langage est la limite pour l'homme. Si la littérature est la fonction non référentielle des signes, pour Blanchot on peut parler du devenir-littéraire de tout texte ; cela ne signifie pas qu'un texte littéraire accomplit ou recueille l'essence de la langue(comme le fait le Poème chez Heidegger)ou du langage, d'autant que la littérature se caractérise par une structure paradoxale d'essence sans essence.

Pour Heidegger, la langue est ontologie en son être, ce qui réapparaît lorsqu'elle ne représente plus les choses mais qu'elle se fait poème et montre le retrait du Sacré ; pour Benjamin et Wittgenstein, l'être des choses se situe au-delà de la limite du langage. Entre ces deux philosophies du rapport être-parole(union : Heidegger ; séparation : Benjamin, Wittgenstein), Blanchot occupe la position de l'indécidabilité : savoir s'il s'agit d'être ou de parole, de vérité ou de fiction, de littérature ou d'événement, est indécidable : l'art n'a pas tant chez lui une fonction de vérité que la vérité n'est pensée comme fiction. Pour Blanchot on ne sort pas du cercle de la fiction qui donne sa mesure à tout événement et à tout avoir-lieu(d'où la possibilité du devenir-littéraire de tout texte.

La littérature n'est pourtant pas l'essence du langage, elle est le jeu du rapport de la fiction et de l'événement. La structure des récits de Blanchot rend en effet impossible toute décision de savoir s'il s'agit d'un « événement » ou d'une « fiction » ; il s'agit indiscernablement d'un événement de fiction et d'une fiction d'événement. C'est à la fois l'avoir-lieu(l'événementialité) de l'événement et la fiction qui sont ainsi suspendus, vouant le récit littéraire à la navigation infinie, ce que Blanchot appelle « le ressassement éternel »(peut-être ce qui définissait « l'enfer » de l'éternel retour pour Benjamin, dans les Thèses de philosophie de l'histoire). Ni temps linéaire du progrès, ni le temps instantané de la présence, ni le temps brisé du salut, l'espace littéraire est le temps de la répétition et de la ré-citation.

Le récit littéraire n'est pas pour autant intransitif selon Blanchot, ou « self-contained » au sens de Wittgenstein, puisqu'il n'a pas plus d'intériorité que d'extériorité et n'est rien

d'autre que cet interminable échange du dehors et du dedans. Alors que Wittgenstein prétend pouvoir tracer du dedans la limite intérieure du langage, et pouvoir la montrer à défaut de pouvoir la dire, Heidegger pense la limite du langage comme double pli de l'être et du temps qu'il nomme *Ereignis* et qui se trace dans la langue en se retirant, Benjamin pense l'effacement tendanciel des langues à l'aune du pur langage(le langage de langage), pour Blanchot la limite du langage est suspendue ou impossible. C'est en ce sens que tant de récits de Blanchot parlent de l'impossibilité de mourir et d'entrer en rapport avec l'être-mortel par la parole, le mourir comme limite du langage : mourir même est impossible, n'arrive pas, et la littérature n'est pas, pas plus qu'elle n'arrive. C'est pourquoi, à la différence de Heidegger, la littérature ne permet pas d'habiter poétiquement sur cette terre, elle est exil, mais exil de l'exil(motif sans doute judaïque pour Blanchot, mais non messianique) : l'exil est inhabitable, telle est la loi de l'écriture littéraire.

La littérature ne cache pas et ne révèle pas, elle signe plutôt la duplicité du sens et l'ambiguïté de toute révélation, elle n'expose ni ne cache, elle « indique » : il s'agit d' « atteindre un mode de « manifestation », mais qui ne serait pas celui du dévoilement-voilement »(*L'entretien infini*, op. cit., p. 41). A la différence de ce qui a lieu pour Heidegger et Wittgenstein, « parler, ce n'est pas voir »(*Ibid.*, p. 35), et « ...parler libère de cette exigence optique »(*Ibid.*, p. 38) qui définit la tradition occidentale selon Blanchot. La parole ne montre rien, elle « indique », d'une indication qui ne revient sans doute pas à ce que le dernier Heidegger appelait « faire signe ». De la même manière qu'elle essaie de penser en deçà de l'articulation du voir et du dire, la pensée de Blanchot tente de penser le silence avant le sens : le sens est un vouloir-signifier qui fait taire le silence compris comme « manque de signes »(*L'entretien infini*, op. cit., 494) ; Le sens manque le silence pour Blanchot, manque le manque. Le bavardage du sens manque le silence, alors qu'écrire c'est enlever au silence son caractère signifiant, c'est lui redonner son caractère de « manque ambigu en jeu dans la parole »(*Ibid.*)

L'exigence d'écrire est donc l'obligation à la mesure du caractère fictif de la parole littéraire, elle prescrit à l'écrivain une responsabilité et une loi : « l'écrivain a une toute autre tâche et aussi une toute autre responsabilité : celle d'entrer, plus que personne, en un rapport d'intimité avec la rumeur initiale. C'est à ce prix seulement qu'il peut lui imposer silence après l'avoir métamorphosée »(*Livre à Venir*, 1959, Folio essais, p. 268). On se rappellera que le « bavardage »(*Gerede*) est la première forme de la quotidienneté selon l'analytique du *Dasein*, et que pour Heidegger, on n'en sort jamais. La métamorphose du bavardage par l'écriture littéraire voue celui-ci au silence, l'œuvre au désœuvrement et « la folie du jour » ou du sens à l' « autre nuit » qui est « l'Autre de la parole »(*Entretien Infini*, op. cit., p. 495). Pour Heidegger au contraire, on ne quitte pas l'immanence de la langue, il n'y a pas d'ailleurs, de Dehors.

L'exigence d'écrire n'est pas un combat au cœur du Ge-stell pour le retourner en habitation(en installation de l'*aletheia*), elle n'est pas effraction qui arrête l'histoire, ni surtout dissolution de tous les « non-sens » dans l' « éther » du monde : l'écrivain n'annonce rien, la philosophie n'expose rien, l'écrivain et le philosophe sont exposés devant la loi de l'exigence d'écrire, il leurs est prescrit d'entendre la « voix narrative », voix « hors discours et hors langage », qui désœuvre toute « voix narratrice ».

Cette voix narrative est celle de la parole de l'Autre et de l' « Autre de la parole », elle oblige à léguer et confier la parole aux autres : « le trop célèbre et trop ressassé précepte de Wittgenstein, « ce dont on ne peut parler, il faut le taire », indique bien que, puisqu'il n'a pas pu en l'énonçant s'imposer silence à lui-même, c'est qu'en définitive, pour se taire, il faut parler. Mais de quelles paroles ? Voilà l'une des questions que ce petit livre confie à d'autres, moins pour qu'ils y répondent que pour qu'ils veuillent bien la porter et peut-être la prolonger. »(*La communauté inavouable*, Minuit, 1983, p. 92-93). Ce que Wittgenstein

pense comme l' « inexprimable » est reconduit par Blanchot à ce qu'il nomme « la navigation infinie », qui est le passage incessant d'un jeu de langage à un autre, *entre* les jeux de langage(sur tout cela, il faut se reporter au chapitre « Le problème de Wittgenstein », in *L'entretien infini*, op. cit. , pp.487-497)

L'exigence d'écrire, qui oblige au ressassement éternel—« ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire, et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois »(*L'entretien infini*, op. cit., p. 459)—, prescrit de passer la parole aux autres, elle fait déboucher la pensée éthique de Blanchot sur une philosophie du lègue de la parole aux autres. Elle est inséparable de l'interdit du récit, tel qu'il est énoncé par les derniers mots de *La folie du jour* : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais »(Fata Morgana, 1973, p. 38). C'est Auschwitz, que Blanchot nomme « la mort sans phrases », qui date tout récit et voue, obligation archi-éthique, à entendre la voix de l'Autre(la voix narrative) autrement dit à donner la parole aux autres : « à mon sens, et d'une autre manière que l'a, du reste, avec la plus grande raison, décidé Adorno, je dirais qu'il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz(je fais allusion au *Choix de Sophie*). La nécessité de témoigner est l'obligation d'un témoignage que seuls pourraient apporter, chacun dans sa singularité, les impossibles témoins—témoins de l'impossible— ; certains ont survécu, mais leur sur-vie n'est plus la vie, est la rupture d'avec l'affirmation vivante, l'attestation de ce bien qu'est la vie(la vie non narcissique, mais pour autrui) a subi l'atteinte décisive qui ne laisse plus rien intact. A partir de là, il se pourrait que toute narration, voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre, par l'extinction de ce bonheur de parler qui s'attend dans le plus médiocre silence. L'oubli sans doute fait son œuvre et permet qu'il soit fait œuvre encore. Mais à cet oubli, oubli d'un événement où a sombré toute possibilité, répond une mémoire défaillante et sans souvenir qui hante enfin l'immémorial. L'humanité a eu à mourir dans son ensemble par l'épreuve qu'elle a subie en quelques uns[comme chez Lévinas, l'être juif est pensé comme l'être humain](ceux qui incarnent la vie même, presque la totalité d'un peuple promis à une présence perpétuelle). Cette mort dure encore(...) A quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit sera désormais d'avant Auschwitz.(...) Et pourtant, même sur la mort sans phrases, il reste à méditer, peut-être sans fin, jusqu'à la fin. « Une voix vient de l'autre rive. Une voix interrompt le dire du déjà dit »(Emmanuel Levinas) »(*Après Coup*, Minuit, 1983, pp.98-99-100).

Cette éthique de l'écriture, qui est une éthique de la parole, de la parole et de la voix de l'Autre, oblige à ne pas être le dernier à parler ; parole sans héros et sans pouvoir, elle est inséparable d'une politique sans œuvre qui est datée, par Blanchot, d'après Auschwitz ; non pas tant une politique désœuvrée qu'un désœuvrement de la politique par l'éthique : « Ainsi trouvera-t-on que [...la question : de quelles paroles faut-il parler pour se taire ?] a aussi un sens politique astreignant et qu'elle ne nous permet pas de nous désintéresser du temps présent, lequel, en ouvrant des espaces de liberté inconnus, nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours menacés, toujours espérés, entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désœuvrement »(*La communauté inavouable*, op. cit., ibid.). Blanchot pense donc l'art comme écriture, c'est-à-dire comme le mouvement infini du désœuvrement de toute œuvre, passage du Je au Il, mouvement indéfini du mourir qui est le mouvement de la vie. Ecrire, entendu comme le mouvement archi-éthique de la vie, « est la violence la plus grande, car elle transgresse la Loi, toute loi et sa propre loi. »(*L'entretien infini*, op. cit., p. VIII)

Heidegger et Wittgenstein appartenant sans doute à l'époque de ce que Blanchot appelle « la fin du livre », et lui-même appartenant à celle du « commencement de l'écriture », on se demandera alors comment Benjamin est inclus et inscrit dans ces deux époques sans pourtant appartenir à aucune d'entre elles.