

RÉCIT, RÉCITATION, RÉCITATIF

Jean-Luc Nancy

in Bruno Clément *et al.*, *Aux confins du récit*

Presses universitaires de Vincennes | « La Philosophie hors de soi »

2014 | pages 12 à 32

ISBN 9782842924034

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/aux-confins-du-recit--9782842924034-page-12.htm>

!Pour citer cet article :

Jean-Luc Nancy, « Récit, récitation, récitatif », *in* Bruno Clément *et al.*, *Aux confins du récit*, Presses universitaires de Vincennes « La Philosophie hors de soi », 2014 (), p. 12-32.
DOI 10.3917/puv.clem.2014.01.0012

Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires de Vincennes.

© Presses universitaires de Vincennes. Tous droits réservés pour tous pays.

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

I. Philosophie

Récit, récitation, récitatif

Jean-Luc Nancy

« [...] le sujet comme sujet de l'art, du mythe et du récit (y en a-t-il d'autre ?) »

« Un récit ne peut s'achever, n'ayant pas eu de commencement – Étant, cela revient au même, depuis longtemps achevé. »

Philippe Lacoue-Labarthe¹

I

Le récit met en œuvre et en jeu son récitant: pas de récit sans récitation et pas de récitation sans récitant. Ce dernier ne se présente jamais que comme distinct du récit, lors même qu'il en est l'objet, comme il est censé l'être dans une autobiographie ou bien dans un roman dont le narrateur se désigne à la première personne, tel ceux de la *Recherche* ou de *Tristram Shandy*, qui ne sont pas par hasard

1. Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 90; et *L'Allégorie*, Paris, Galilée, 2005, p. 19. – Je vais parler ici du récit et de Philippe Lacoue-Labarthe. De l'un par l'autre et de l'un pour l'autre. Du récit qu'il fit de sa vie, de la vie – de la pensée – qu'il tira des récits.

des *exempla* privilégiés dans l'histoire du récit moderne. Le « je », de lui-même et par nature autant que par structure, se distingue. Essentiellement, il est en distinction et en discrétion : distinct, à l'écart, séparé, et discret au sens mathématique ou sémiologique, discontinu, isolé et impossible à décomposer pour être inséré dans une continuité. À ce compte, le « je » d'un récit en première personne n'est ni plus ni moins retiré que le narrateur absent, anonyme et même comme aphone de la forme la plus classique du récit.

Distinction et discrétion mettent le récitant en retrait de la récitation. Celui ou cela – car il n'est pas certain qu'il faille se restreindre à désigner une « personne », bien que la *personne* puisse être rapprochée par quelques biais historiques de *personare*, « résonner à travers », comme devait le faire au travers du masque la voix des comédiens antiques, récitants de la Fable. Pas une personne en tant qu'intériorité – à moins de comprendre que l'intériorité n'est rien qu'une antécédence infinie toujours plus retirée dans l'émission même de l'extériorité : la supposition insupportable, insupportable, impossible à assujettir, d'un sujet de la parole.

Le récitant est la supposition nécessaire et improbable du récit. Il est l'antériorité du récit sur lui-même. L'antériorité de la voix sur elle-même.

II

Auto- ou allo-graphique, le récit procède d'une double nécessité.

D'une part il doit être récité : il doit être énoncé, prononcé, et même doit-il être annoncé, il doit s'introduire en tant que récit. Il y a toujours un « il était une fois » qui cache ou que cache, qui révèle ou que révèle un temps précis, fût-il imaginaire (ainsi William Faulkner joue-t-il à commencer *Vieux Père* – dans *Si je t'oublie Jérusalem* – par « Il y avait une fois [c'était dans l'État du Mississipi, au mois de mai, lors de l'inondation de 1927] »). Dans cette mesure, il exige son sujet, son récitant, sa voix. Dans « Il y avait » résonne – musicalement, il faudra y revenir – une profération, ou une articulation vocale. S'il y a du texte, du discours ou comme on voudra dire, qui ne soit pas récit (ce qui n'est peut-être qu'une hypothèse-limite, celle d'un texte exclusivement mathématique, par exemple, si cela existe et si c'est un exemple et non le cas unique...) ou qui ne soit pas récit à quelque

égard – alors c'est aussi un texte sans voix et sans énonciateur, ce qui revient à dire que ce n'est pas un texte.

D'autre part, dès lors que, en revanche, le récit est au moins virtuellement présent – et il peut, voire il doit l'être sur le fond du poème, du texte philosophique, juridique ou scientifique, et de tout ce qui fait en somme *diégèse* et non *mimèse*, tout ce qui n'est pas déclaration en première personne, c'est-à-dire tout ce qui ne suppose pas que le parleur parle en effet en notre présence – dès lors il implique son récitant, son sujet ou sa voix en tant qu'absent mais indiqué ou suggéré dans cette absence: il le détache comme *sub-jectum* ou *sup-positum*, il le pose en bordure, en retrait, en recul de la récitation elle-même.

Le récit peut d'ailleurs aller chercher ce sujet pour le faire venir en présence, le démasquant en quelque sorte, comme lorsque Henry James fait soudain parler le narrateur en première personne après l'avoir gardé trois cent pages dans l'absence du narrateur classique (dans *Ce que savait Maisie*). Un procédé de ce genre ne fait au demeurant que montrer combien la séparation de la *diégèse* et de la *mimèse* est fragile dès lors que la présence en personne se montre d'elle-même l'équivalent et le substitut d'une absence. « Littérature » veut peut-être dire: énoncé par personne – et « réciter » pourrait être le nom de cette énonciation qui n'est pas « la mienne » au sens où elle l'est dans la parole de la vie ordinaire et non littéraire. Du moins est-elle censée l'être, car il n'est pas évident que la plus simple prise de parole n'implique pas que « moi » qui parle ne doive pas, en tant que « je », sujet de ma parole, et en même temps que je m'avance comme locuteur, reculer dans l'interchangeabilité de tous les « je » qui n'est autre, quant à elle, qu'une condition générale du langage en tant que parole.

À ce compte le *récit* caractérisé – histoire, narration, roman, nouvelle – n'est rien d'autre que le traitement spécifique et l'intensification d'une condition très générale de la parole – du langage en acte, du langage dégagé de la linguistique, non pas de la langue, car celle-ci imprègne et colore l'acte – et qui est la condition de l'*oralité*. Cette dernière – énonciation, profération, adresse – est loin de se limiter à l'instrumentation d'un appareil phonatoire. L'oralité n'est pas la seule phonation: elle est le corps émetteur, le corps ouvert au dehors comme émetteur de son « dedans » qui ne se donne que dans cette émission. La production vocale met en jeu une résonance du corps par laquelle dedans et dehors se séparent et se répondent – et dont il ne faut pas

douter que l'ouverture initiale soit de l'ordre du cri et du chant tout ensemble, du signal et de l'invocation (on pourrait revenir ici à toutes les valeurs religieuses, juridiques et politiques attachées à l'émission de la voix et même au vocabulaire de la *vox* comme en grec à celui de l'*opa/epos*). Comme on voit, on retrouverait notre littérature à sa naissance, et on l'y retrouverait parée de la solennité d'une profération qui se sait mettre en jeu rien de moins que la possibilité de produire au dehors, dans le monde, cela ou celui qui s'enquiert du sens ou de la vérité du monde, c'est-à-dire de son dehors absolu (réversibilité: le dedans du corps est le dehors du monde, et *vice-versa*). Rien ici n'a lieu qui n'implique une double dissociation: celle du monde donné et d'un sens «incorporel» (comme disaient les Stoïciens) et celle du récitant en tant qu'il se récite, ou bien – ce qui revient au même – qu'il se divise, en se produisant comme récitant, entre récitant et récité.

Ce que nous appelons l'*écriture*, avec la valeur moderne du mot, n'est que la forme où s'exemplifie en s'amplifiant – par l'inscription matérielle où se retiennent et s'exposent le mouvement, le parcours de la pro-fération et pro-duction, le frayage du sens tendu vers son échappée. Dans l'écriture s'inscrit concrètement, avec cette échappée infinie, la dissociation du sujet de la parole.

Le récit procède de cette dissociation. Il renvoie à elle: non seulement ce qu'il raconte a précédé le rapport qu'il en fait, mais même s'il parle au présent – ce présent dit «narratif» ou bien le présent d'une déclaration «mimétique» – il ne peut pas ne pas ouvrir un écart par lequel il se montre se précédant lui-même. Toujours un récitant aura pris l'initiative de réciter, ou bien en aura reçu l'injonction. En vérité, la parole comporte une antécédence absolue: en elle, «je» recule en-deçà de «moi» qui parle – mais c'est ainsi qu'il vient à soi. Aucun «je» ne vient à être «je» qu'en se récitant tel ou en étant le récitant d'un quelconque récit.

III

Seul le récit met en œuvre la tension – attente et attention, par-delà toute intention – dans laquelle se donne à sentir l'irrécusable et irréductible privilège du chemin, de la voie, de la *méthode* tel que la philosophie le reconnaît mais, tout en le reconnaissant, ne peut s'empêcher de réduire et de résorber tendanciellement. Si, comme le dit Hegel, le Vrai est le résultat moyennant le chemin, cela signifie

pour finir que le chemin est intégré, englouti dans le résultat dont il aura été le moyen. Il en est ainsi depuis la dialectique platonicienne et le chemin ascendant vers le ciel des Idées et du *theos*. Le Vrai n'est pas non plus dans le chemin en tant qu'interminable ni même en tant que privé de terme et de direction – chemin qui ne mène nulle part et se perd dans les bois que Descartes enseignait à traverser toujours droit devant soi : car sur un tel chemin, c'est la nullité de direction et de destination qui à chaque instant, à chaque pas, s'accomplit comme vérité et confère au cheminement, de manière subreptice, la qualité d'un résultat.

Dans tous les cas de chemin philosophique et méthodique, le résultat est présupposé. Cette présupposition peut rester relativement indéterminée, à la manière de l'intuition cartésienne, de la liberté kantienne ou de l'absolu hégélien, elle n'en demeure pas moins position préalable, réserve déjà formée et provision de route. Malgré les trajets considérables que les philosophes savent accomplir, les distances qu'ils franchissent, leurs chemins recèlent une immobilité secrète. Cette immobilité procède de leur regard fixé – fût-ce à travers des yeux clos – sur l'idée du résultat, du remplissement de l'intention et de la résorption de la tension. Le cheminement peut et doit se régler sur cette idée : il doit être tel que de son trajet et de son allure puisse suivre une résultante, une conséquence qui éclaire en retour le chemin tout entier et justifie son tracé. Celui-ci se sera réglé sur sa fin, il aura eu sa fin pour règle, pour guide et pour modèle : chemin mimétique du but, mouvement imitant la station.

Toute la pensée de Philippe Lacoue-Labarthe procède d'un refus profond, initial et radical, de cette conformation mimétique. Il y a très tôt reconnu la sujétion et l'immobilité – la fixation *typologique* – contre lesquelles l'animait une révolte essentielle. Je veux poser ici que cette révolte procédait d'un sens non moins profond et non moins inné chez lui du récit – même s'il n'en pratiqua jamais véritablement l'exercice, bien qu'il l'ait approché – et que ce sens du récit s'épanouissait en attention pour la musique – par quoi il se distinguait, précisément, de l'exercice le plus ordinaire du récit. Je ne veux pas le faire en m'attachant à la lettre de ses textes, mais en m'efforçant de rejoindre leur mouvement de fond à partir d'une considération du récit que j'esquisse à ma façon et à mes propres risques, en mémoire de lui.

Ou plutôt : je l'esquisse afin de poursuivre à ma façon le récit de sa vie et de sa pensée, le récit que fut sa pensée, la récitation de l'interminable et toujours trop tôt terminé roman de son existence.

IV

Je dis « roman » pour dire ce qui pour nous subsume ou bien représente exemplairement le récit. À savoir, non pas la narration d'aventures pittoresques et d'épisodes hauts en couleurs (non pas le romanesque) mais la pensée qui se tient sous le signe majeur de l'arrivée, de la survenue et de la disparition. La pensée qui obéit à ce que Philippe énonce ainsi : « Ce qu'il faut penser est le *Il arrive que*². »

Or ce « Il arrive », la première condition pour le penser est de comprendre que le sujet de cette phrase, le « il » de « il arrive » est indissociablement impersonnel et personnel. Que « il arrive » ceci ou cela, qu'un « ça » arrive ne se produit effectivement et pleinement – *n'arrive*, donc – que lorsque cet « il » devient quelqu'un. Non plus alors « il arrive *que* » mais « il arrive » tout court. « Il arrive que "Il" arrive ». Toute la pensée de Philippe aura été tournée vers – et retournée, bouleversée par – cette hantise que « Il » arrive, Il, lui-même, proprement, enfin qu'il arrive à soi, qu'il s'arrive.

Que quelqu'un arrive, c'est aussi peu et aussi mal déterminable que l'événement de la naissance (dans le même passage de texte, il parle de « nous à qui il a été "donné naissance" »). Cet événement, nous le savons, est un avènement toujours différé. Naître semble ponctuel mais commence avant la venue au monde et dure – comme Freud le suggère – jusqu'à la sortie du monde. Naître se poursuit en mourir.

C'est pourquoi il – Philippe – poursuit en écrivant : « Mais d'où est-il pensable si ce n'est à partir de la menace que le *Il arrive* cesse d'arriver ? » Or cette menace est inscrite dans la nature et dans la structure de l'*arriver*. Pour que ça arrive, il faut aussi que ça parte. Il faut que ce soit d'abord parti – absent, non donné, éloigné, voire égaré, inexistant – pour que cela vienne ou revienne. Venir et revenir sont ici le même, car venir revient toujours d'une même antériorité vide, venir revient de nulle part, et y retourne. (Venir, jouir, bien sûr.)

C'est là très exactement ce que la philosophie ignore, refuse ou conjure. Hegel récuse que la philosophie ait un commencement au sens des autres sciences, c'est-à-dire dans « la présupposition

2. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 126.

d'un objet particulier³». Le savoir absolu n'est pas un savoir total, intégral et terminal : il est le savoir pour lequel rien n'est présupposé comme un objet mais qui reprend en soi tout objet et dissout son objectivité, c'est-à-dire son extériorité. Savoir sujet de soi, retour en soi, au « concept de son concept » et par conséquent résorption de tout *arriver* et de tout *venir* (Hegel parle ici de « satisfaction », c'est-à-dire de ce qui contredit profondément la jouissance. Jouir outrepassa l'opposition de la satisfaction et du manque. Cela aussi appartient au récit.)

S'il peut être question, en philosophie, de commencement, ce sera seulement, écrit Hegel, pour le considérer comme une « relation au sujet en tant qu'il veut se décider à philosopher, mais non à la science comme telle ». Le commencement est extérieur au savoir, il est empirique et contingent. Il est dans un *Il était une fois un sujet – par exemple Georg Wilhelm Friedrich Hegel – qui voulut philosopher*. À la fin, me direz-vous, ce sujet devra bien être résorbé dans le savoir de soi du savoir. C'est vrai, mais cette vérité elle-même se repousse à l'infini hors de toute présentation qui ne serait pas strictement le retour en soi du concept de son propre concept. Hegel lui-même le sait : cela, ce retour absolu, n'*arrive* pas à proprement parler. Il est au contraire ce qui, n'arrivant pas, ouvre la possibilité de tout *arriver*⁴.

Il est, ce retour en soi, le rien, l'insignifiant, l'inconsistant d'une antériorité et d'une postériorité à tout *venir*, *venir-et-partir*. Chez Hegel cela s'appelle l'« être » en tant que « copule vide ». Le vide d'être – ou bien l'être vide, c'est-à-dire la philosophie même – forme pour Lacoue-Labarthe à la fois ce que le récit refuse et ce qu'il réfute.

Il le refuse, car il refuse de s'installer dans la prétention de se saisir, de réunir le vide à sa satisfaction – soit qu'il juge impossible cet

3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, traduction Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1988, § 17.

4. En même temps, la philosophie n'en suppose pas moins son propre récit : elle aussi a déjà commencé avant de commencer. Ou bien il y a eu des formes préalables, imparfaites, de *logos*, ou bien le *mythos* doit être considéré à la fois comme savoir illusoire et comme savoir fruste, en attente du surgissement « logique ». Sur un mode ou un autre, il y a eu antécédence, soit de la philosophie sur elle-même, soit d'un(e) autre qu'elle... Plus largement, aucun texte philosophique n'est en fait exempt de récit. On peut le montrer sans peine. Il est donc à la fois inexact et pourtant éclairant de simplifier comme je le fais ici, en réduisant les textes des philosophes à leurs intentions.

accomplissement dialectique, soit qu'il en redoute la trop insoutenable vérité. Les deux ensemble, comme de juste. Le refus est aussi une terreur.

Mais il le réfute, car en ouvrant le récit, en essayant de dire qu'*il arrive*, en s'efforçant d'*arriver à dire qu'il arrive*, et à dire qu'*il arrive que* Il *arrive*, il engage effectivement, pratiquement et avec une ténacité exemplaire – la ténacité du récitant même – la résistance à l'anéantissement mutuel du vide et de la satisfaction.

C'est au fond ce qu'il appelle, lui, Lacoue-Labarthe, la *mimesis sans modèle* ou *mimesis originnaire*. Le «il» du récit, «il» ou «je», peu importe, on le comprend, ou encore «nous» ou bien personne, la voix anonyme, est celui qui, «se décidant à raconter», se met à imiter un narrateur absolu qui n'a jamais eu lieu car l'absolu est inénarrable.

V

Dans ces conditions, non seulement le bouclage sur soi du concept (ou le concept du concept) où s'annule la différence entre vide et plénitude s'avère comme un étranglement de soi – et du soi, de tout «il» ou «quelqu'un» capable d'arriver, mais même le *chemin* cher à Hegel et à toute la philosophie se trouve annulé. Le chemin qui importe au résultat disparaît en lui, voire comme lui.

Le récit consiste tout d'abord à s'écarter de la métaphore du chemin et de tout concept de moyen, qu'il soit ordonné à une fin ou bien lui-même médiatisé en fin. Le récit n'est pas chemin. Il est frayage, ce qui est tout différent : au frayage, le chemin n'est ni donné, ni même ouvert.

Le frayage ouvre la possibilité pour le récitant de s'identifier à la production et à l'achèvement du récit lui-même. Sans une telle identification, le récitant restera perdu en-deçà et au-delà des limites du récit. C'est, bien entendu, ce qui arrive avec tout récit. Jamais un récitant ne finit par se fondre en son récit, pas plus qu'il ne parvient à le résorber en lui. Le passé du récit ordinaire n'est qu'un effet second de l'être-déjà-passé, c'est-à-dire jamais encore venu, du récitant.

Le récit aura commencé avant son récitant, lequel pourtant doit l'avoir précédé : telle est la leçon de la littérature – une leçon que la philosophie refuse par principe, reposant elle-même sur la décision d'être contemporaine de son commencement. Le récit, au contraire, dissocie l'origine et le commencement. Quand il commence, il a déjà

son origine derrière lui. N'importe quel début de récit peut nous le dire. Lorsque nous lisons « Longtemps, je me suis couché de bonne heure... », nous apprenons avant toute autre information que ce *long temps* a été précédé, longuement, par une durée irréductible et qui se perd en arrière de ce premier mot. Et cette longueur de temps affecte d'emblée le « je » qui se veut parler, qui s'écrit ici. Il le distend – ici visiblement, lisiblement, mais chaque *incipit* le distend de même : « il était une fois » dissocie le récitant de cette « fois » insituable que pourtant il atteste être en mesure de situer.

Dans les termes de Lacoue-Labarthe, on pourra dire que cette distension – la dissociation même du récitant dans sa récitation – est le fait de la défaillance à s'identifier, à devenir *soi-même*⁵.

La dissociation *même* représente ce dont il ne saurait y avoir de « mêmeté » : elle figure ici la différence (ou la différance) dont le sujet s'institue ou plutôt s'initialise ou s'initie, ou mieux encore se fraie une voie vers ce qui ne peut que se dérober à lui, n'étant donné que comme déjà reculé dans un *long temps* ou dans *une fois* que jamais nul récit ne viendra récupérer.

Le récit met en mouvement ce qui est si reculé que rien ne saurait le rejoindre pour l'ébranler ou l'animer : l'antécédence absolue du sujet de la parole. Mais « le sujet de la parole » n'est pas indépendant d'elle : il est « *elle-même* », et il la forme, cette parole, il la rend parlante, au prix de venir expirer en elle – littéralement et en tous sens. Je cite Lacoue-Labarthe qui écrit et qui décrit

un trajet précis que j'identifierais volontiers, vaille que vaille, au passage, entre nuque et larynx, de la pensée à l'énonciation ; à ce moment insaisissable et vraisemblablement inexistant, soustrait au temps, où, du côté de l'arrière-gorge, la pensée, donc (quel autre mot utiliser ?), prend comme une sorte d'intangible consistance – je dirai approximativement : prend souffle – et vient se confondre avec l'expiration où il me semble qu'elle ne se perd pas mais s'altère simplement et, s'altérant, s'articule ou se module en un vague chant atone⁶...

5. Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 160, où cette défaillance est imputée à l'art qui se voudrait « lui-même » : le défaut du sujet s'avère ainsi former le ressort intime de l'art (comme de la religion, selon le passage en question – mais c'est là une autre affaire, si l'art est lui-même « césure de la religion » comme l'affirme la conclusion du même livre).

6. Philippe Lacoue-Labarthe, *Phrase*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 45.

Ce – ça ou celui – qui expire non pas dans la parole, mais *en parole* – ça ou celui/celle qui est ici nommé « pensée » faute de mieux, c'est-à-dire faute d'un mot pour ce qui en-deçà des mots remonte à l'antécédence absolue, à la séparation originelle, toujours plus reculée que toute assignation, d'un « un », d'un « quelque un » sujet parlant, de « quelque une » parole-sujet. Bien loin de devoir être pensée comme séparation *d'avec* une plus large unité, ou bien d'avec une unitotalité (représentée comme maternelle, océanique, cosmique, comme on voudra), selon le schéma connu (« castration », « perte »...), cette séparation est à comprendre comme la séparation du « un » en lui-même et d'avec lui-même. Ce « un » qui a toujours déjà été ce qu'il est mais qui ne le devient qu'en expirant – mort et parole ensemble, parole et souffle allant se perdre pour se trouver, formés en trait d'union entre l'immémorial et l'inadvenant.

VI

La *récitation* est le régime de ce trait d'union, de ce trait tiré de l'avant à l'après et du dedans ou de l'en-soi au dehors ou au pour-soi qui sont les deux pôles de l'infinie torsion par laquelle « un » se cherche et sans jamais se trouver néanmoins s'étend et s'étire, se trace et se retire, s'inspire et s'expire.

La *récitation* récite cette ins-ex-piration, la levée et la retombée, la battue, le battement de ce souffle. *Citare*, c'est mettre en mouvement, faire venir à soi (le verbe latin est parent du grec *kinein* : il y a du cinéma dans tout récit). *Ex-citare*, c'est éveiller, *sus-citare*, faire se lever (et *re-sus-citare* n'est pas loin), *in-citare*, lancer en avant. Toutes ces motions et émotions se jouent dans la *récitation* : elle excite, suscite et incite un « dire » qui n'est pas n'importe lequel, mais le dire qui dit une arrivée et un départ, qui dit la tension du fait que quelque chose arrive et que ce quelque chose, nécessairement, soit quelqu'« un » ou devienne ou appelle quelqu'un. Que ce quelqu'un soit visé comme « auteur » ou comme « héros », qu'il soit pris à une histoire « personnelle » ou imaginaire importe peu ou n'importe que pour prendre en compte l'extraordinaire richesse de possibilités *récitant*es, la multiplicité indéfinie des tours de narration : cette profusion répond à l'absence d'un Récit unique – et cette absence est inscrite dans le fait même du récit, dans sa présence universelle chez les parlants. Car le récit fait arriver ceci, que rien n'arrive sans récit.

La récitation en effet ne se contente pas de « dire » au sens de prononcer, exprimer, raconter des événements qui ont eu lieu. Elle les fait advenir, elle les fait *évenir*. Rien ne s'est passé que l'enchaînement des faits aussi longtemps (mais ce temps n'est jamais bien long) que ces faits ne sont pas saisis, portés, poussés vers leur manifestation. Cette poussée est l'œuvre de la parole. Celle-ci n'est pas un outil, elle est elle-même – dans sa phonation comme dans ses phrasés, ses syntaxes, ses prosodies – la poussée ou la pulsion du « sens ». Le sens n'est pas ajouté ni supposé aux faits, il est leur *arriver*, il est leur *venir*. Il est en somme le fait du fait, la poussée et la pulsion qui le *mettent au monde* et qui *font* ainsi un « monde », c'est-à-dire un espace de circulation de sens.

Le monde est un monde de récits, de réceptions de récits. À commencer par tous ces récits du monde que toutes les cultures ont toujours réécrits et dont notre « littérature » est en somme elle-même à son tour le récit : elle s'efforce de raconter où nous en sommes, et comment, non seulement avec ce fait du monde et de notre être-au-monde, mais comment nous nous rapportons à nos propres récits du monde, à leur ancienneté et à leur perte, à ce qui nous en semble illusions naïves ou promesses égarées. Comment nous avons interrompu les mythes et quelles voix se pressent pour parler à travers cette interruption. Le mythe – un monde se réécrit lui-même, une *tautégorie* comme disait Schelling – s'est interrompu devant l'injonction du *logos* : la vérité s'est apparue comme l'objet d'une *allégorie*, façon de dire un objet autre, imprésentable, seulement représentable.

Mais en vérité, tout récit fait à nouveau *mythos* : non qu'il fabrique des figures plus ou moins puissantes, séduisantes et crédibles, mais il ouvre la parole à elle-même, à sa propre pulsion et pulsation. La parole, la voix, le récit sensible du sens.

VII

C'est pourquoi le récit vient après. Il vient après rien et après tout : après aucun sens qui l'aurait précédé, et après tout car tout se dépose toujours hors sens, en blocs erratiques. Le récit revient. *Recitare*, c'est recommencer l'appel des noms au tribunal. Les noms que le récit appelle à comparaître sont ses propres noms – ses noms propres jamais entièrement appropriés, dans leur non-signification, à

cette propriété insigne, innommable, qui forme la vérité de ce qui arrive, la vérité de son arrivée, la vérité de l'histoire racontée, récitée, vérité appelée, invoquée, évoquée, invérifiable, erratique elle-même et partout répandue dans le récit, tissant le récit lui-même sans jamais s'y montrer autrement que par l'art du récitant. Ce qu'on appelle « l'art », ici comme ailleurs, c'est un savoir des vérités invérifiables et modelées, figurées, défigurées et transfigurées au rythme et à l'allure d'une narration. (« La figure n'est jamais *une* [...] il n'y a pas d'unité ou de stabilité du figural, pas de fixité ou de propriété de l'*imago*. Pas d'"image propre" où s'identifier en totalité, pas d'essence de l'imaginaire⁷. »)

Car la *narration* est savoir (*gnarus, co-gnosco, i-gnoro*): elle est savoir qui rapporte, qui relate ce qui a eu lieu, que ça a eu lieu et comment cela a eu lieu, comment donc l'ordre et la succession des choses s'en sont trouvés et s'en trouvent modifiés, modulés, altérés. Ce n'est pas un savoir des choses apprises (*mathemata*), c'est le savoir des choses telles qu'elles se prennent et se déprennent selon leur provenance et leur destination incalculables.

Le récit, ou la *narration*, suppose le cours des choses, et qu'il ait toujours-déjà commencé. Là où la philosophie veut supposer – et s'imposer – le commencement même, le point de l'origine et celui de la fin, le récit sait que ces points sont à l'infini et selon l'infini se rejoignent et s'annulent ensemble dans une identique absence de dimension. Avec le récit on épouse la dimension même: la distension du toujours-déjà et du jamais-encore, le suspens de l'événement. « Mais comment déterminer le moment exact où une histoire commence? Tout est déjà commencé depuis toujours... », écrit Italo Calvino⁸.

Prenant un récit de Faulkner que Philippe aimait, *Tandis que j'agonise*, je lis sa première phrase: « Jewel et moi nous revenons du champ⁹. » Tout est déjà donné, tout a déjà été donné, commencé et continué jusqu'au moment où je lis. Jewel et « moi » sont connus, comme le champ et comme ce moment du retour, à une heure indéterminée. Bien loin de l'ironie de Valéry sur les sorties de la

7. Philippe Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », dans *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 261.

8. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, traduction Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981, p. 164.

9. William Faulkner, *Œuvres romanesques*, t. 1, traduction Maurice-Edgar Coindreau revue avec Michel Gresset, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 899 et p. 1072.

Comtesse ou de la Marquise, cette phrase amène avec elle un rythme, un pas, une proximité déjà marquée du trait sonore d'un nom – un joyau ? – et de cet autre trait qui est la première personne d'un parleur. Il est là, il nous parle. Nous partons avec lui, de son pas. Nous sommes déjà partis.

Environ deux cent pages plus loin, le récit se clôt sur cette phrase : « Je vous présente Mrs. Bundren » qu'il dit comme ça. » La conclusion plutôt comique ou cynique – le remplacement de l'épouse morte – qui véritablement achève l'histoire, s'ajoute à la résonance elle-même ironique mais aussi vague, indéterminée du « comme ça » de cette parole qui ouvre en fait une autre histoire possible.

Aussi implacable que soit la fin du récit, elle résonne au-delà de lui. Elle ouvre son désespoir au sens de Blanchot. Ainsi de la fin d'*Au-dessous du volcan*, auquel Philippe fut attaché par des liens littéraires autant que d'identification.

Le Consul tombe dans le ravin du volcan et « son cri se trouvait jeté d'un arbre à un autre, dans le retour de ses échos, puis, ce fut comme si les arbres eux-mêmes s'approchaient, se serraient, se refermaient au-dessus de lui, pleins de pitié... » À cette résonance du dernier cri succède, à la ligne, cette phrase : « Après lui, quelqu'un balança un chien crevé dans le ravin. » Cette *coda*, qu'on peut dire très expressément musicale, reprend et amplifie d'une précision étrangère à tout le récit la tonalité du cri. Dans les mots, et pour en rester au français, le « crevé » relance le « cri » en même temps qu'il l'étouffe. Une sonorité aussi éteinte qu'interminable maintient ouverte la voix, le ton et le chant du récit.

Que cela a déjà commencé et que cela continue par-delà toute « fin » narrative, c'est ce que la musique met au jour. Le trait commun de la musique et du récit tient à une précédence et à une subséquence toujours ouvertes. Ce que j'entends lorsque la musique « commence », cela a déjà commencé. Ce qui cesse de se faire entendre lorsque la musique s'éteint, cela résonne encore. « Dans le chant – écrit Lacoue-Labarthe – on exige de la voix quelque chose d'autre que ce qu'elle fait spontanément, on exige peut-être qu'elle retrouve un peu de la musique d'*avant* (la naissance)¹⁰... »

La musique ne mobilise pas seulement la résonance actuelle des sons qu'elle amplifie, intensifie, travaille et module. Elle

10. Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Chant des Muses*, Paris, Bayard, 2005, p. 29-30.

mobilise leur résonance antérieure et postérieure, l'inachèvement et l'incommencement qui appartiennent par essence à la résonance. La répétition – reprise, retour, thème et variation, mélodie obsédante, *da capo*, etc. – qui hante la musique, qui la ponctue et la scande, gouverne le *re-* du *récit*, l'itération qui reprend et rejoue ce qui n'eut jamais lieu et qui n'aura pas lieu – mais qui définit le *moment musical*: le passage du temps hors du temps, la composition des présents passés et à venir dans un présent qui n'est pas celui de la présence donnée mais du rappel et de l'attente, le présent composé d'une tension vers le retour infini d'une présence jamais donnée, toujours essentiellement – éternellement – échappée.

Un maître de chant disait à son élève: « Tu ne dois pas du tout faire sentir que tu commences. Cela a déjà commencé à chanter. »

Cette distension du présent, cette dilatation de la présence au-delà d'elle-même et jusqu'à une absence pleine de son propre battement, remplie de l'appel répété de l'absent saisi par son « désir de s'atteindre¹¹ », c'est bien ce qui fait le fond véritable et l'enjeu du récit.

La musique est un récit. Non pas une histoire. Non pas ce qu'on essaie d'inventer pour transformer une musique en récit, comme lorsqu'on dit que la clarinette dialogue avec l'orchestre ou que le mouvement vif vient relever et emporter dans sa fougue ce que le mouvement lent avait déposé et comme abandonné – ou bien l'inverse, car presque tout peut être dit lorsqu'on s'engage sur ce registre. On peut pourtant et on doit s'y engager, pourvu qu'on n' imagine pas des aventures ni des péripéties entre des personnages, des paysages et des images. Précisément, le sans-image est ici déterminant (le sans-image ou la déstabilisation intime de l'image, telle qu'elle a été évoquée): il est là, si on peut dire, pour faire place à l'élément que je nomme ici le « récit »: c'est-à-dire le *venir-et-partir* ou bien le *se réciter et se citer*, *s'appeler et s'entendre*, mais se perdre autant que se trouver dans cet écho de soi.

L'écho du sujet, titre de Lacoue-Labarthe... Titre, pourrait-on dire, de toute son œuvre et titre de sa vie, de son récit. Dans un écho, je me trouve et je me perds. Je résonne dans l'espace qui doit être ouvert pour permettre la résonance. Au lieu de la réunion en savoir absolu du vide et de la satisfaction, c'est le retentissement dans une béance d'une arrivée qui va s'en aller. La béance est celle qui ouvre le sujet et qui s'ouvre à lui pour qu'il s'y appelle, qu'il s'y cite et récite.

11. Philippe Lacoue-Labarthe, « L'écho du sujet », *op. cit.*, p. 226.

VIII

La récitation musicale n'est pas, pour Lacoue-Labarthe, ou n'est pas essentiellement ni primitivement celle de la mélodie. La ligne mélodique peut se refermer sur une figuration subjective (un lyrisme, une expressivité, une effusion tels qu'on les a compris depuis le romantisme¹²). Le battement rythmique touche à la structure du Sujet comme tel¹³, c'est-à-dire à la différence et différance de soi à soi, au « *Un différant de/en lui-même* » d'Héraclite.

Le battement de cette diffère/ance ne survient pas à un Sujet donné : il en ouvre la possibilité, la chance et le risque. Il naît dans la pulsation archaïque autour de laquelle – respiration, cœur, écoute, dedans/dehors – se cristallise originairement l'énigme de « quelqu'un(e) ».

Le rythme engage le temps d'un rapport à soi en l'ouvrant, en son milieu, sur le suspens de la battue, sur la césure ou la syncope qui lie et délie les temps dans ce temps. La musique par excellence a déjà commencé et se poursuivra plus loin dans le silence. Sans doute n'y a-t-il pas de silence sans rythme¹⁴. Il n'y a pas de silence. Il n'est pas besoin de penser aux introductions en *pianissimo* : lorsque la première mesure de la *Grande Fugue* de Beethoven (encore une de ses références) fait irruption dans le silence, tranchante ou déchirante, exigeante, impérieuse, la seule attaque du son et la poussée de son mouvement révèlent une antériorité qu'on pourrait dire tonale et rythmique (la mélodie ne viendrait qu'après). Déjà nous entendions quelque chose de ce qui était inaudible. Déjà une poussée, une pulsion et une pulsation en arrière du son des instruments, dans une archi-sonorité qui est en quelque façon la sonorité même : l'ouverture de la possibilité de l'écho. (On peut en dire autant, pour ajouter une de ses références, de telle attaque de saxo d'Albert Ayler dans *Love Cry*.)

-
12. À propos de romantisme musical, il conviendrait d'ouvrir ici un examen du *Lied* – forme aimée de Philippe comme de tout un goût contemporain dont les mobiles profonds tiennent certainement à ceci : le *Lied*, souvent un petit récit, s'essaie à un équilibre délicat entre mélodie et rythme, ou encore, pour anticiper sur ce qui viendra plus loin, entre *aria* et *recitativo*. Il permet l'effusion chantante autant que la pulsation parlante, bordant l'une par l'autre. Lorsqu'il est réussi, cela s'entend.
 13. Du Sujet majuscule distingué du sujet minuscule, comme il l'écrit page 149 de *Musica ficta*, *op. cit.*
 14. Il n'est certainement pas aisé non plus de séparer sans reste le rythme de la mélodie. Mais c'est une autre question.

Avant la musique et avant la parole, comme leur obscure poussée commune, il y a ce qu'on nommera le *récitatif*. Non au sens strictement musicologique du terme (qui d'ailleurs a varié et qui traverse aujourd'hui de si larges territoires musicaux¹⁵), mais au sens où il désigne à la fois ce qui, de la parole, précède le chant, va vers lui sans se détacher dans la forme d'un « air », et ce qui, de la musique, entre dans la parole pour en espacer le temps et la soulever d'une cadence étrangère à son sens. Ni déclamation – qui se règle sur un *pathos* – ni chant – conduit par un *melos* – le récitatif forme un *ethos* : une tenue, une conduite du langage. Cette conduite qui d'emblée lui reconnaît un « avant » et un « après », qui sait qu'il vient de plus loin et qu'il va plus loin que sa constitution linguistique et que son émission phonétique. Le récitatif réveille et maintient dans la langue la *voix* qui la profère tandis qu'il appelle et retient dans la musique le *sens* qu'elle est seule à faire vibrer.

Se récite de cette manière une histoire dont toute l'intrigue ou l'aventure ne se noue pas sans dénouer de moment en moment sa progression dans une cadence, ni sans emporter sa signification dans une pulsation qui remet en jeu, incessamment, la naissance de la parole : l'ébranlement de cet écho par lequel un sujet se sait et se sent – c'est ici une même chose – précédé et suivi de lui-même dans une altérité infinie, éternelle. Perdu, par conséquent, plus loin que tout récit, mais récitant de cette perte qu'il nomme celle de « sa propre voix, qui ne nous appartient pas plus que notre façon de nous mouvoir ou que notre regard¹⁶ ».

15. Il faut analyser comment le destin contemporain de la musique, depuis Wagner et Debussy en passant par Schönberg, Berio ou par le blues, Miles Davis, certains aspects des musiques pop et rock et jusqu'aux musiques électroniques et au rap, quelque chose du récitatif a pénétré là où on ne connaissait que l'« air », et peut-être justement trop le « bel air ». Bien loin d'être au service de l'action pour mieux donner leur place aux airs, comme ce fut le cas dans l'opéra classique, le récitatif retrouve sans doute, contre l'air ornamental, une valeur moins liée au langage qu'à la pulsation de parole, à la psalmodie, à la mélodie, à l'antienne – c'est-à-dire aussi au répons et ainsi, à travers une autre forme de l'écho, au passé religieux du récitatif. Sans doute le récit a-t-il toujours partie liée, sinon avec la religion, du moins avec une sacralité qui est celle de l'altérité qui nous précède et nous succède. « Césure de la religion » disait Lacoue-Labarthe.

16. Philippe Lacoue-Labarthe, *Phrase, op. cit.*, p. 130.

Alors,

ne se découvre pas ce qu'on s'attendait à voir, mais une étendue sans ombres, sans rien qui la divise (comme la mer quand aucun souffle ne la soulève et qu'elle repose non scintillante mais immobile éclatante – à ne pas la voir), dans un bruissement à peine déchirant¹⁷...

17. Philippe Lacoue-Labarthe, « Récitatif », dans *L'Allégorie*, *op. cit.*, p. 17.

