

D'abord, je ne savais pas...

In: Les Cahiers du GRIF, Hors-Série N. 3, 1997. Sarah Kofman. pp. 131-166.

Citer ce document / Cite this document :

Derrida Jacques. D'abord, je ne savais pas.. In: Les Cahiers du GRIF, Hors-Série N. 3, 1997. Sarah Kofman. pp. 131-166.

doi : 10.3406/grif.1997.1924

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1997_hos_3_1_1924

Jacques Derrida

D'abord, je ne savais pas, et toujours je ne sais pas quel titre donner à ces mots.

Qu'est-ce que le don d'un titre ?

J'ai même été effleuré par le soupçon que le don d'un titre était un peu indécent : sélection violente d'une perspective, cadrage interprétatif abusif ou réappropriation narcissique, une signature voyante là où c'est de Sarah Kofman, de Sarah Kofman toute seule, de Sarah Kofman elle-même, *là-bas*, au-delà d'ici, bien au-delà de moi ou de nous ici maintenant, de Sarah Kofman qu'il convient de parler et que j'entends parler.

Sarah Kofman

serait alors le meilleur titre si je n'avais encore peur de ne pas être capable de m'y mesurer.

Finalement, la question restant celle du don et de ce qu'on fait à donner un titre, il m'a semblé plus juste de parler justement du don chez Sarah Kofman, de ses dons : ceux qu'elle nous a faits, ceux qu'elle nous a laissés, les dons aussi qu'elle a peut-être reçus.

Le titre serait alors

Les dons de Sarah Kofman

Et je garde en sous-titres d'autres possibles, ils vous donneraient à entendre quelque chose de ce que je voudrais dire :

Ici là

Livre fermé, livre ouvert

Protestations

Ici et là, il y a le corps et il y a le livre, il y a le livre ouvert et il y a le livre fermé. Et des protestations. Entre les deux, entre ici et là, entre le corps et le livre, entre le livre ouvert et le livre fermé, il y aurait, ici et là, le tiers, le témoin, le *terstis*, le témoignage, l'attestation, le testament mais en forme de protestation.

I

On se demande ce qui a lieu. On se demande ce que c'est qu'une place, la juste place, et l'emplacement, et le déplacement, et le remplacement, on se le demande dès lors que toujours un livre vient à prendre la place du corps, dès lors que toujours il a tendu à remplacer le corps propre, et le corps sexué, à devenir même le nom, à occuper le lieu, à tenir lieu de cet occupant ; et dès lors que nous y collaborons, nous prêtant ou nous donnant à cette substitution, car nous ne faisons même que cela, nous sommes cela, nous aimons cela, et chaque parole devient livresque de se prêter dès le premier instant à cet escamotage du corps propre, et de le faire déjà comme à la demande dudit corps propre, suivant son désir paradoxal, son désir impossible, le désir de s'interrompre soi-même, et de s'interrompre dans la différence sexuelle, de s'interrompre comme différence sexuelle.

Qu'est-ce qu'une place, alors, une juste place dès lors que tout semble commandé, et commencer, par le deuil de ce remplacement ?

Qu'est-ce qu'une juste place dès lors que tout se passe, et se place, comme si la dernière volonté du corps propre dit vivant, car quand je dis corps, j'entends le corps vivant, et le corps sexué, comme si l'affirmation suprême du vivant têtue, c'était ce testament, le plus ancien et le plus nouveau, tel « ceci est mon corps », « gardez-le en mémoire de moi » et « pour cela remplacez-le en mémoire de moi par un livre ou par un discours destiné à être relié en peau de livre ou mis en mémoire digitalisée. Transfigurez-moi en *corpus*. Qu'il n'y ait plus de différence entre le lieu de la présence réelle ou de l'Eucharistie et la grande bibliothèque informatisée du savoir ».

Ce grand paradigme eucharistique fut d'abord et peut-être demeure-t-il toujours le propre de l'homme, je veux dire du fils ou du père. N'est-ce pas une scène d'hommes ? Sans doute, si du moins l'on s'en tient à la visibilité de la scène.

Nous parlerons peut-être plus tard du voile que dispose une Cène, je veux dire la Cène de la Sainte Table. Nous toucherons au voile de pudeur qu'elle dispose ou lève à peine sur la différence sexuelle, depuis la promesse et le don du corps, le « ceci est mon corps et gardez le en mémoire de moi » jusqu'à la mise au tombeau et à la Résurrection.

Sarah Kofman savait cela, elle le pensait, je crois, elle l'analysait – mais elle *protesta*, oui, elle *protesta* sans doute de toutes ses forces de vivante irrédentiste contre ce mouvement auquel, comme nous tous, dès le premier jour, elle aura dû céder.

C'est de cette protestation que je désire parler, la protestation de Sarah Kofman, telle que je l'entends et telle que je crois, à ma façon, la partager.

Je ne sais pas si j'ai le droit de supposer la chose connue de vous, mais sachez en tout cas que Sarah Kofman fut pour moi, à sa manière, et pendant plus de vingt ans, une grande amie. A sa manière, oui, mais à la mienne je fus aussi son ami. De notre manière, qui fut certes différente, et de nos manières, l'un envers l'autre, bien sûr, qu'elles fussent bonnes ou mauvaises, je ne saurai parler. Mais ne fûmes-nous pas seuls, elle et moi, et ne suis-je pas seul aujourd'hui à en savoir, sinon à en comprendre quelque chose ?

Ce que nous avons partagé dans l'espace public, voire dans les lieux de la publication, cela tint d'abord aux jeux, aux enjeux ou aux épreuves de la philosophie, de la pensée, de l'enseignement, de la lecture et de l'écriture. Ces jeux et enjeux débordent si largement les limites d'un récit bref, voire d'une analyse terminable, que je renonce d'avance à en parler. Ceux que la

chose intéresse en trouveront mille et mille petits signes dans nos publications respectives. Ces restes ne sont que des saluts elliptiques, des clins d'œil parfois, ils restent à interpréter par chacun, y compris par moi-même qui, là où je me trouve, ne suis pas toujours sûr d'être à même encore de les déchiffrer aujourd'hui.

J'ai passé les dernières semaines à relire certains textes de Sarah avec le sentiment, la certitude même que tout restait encore à venir et à comprendre pour moi.

Mais à n'en plus douter, tels témoignages nous survivent, incalculables dans leur nombre et dans leur sens.

Ils nous survivent. Déjà ils nous survivent, gardant à la fois le dernier mot – et le silence.

Or la place d'un survivant est introuvable. Si jamais on la trouvait, cette place, elle resterait intenable, je dirais presque mortelle. Et si elle paraissait tenable, cette place, la parole à tenir depuis ce lieu resterait impossible. Elle est donc aussi intenable, cette parole.

Parole dé-tenue intenable.

Dans un texte que je citerai tout à l'heure, Sarah parle d'un « secret » détenu, ce sont ses mots (« ils détiendraient le secret », dit-elle : « ils » ce sont des « docteurs », des hommes savants, des médecins attitrés) et c'est le secret d'une vie, de la vie, de ce qu'elle nomme alors une « ouverture sur la vie ».

Comment tenir le compte du secret de ce qui se détient et refuse ainsi ? Question d'autant plus redoutable que ce double introuvable, la place à *tenir* et la parole à *tenir*, l'expérience de ce qui est deux fois *dé-tenu intenable*, c'est en même temps l'expérience la plus commune de l'amitié.

Rien d'exceptionnel à cela.

Dès le premier moment, les amis deviennent, par situation, des survivants virtuels, actuellement virtuels ou virtuellement actuels, ce qui revient presque au même. Ils le savent, les amis, l'amitié respire ce savoir, elle le respire jusqu'à l'expiration, jusqu'au dernier soupir. Ces survivants possibles se voient donc tenus à l'intenable. Tenus à l'impossible, survivants possibles impossibles, certains seraient tentés d'en conclure que les amis sont des gens impossibles.

Nous le sommes, nous le fûmes. Je parlerai beaucoup, aujourd'hui encore, de l'impossible. Et de l'impossible entre Sarah et moi.

Impossibles, nous le fûmes sans doute, l'un pour l'autre, Sarah et moi. Peut-être plus que d'autres ou autrement, de mille manières que je ne saurai pas dire. A travers tant de scènes où nous nous sommes trouvés ensemble, à travers tant de scènes que nous nous sommes faites l'un à l'autre. Je me surprends parfois à lui en faire encore, pour rattraper son avance, et je souris à ce signe de vie, de la vie dans laquelle j'essaie sans doute encore obscurément, en moi, de la garder, je veux dire en vie. De « conjurer la mort », comme elle dit aussi dans son dernier texte – et conjurer la mort, c'est aussi bien faire venir que chasser les revenants, toujours au nom de la vie, faire revenir et chasser, donc poursuivre l'autre comme autre mort. Comme si je lui faisais encore une scène pour répondre à la sienne, juste pour faire durer les choses le temps de lui dire : tu vois, la vie continue, encore des histoires...

Mais puisque « être impossible », tel est ici le cas, peut-être faut-il en prendre son parti. Si du moins on le peut. On ne peut pas tout dire, c'est impossible, tout dire de Sarah, de ce qu'elle fut, pensa, écrivit, d'une œuvre dont l'avenir n'en finira pas de dire la richesse, la force et la nécessité. On ne peut qu'en prendre son parti et prendre parti.

J'en prends donc mon parti et je le fais en prenant parti – le parti de Sarah.

Voilà un autre titre :

Le parti de Sarah

Parti pris dans le parti pris, j'ai finalement choisi de parler de l'art de Sarah. Son art, voilà mon pari, m'aura donné la grâce du parti pris.

Je parlerai donc de son art mais aussi de son rire, indissociablement. On compterait ainsi deux sous-titres de plus.

Depuis la mort de Sarah, et je le lui dois, comme je dois à la vérité de le dire, à supposer que je puisse enfin en dire quelque chose, depuis la mort de Sarah, et quelle mort, il me fut impossible de parler comme je savais vouloir le faire, impossible de *lui* parler, à elle, comme on le fait sans feindre aux amis disparus, impossible aussi de parler d'elle, comme d'autres amis, qui sont aussi les miens, ont su le faire – et bien, et bien fait de le faire.

Il m'a fallu donc essayer de ré-apprendre, et j'y suis encore.

Qu'on ne se hâte pas de penser au deuil, ou au deuil impossible. On risquerait alors, sous une catégorie clinique, sous la généralité typique de deuil, à laquelle on associe toujours quelque culpabilité, on ne manquerait pas

en vérité de manquer cette incisive et singulière et inapaisable souffrance que je ne supporterai pas, par amitié, justement, de reporter vers qui que ce soit d'autre, encore moins vers quelque généralité conceptuelle qui ne serait pas Sarah, Sarah Kofman elle-même.

Pour moi aussi, Sarah fut unique, bien sûr.

Et même si je devais l'accuser encore, elle, de ma souffrance, du moins serait-ce elle, et elle seule, qui serait en cause, or voilà mon premier souci. Rien de si nouveau à cela, car au long de plus de vingt ans d'amitié tendre, tendue et orageuse, d'amitié impossible, j'ose le dire, impossible jusqu'à la fin, nous nous sommes beaucoup et souvent accusés. Elle se moquerait de moi, elle s'en prendrait encore à moi en moi si je cherchais à dénier, à transfigurer, à sublimer, à idéaliser cette longue histoire.

Contre ce mensonge elle aurait encore raison.

Parmi toutes les choses que nous avons partagées (j'ai déjà dit que je ne pourrais pas les compter et les textes en témoignent au moins jusqu'à un certain point), il y eut cette protestation (je préfère ce mot à celui d'accusation), cette protestation dont je voudrais laisser entendre quelque chose à travers son rire et son art.

J'aventure donc quelques mots pour tenter de dire ce qu'à *travers* son art et son rire je crois entendre, à travers l'*interprétation* aussi et de l'art et du rire, qui, me semble-t-il, *traverse* tout son œuvre, et transite, depuis son corps, tous les livres du grand corpus qu'elle nous laisse.

Selon l'hypothèse que je m'en vais vous soumettre, Sarah aurait interprété le rire en artiste, elle aurait ri en artiste mais aussi ri de l'art, en artiste et au nom de la vie, non sans savoir que ni l'art ni le rire ne sauvent de la souffrance, de l'angoisse, de la maladie et de la mort. Car elle savait ce que c'est, mieux que quiconque, la souffrance, l'angoisse, la maladie – la mort. L'art et le rire, là où ils vont ensemble, ils ne s'opposent pas au mal, ils ne le rachètent pas, ils ne le rédiment pas, ils en vivent ; quant au salut, à la rédemption et à la résurrection, cette absence d'illusion traverse comme un trait de lumière vivante toute la vie et tout le travail de Sarah. Nous entendons tout à l'heure quelques textes d'elle, ils le disent mieux que je ne puis le faire à l'instant. Ce trait de lumière vivante regarde l'absence de salut, à travers un art et un rire qui, pour ne promettre ni résurrection ni rédemption, restent néanmoins nécessaires. D'une nécessité à laquelle nous devons

nous rendre. Ce trait de lumière vivante fut sa lucidité et ce que j'ai été tenté d'appeler il y a un instant, par analogie, son irrédentisme, jusqu'à la fin, à travers la fin même.

Indissociables, son art et son rire furent aussi indissociablement des interprétations de l'art et du rire. Ses interprétations ne furent pas seulement des lectures ou des actes théoriques mais des affirmations, art et rire eux-mêmes, justement, et toujours des affirmations de la vie. Quand j'insiste pour dire que ce ne furent pas *seulement* des lectures mais aussi des actes et l'expérience même, je n'entends pas en exclure la lecture. Lire fut toujours de la part de Sarah une exigence tendue, inconditionnelle, intraitable, inlassable, implacable aussi.

Implacables interprétations, implacables comme Nietzsche et Freud par exemple, et tous ces impitoyables docteurs es arts et es rires qu'elle a cités à comparaître et fait parler, intarissablement, parfois contre eux-mêmes, en vérité protestant toujours contre eux-mêmes, à la fin, et l'un contre l'autre en se marrant.

Car elle fut aussi sans pitié, sinon sans merci, en fin de compte, et pour Nietzsche, et pour Freud, qu'elle connaissait et qu'elle avait lus dans tous les plis de leur corpus. Comme personne en ce siècle, j'ose le dire. Elle les aima impitoyablement, elle fut implacable pour eux (sans compter quelques autres) au moment même où, leur donnant sans merci tout ce qu'elle pouvait, et tout ce qu'elle avait, elle héritait d'eux et veillait sur ce qu'ils eurent, ce qu'ils ont encore à nous dire, notamment quant à l'art et au rire.

L'art et le rire furent aussi de sa part, certes, des lectures de l'art et du rire, mais ces lectures furent des opérations, des expériences, des traversées. Ces lectures furent des *leçons* au sens magistral de l'enseignement exemplaire (et Sarah fut un grand professeur, tant d'étudiants en témoignent dans le monde entier), ce furent des leçons de leçon au sens de l'enseignement exemplaire, des leçons au cours desquelles, la vie ne s'interrompant jamais, l'enseignante expérimente : elle dévoile en acte, dans l'expérimentation et dans la performance, donnant l'exemple de ce qu'elle dit à travers ce qu'elle fait, donnant de sa personne, comme on dit, dûment, corps et âme, éperduement, à corps perdu. La vérité dans le symptôme.

L'une de ces leçons de leçon données par Sarah, c'est par exemple que cet être tourmenté riait beaucoup, ses amis le savent, comme une petite fille secouée par une irrésistible gaieté de fou-rire au bord des larmes, une petite

filles dont le secret détenu ne vieillit pas et dont aucune tragédie n'aura éteint la fraîcheur et l'éclat du rire innocent.

Une autre de ces leçons de leçon données par Sarah, c'est qu'elle ne parlait pas seulement de l'art, de la peinture et du dessin chez les autres – ou interprétés par les autres, Nietzsche ou Freud, par exemple –, Sarah peignait et dessinait aussi. Et parmi toutes les choses qu'elle m'a données, que je garde et regarde, il y a aussi de telles œuvres.

Et puis, ceux qui l'ont bien connue le savent, Sarah riait beaucoup même quand elle ne riait pas et même quand, si souvent, je puis en témoigner comme d'autres, elle ne riait pas du tout. Car elle ne riait pas tous les jours, vous le savez, c'était même souvent le contraire, mais même alors elle riait encore – et aussitôt, pendant et après. Je veux croire qu'elle l'a fait jusqu'à la fin, jusqu'à la dernière seconde.

Elle pleurait *pour rire*, voilà ma thèse ou mon hypothèse.

J'imagine que toute la méditation mise en œuvre dans son œuvre pourrait aussi ressembler à une grande songerie *sur* tout ce peut vouloir dire en français l'expression « pour rire », et pleurer pour rire, depuis l'interprétation nietzschéo-freudienne du rire, au bord de l'angoisse, au bord des finalités conscientes et inconscientes du rire, de ce qui se fait pour rire, en vue du rire, en vertu du rire, en vertu de l'économie pulsionnelle ou apotropaïque du rire (j'y reviendrai à propos du *Mot d'esprit* de Freud et du livre *Pourquoi rit-on ?* de Sarah, oui, pourquoi rit-on, et pleure-t-on ?), jusqu'à la structure post-platonicienne ou non métaphysique de la fiction ou du simulacre, à savoir de ce qui ne vaut que « pour rire », par exemple le simulacre dans l'art et dans la littérature.

2

Que pour Sarah ces grandes leçons d'art et de rire aient valu affirmation de la vie, qu'est-ce que cela voudrait dire ?

L'affirmation de la vie n'est pas autre chose qu'une certaine pensée de la mort ; elle n'est ni opposition ni indifférence à la mort. Ni opposition ni indifférence à la mort, on dirait presque le contraire si ce n'était encore céder à l'opposition.

J'en prends à témoin, et pour signe, avant même de commencer, le

dernier texte de Sarah, publié après sa mort par Alexandre Kyritsos dans *La part de l'œil*. Comme d'autres, peut-être, je suis tenté de m'approcher aujourd'hui du dernier texte de Sarah, comme pour y surprendre mais aussi faire durer ses derniers mots au bord de ses lèvres, les faire résonner, comme je le ferai plus tard, avec ses premiers mots, et y entendre une confidence ultime à nous confiée, je ne dis pas une dernière volonté ni un dernier mot.

Et dont nous devons répondre, une confiante confidence à peine voilée à laquelle nous devrions aussi répondre ou correspondre.

Ce très beau texte est inachevé. Esquisse terminée-interminable comme en signe de vie, il commence par une brève sentence en trois ou quatre mots. L'*incipit* tient sur une seule ligne, il est seul sur la ligne :

« C'est une leçon. »

C'est une leçon, dit-elle.

Il s'agit en effet de *La leçon d'anatomie* du docteur Nicolas Tulp, 1632, de Rembrandt. Sarah y interprète l'étrange rapport historique entre le livre et le corps, entre le livre et le corps propre du mortel, certes, mais aussi entre le livre et le corps de la corporation des docteurs rassemblés, corporation dont le regard est totalement requis par le livre plutôt que par le corps.

Il y aurait trop à dire sur ce texte mais j'y fais élection de quelques motifs, trois ou quatre, pour les laisser aujourd'hui nous parler – de Sarah, depuis Sarah, en mêlant mes mots à ceux de Sarah. Je lis ce texte posthume et vivant, si vivant, comme une autobiographie ironique de Sarah Kofman, son autobiogriffure, comme elle eût dit, mais aussi comme un tableau de sa main re-peint et dé-peint.

C'est, en premier lieu, l'histoire d'une *préférence* du livre. On y déchiffre le récit d'une fascination historique par le livre quand il vient à la fois occuper la place du mort, du corps-cadavre – je préfère dire *corpse*, en me servant du mot anglais parce qu'il incorpore en lui à la fois le corps, le corpus, le cadavre et que, lue en français, cette appellation, *la corpse*, semble mettre le corps au féminin, et devenir allusion à la différence sexuelle, sinon la respecter.

Une *corpse*, voici le sujet, voilà l'objet.

Je dis « fascination *historique* » ou « histoire d'une préférence » pour le livre car tout cela appartient à une histoire. De cette histoire, la leçon sur une leçon nous offre à son tour une lecture.

Que nous dit en effet Sarah Kofman de cette sorte de *corpse* dans la *Leçon d'anatomie* ? Qu'elle est *remplacée* ou *déplacée*, cette image de *corpse* : sa *place*

est prise par le livre (comme cela semble nous arriver ici même à l'instant), remplacée-déplacée par un « livre grand ouvert au pied du gisant ». Ce livre ouvert organise, il a une mission organisatrice, c'est un organe détaché du corps. Ce quasi-organe détaché du corps, ce corpus organise à son tour l'espace. De façon à la fois centripète et centrifuge. Décentré au regard du corps, il centre ou recentre à son tour un nouveau champ magnétique ; il l'irradie mais il capitalise aussi et capte toutes les forces du tableau. Un livre ouvert attire tous les regards.

Il, ce livre, lui, il tient tête au corps et tient lieu de corps : *corpse* remplacée par un corpus, *corpse* cédant sa place à la chose livresque, les docteurs n'ayant d'yeux que pour le livre d'en face, comme s'ils voulaient, à lire, à observer les signes sur le drap de papier tendu, oublier, refouler, dénier, conjurer la mort – et l'angoisse devant la mort.

Sarah Kofman note ce refoulement fasciné, bien sûr, elle y insiste fermement – et la différence reste à peine sensible entre un refoulement fasciné et le refoulement d'une fascination. Peut-être la fascination a-t-elle d'ailleurs un rapport privilégié avec la *corpse*, avec la possibilité du cadavre d'une différence sexuelle, de la différence sexuelle comme cadavre. Il faudrait réinterroger de ce point de vue ce que Blanchot analyse sous les mots de « fascination », de « dépouille », de « présence cadavérique », de « ressemblance cadavérique » dans « Les deux versions de l'imaginaire » (*L'espace littéraire*).

Mais loin d'y voir une simple négativité de *distraction* (négation, dénégation, mensonge, occultation, dissimulation), Sarah Kofman pressent dans ce refoulement, semble-t-il, de façon sans doute fort nietzschéenne, une affirmation rusée de la vie, son mouvement irrépressible pour *sur-vivre*, pour avoir raison d'elle-même en elle-même, pour mentir en disant sa vérité de vie, pour affirmer cette vérité de la vie à travers le symptôme du refoulement, pour dire l'irrépressible à l'épreuve de la répression, pour avoir, en un mot, raison de la vie, c'est-à-dire de la mort, en rendant raison de la vie : pour vaincre la mort en affirmant une « prise sur la vérité de la vie », une « science de la vie et sa maîtrise ».

Il y aurait un secret de la vie. La vie aurait le secret du secret, et tous les secrets garderaient la vie en vie. Car la revendication d'un tel secret, même si elle n'était pas justifiée, même si elle restait une allégation de savants angoissés, on pourrait y lire encore une affirmation redoublée de la vie.

Leçons données : ce que nous donnerait cette leçon sur la *Leçon*, cette

leçon physiologique sur une leçon d'anatomie, ce serait non seulement un diagnostic sur un refoulement et une dénégation (tout à l'heure, il faudra parler encore de « conjuration »), non seulement une thèse sur l'historicité de ce refoulement et de cette dénégation, mais aussi une interprétation au moins implicite, suggérée, des concepts mêmes de refoulement et de dénégation, une interprétation de leur fonction finale, du sens ultime de leur stratégie. Sous leur apparence négative ou oppositionnelle, à travers leur négativité grammaticale ou stratégique, refoulement, répression et dénégation seraient au service d'une affirmation de la vie. Le refoulement serait encore une ruse de l'affirmation, un trop et un trope, un excès et une figure du « oui » à la vie, un chiffre de l'*amor fati*. La science de la vie serait elle-même un art de vivre, elle serait partie d'un art de la vie. Le parti pris de l'artiste, l'art du peintre (comme de son interprète), consisterait à interpréter la vérité de cet art de la vie.

La force invincible de cet art de la vie, force à la fois irréductible, irrédentiste, son temps littéralement interminable, y compris dans la mort, à l'instant de la mort, l'élan de cet art à la fois tout puissant et finalement impuissant, mis en échec devant ce qu'on appelle la mort elle-même, cette impuissance de la toute-puissance, cette inefficacité d'une toute-puissance qui refuse de désarmer alors même qu'elle n'est rien, voilà qui prête à rire : c'est comique, n'est-ce pas, c'est risible, c'est fou, c'est loufoque et on peut en recevoir, comme une leçon, l'héritage d'un art de vivre qui s'y connaît alors en art de rire.

Voilà du moins ce que je crois entendre dans ce passage qui nomme trois fois la **vie** en ce lieu où *livre* et *cadavre*, *corpus* et *corpse* échangent leurs places. Je souligne :

« Devant eux, ils ont non un sujet mais un objet, un pur instrument technique que l'un d'eux manipule pour avoir prise sur la vérité de la vie. Le mort (et l'ouverture de son corps) sont vus seulement comme donnant une ouverture sur la vie dont ils détiendraient le secret. La fascination est déplacée et avec ce déplacement l'angoisse refoulée, l'intolérable rendu tolérable, de la vue du cadavre à celui du livre grand ouvert au pied du gisant qui pourrait lui servir de lutrin.

Cette ouverture du livre dans toute sa lumière renvoie à l'ouverture du corps qu'il permet seul de déchiffrer et invite à passer de l'extérieur à l'intérieur. C'est ce livre (et l'ouverture qu'il donne sur la science de la vie et sa maîtrise) qui attire les regards, bien plus même que la pointe des ciseaux qui a commencé à défaire de sa peau le corps étendu là. »

Sarah Kofman dit ainsi : « déplacement » d'une « angoisse refoulée », donc, et « l'intolérable rendu tolérable ». Dans de nombreux textes, trop nombreux pour être cités et analysés ici, Sarah Kofman a travaillé au corps la question du rapport entre le rire, le mot d'esprit et l'économie du refoulement, la symptomatologie retorse de l'angoisse refoulée. Elle l'a fait dans le sillage d'un Freud lui-même interprété sans concession ni complaisance, notamment dans *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, ce magnifique ouvrage vers lequel j'ai dit que je reviendrai dans un moment, en vérité pour conclure. Quant à « l'intolérable rendu tolérable », cette formule économique, cette formule de l'économie même, je pourrais être tenté de la lire, si vous le permettiez, comme la description anticipée, le diagnostic-pronostic de ce que nous faisons ici : rendre tolérable l'intolérable, en regardant du côté des livres, du grand livre en tant de volumes de Sarah pour nous détourner d'elle. Mais au risque de persister dans ce détournement coupable et pour l'accuser encore davantage, tout en cultivant la mémoire, je lis cette formule d'un texte ultime (« l'intolérable rendu tolérable ») comme une quasi-citation de Sarah par elle-même : dix ans auparavant, dans *Mélancolie de l'art*, elle se servait de la même formule dans un paragraphe que je citerai aussi, comme une citation dans la citation :

« Et si la beauté qui camoufle le caractère évanescent de toute chose était elle-même éphémère ? Le déclin de ce qui rend tolérable l'intolérable [tels sont les mots dont l'écho résonne une décennie plus tard dans la formule que j'ai lue à l'instant : "l'intolérable rendu tolérable"] susciterait vertige et désarroi. Ce refus du deuil de la beauté est révélateur de la fonction cathartique de l'art aussi mystifiante que celle du spéculatif, miroir captateur d'images par trop bouleversantes, insupportables. Briser avec ce qui dans l'art répond à notre demande d'éternité, c'est disloquer l'espace de la représentation et du sens, c'est inventer un espace d'indétermination et de jeu – ouvrir un tout autre espace. Aussi la beauté n'est-elle jamais exempte de mélancolie : elle échoue à faire le deuil de la philosophie, pleure la brisure du sens, la perte de la référence et du discours, le "sacrifice" du sujet et de l'objet. » (Quatrième de couverture, signé S. K.)

La « logique » de cet argument est vrillée. Sa spirale déjoue la prise.

En premier lieu, c'est donc une démystification. Elle met cruellement à nu une fonction cathartique, la sublimation à l'œuvre dans l'art ou dans l'expérience de la beauté. Elle dissèque tout ce qui rend ainsi *tolérable l'intolérable*.

Cette fonction cathartique des beaux-arts est « aussi mystifiante que celle du spéculatif », donc de la philosophie, sinon d'un certain savoir au sujet de la philosophie. Cette insistance pour associer le spéculatif à l'art, dans la même mystification à démystifier, la même fonction cathartique, la même dénégarion purifiante, la même occultation à déjouer, nous la retrouvons encore dix ans plus tard, dans le dernier texte de Sarah, celui dont nous sommes partis tout à l'heure, « La mort conjurée. Remarques sur *La leçon d'anatomie* du docteur Nicolas Tulp, 1632, Mauritshuis, La Haye ». On y découvre par exemple cette phrase, que je relirai encore plus tard, mais autrement : « La leçon de cette *Leçon d'anatomie* n'est donc pas celle d'un *memento mori*, elle n'est pas celle d'un triomphe de la mort mais d'un triomphe sur la mort ; et ceci non par la vie de l'illusion, mais par celle du spéculatif qui joue lui aussi une fonction d'occultation. »

En second lieu, la même démystification vise la mélancolie de l'art ou de la beauté : une incapacité à faire son deuil, l'échec même du deuil que pourtant elle endure.

Mais *en troisième lieu*, et surtout – c'est le point qui m'importe le plus, l'argument le plus difficile –, la conséquence que Sarah Kofman tire de cette double démystification, ce n'est pas l'injonction de faire son deuil de ce deuil impossible, ni d'abandonner l'art, la beauté ou le spéculatif. Tout au contraire. En brisant avec la « demande d'éternité » qui engendre et le deuil et l'impossibilité du deuil, et le deuil et la mélancolie, *il faut*, voilà l'injonction ou en tout cas la nécessité, au sens le plus énigmatique, le plus fatal de ce terme, *il faut* « inventer ».

Il faut inventer quoi ? Il faut inventer de quoi jouer et de quoi rire en artiste. Il faut inventer « un espace d'indétermination et de jeu », « ouvrir un tout autre espace ». Un *il faut* dit à la fois le manque ou le deuil – et la joyeuse nécessité : « inventer » « un espace d'indétermination et de jeu », « ouvrir un tout autre espace ». Là où la place manque, là où la place est prise, là où ça remplace toujours.

Un espace d'indétermination et de jeu, un tout autre espace. Voilà ce qu'elle nous dit, voilà ce qu'elle nous demande, comme ce qui reste, mais qui reste « à inventer ». Cet espace *autre* ne serait pas déserté par le beau, ce ne serait pas un désert d'art et de beauté. Il ouvrirait à une autre affirmation, autre mais plus vieille, plus ancienne ; et comme elle reste aussi à venir, cette affirmation est plus jeune aussi que tout ce qu'elle endure, à travers, et donc par-delà, si possible, l'expérience du deuil impossible devenu possible.

Deuil du deuil ou deuil sans deuil, donc. Affirmation qui traverse sans doute une dénégation de la dénégation, avec toute sa symptomatologie, mais une affirmation rieuse de la vie qui ne se laisse pas vaincre par la logique négative, doublement négative ou dialectique, de cette double dénégation.

Voilà selon moi, si j'osais la formaliser sous cette forme abstraite, sèche et froide, la logique de Sarah Kofman, celle qui insiste, traverse et travaille tout son œuvre : une affirmation rieuse comme art de la vie qui ne se laisse pas gagner par la dénégation de dénégation qu'elle endure jusqu'à la fin. On a beau dénier et dénier la dénégation, le négatif de la dénégation ne l'emporte jamais, ni la dialectique, mais une invincible affirmation dont le désir jamais ne se dément.

Si vous préférez, voilà ce qui arrive à ce qu'on croit pouvoir appeler le désir : le *désir dément*.

Il dément la négation à travers ou par-delà la dénégation. C'est là sa folie, mais la seule chance du désir vivant. Un démenti à la négativité, voilà la signature : un « ne pas se démentir » qui à la fin des fins *dément* la négativité. Cette énergie donne sa forme singulière à la signature qui nous occupe.

Il n'y va pas d'une fin de la mélancolie, pas nécessairement, pas seulement. Mais d'un autre rapport, affirmatif cette fois, à la mélancolie endurée, traversée, analysée, pensée, mise en œuvre, mise en échec dans la mise en œuvre – et pardonnez-moi de citer la dédicace que Sarah me fit en 1985 de cette *Mélancolie de l'art* ; je le ferai très vite car elle tient en un mot, un adjectif joueur et doucement ironique : « Pour Jacques, mélancoliquement ».

3

Avant le diagnostic, après le diagnostic sur le diagnostic, avant et après la leçon sur la *Leçon*, avant et après le diagnostic de Sarah Kofman sur l'attitude diagnostiquante des docteurs, sur le regard anatomique et le savoir médical, le petit mot « là » revient, qui signifie à la fois *ici* et *là-bas*, entre *ici* et *là-bas*, entre *da* et *fort*. Il revient, *là*, trois fois. Trois fois pour dire la présence du mort ou de la corpse étendue *là*, de la *corpse* du corps d'homme, du corps d'un homme, et non d'une femme, étendue *là*.

Trois fois *là*, aussi souvent que le mot *vie*, trois fois.

Et toute la leçon sur la *Leçon* interroge et enseigne cela, ce *là*, cet être-là du corps ou de la corpse dans le corpus de l'œuvre d'art.

On dit souvent (mais nous n'avons pas le temps de rouvrir ou de disséquer cette question) que ce qui risque de manquer ou de n'être pas thématisé dans *Sein und Zeit*, et plus largement chez Heidegger – et c'est peut-être un signe à la lumière duquel se demander pourquoi Sarah Kofman n'a jamais vraiment partagé l'intérêt de tant de ses proches amis pour Heidegger –, ce qui risque, en toute hypothèse, de faire défaut à la surface de *Sein und Zeit* et dans l'analyse de l'être-là, ce serait une attention à l'être original de la *corpse*, qui n'est ni un *Dasein* vivant ni un *Vorhandensein* ni un *Zuhandensein*, et qui, outre la responsabilité originale qui nous oblige devant le mort, et d'abord la *corpse*, l'être-là original du corps de l'autre mort (cette étrange responsabilité qui est peut-être la première et l'ultime, l'extrême responsabilité, la source de toute autre), semble donc requérir, comme l'animal, et par suite comme le vivant en général, un autre, un quatrième concept (catégorial ou existentiel) – sans parler d'une autre esquivé possible, chez Heidegger, et qui aurait affaire à l'art, justement, à la fictionnalité ou au simulacre, au « pour rire » dans l'œuvre d'art, singulièrement dans la peinture, et en particulier dans ses rapports avec l'inconscient ; ce serait là, peut-être, une troisième raison pour rendre compte de ce qui chez Heidegger pouvait paraître au moins peu séduisant à Sarah Kofman, pour ne pas parler de la différence sexuelle, tenue à un certain silence, comme la *corpse*, dans *Sein und Zeit* – et surtout pour ne pas parler du reste, de plus d'un reste suffoquant, le pire, et de ce qui eut lieu, là-bas, en 1942, près de la rue Ordener. Entre la rue Ordener et la rue Labat.

Or ici c'est bien de l'être-là (ici et là-bas) de la *corpse* qu'il s'agit. Trois fois l'adverbe « là » vient donner la note. Trois fois il vient localiser et le corps de la mort et son avoir-lieu dans l'œuvre, l'œuvre d'art, la représentation, comme on dit, dans un tableau, alors qu'il est déjà, en tant que mort, mis en tableau dans l'exposition anatomique, qui est aussi œuvre ou opération entre l'œil et la main, regard, chirurgie, dissection.

Voici les trois **là**, et voilà, don de la pudeur, que seul un voile est là pour voiler le sexe, l'**être-là** du sexe, c'est-à-dire la différence sexuelle :

« Et avec cette dissimulation du corps, se trouve oubliée sa fragilité, sa mortalité, qu'exhibe au contraire au grand jour le cadavre blafard qui est là, purement et simplement gisant et nu (le sexe seul est pudiquement voilé), dans l'anonymat le plus absolu »

Remarquable insistance sur l'anonymat, sur la perte du nom dans l'être-là de la *corpse* ; comme si la mort dissociait l'appellation de son vivant, et c'est là

son œuvre de mort, son opération propre ; comme si la mort séparait le nom et le corps, comme si elle arrachait le nom du corps, et comme si, en conséquence, partout où le nom se détache du corps, ce qui nous arrive tout le temps, surtout quand nous parlons, écrivons et publions, alors nous attestions, là, la mort, comme si nous en témoignions tout en protestant contre elle :

– ceux qui l’entourent ne semblent émus d’aucun sentiment à son égard, à l’égard de celui qui, peu auparavant était encore plein de vie, avait un nom,

[et Sarah prend plaisir à rappeler en note l’enfant, le petit garçon, sous le nom de cette corpse : celui-ci, note-t-elle, « serait un pendu dont la chronique a gardé le nom et le sobriquet, Abrian Adriaenz, dit le gosse, Het Kind... »]

était tout comme eux un homme. Leurs regards ne sont ni celui de la pitié, ni de la terreur ou de la frayeur. Ils ne semblent pas s’identifier au cadavre étendu là. Ils n’y voient pas l’image de ce qu’ils seront eux-mêmes un jour, ce que, à leur insu [je souligne], ils sont en train de devenir.

Autrement dit ce là, qu’ils tiennent à distance pour rompre une identification dont ils ont inconsciemment peur, c’est aussi, ici même, le lieu de leur insu, à savoir de ce qu’ils sont ici maintenant, en train de devenir – selon le processus de la vie et selon le processus de l’art, deux processus auxquels de toutes les façons ils sont, en tous les sens de ce mot, trois fois exposés sans le savoir : exposés sous le regard alors qu’ils croient regarder, exposés comme mortels, comme vivants destinés à mourir, exposés en tableau comme œuvre d’art et par l’œuvre d’art.

Ils n’y voient pas l’image de ce qu’ils seront eux-mêmes un jour, ce que, à leur insu, ils sont en train de devenir. Ils ne sont pas fascinés par le cadavre qu’ils ne semblent pas voir comme tel...

Il sont ainsi vus ne voyant pas, et, visibles non voyants, visibles aveuglés, ils sont divertis, distraits de la fascination pour cela même, divertis par la distance divertissante de ce là ; et ce divertissement est leur position de savoir ou d’enseignement objectif, leur regard même, leur optique et leur objectivation doctorale :

et leur gravité n'est pas celle que peut éveiller le mystère de la mort.

Devant eux, ils ont non un sujet mais un objet, un pur instrument technique que l'un d'eux manipule pour avoir prise sur la vérité de la vie. Le mort (et l'ouverture de son corps) sont vus seulement comme donnant une ouverture sur la vie dont ils détiendraient le secret. La fascination est déplacée [...]

A l'instant il était dit qu'ils n'étaient pas fascinés, pas fascinés par le cadavre, mais cela ne signifiait pas qu'ils n'étaient pas fascinés du tout : simplement ils se sont détournés d'une fascination pour une autre, la fascination s'est seulement déplacée :

et avec ce déplacement l'angoisse refoulée, l'intolérable rendu tolérable, de la vue du cadavre à celui du livre grand ouvert au pied du gisant qui pourrait lui servir de lutrin.

Cette ouverture du livre dans toute sa lumière renvoie à l'ouverture du corps qu'il permet seul de déchiffrer et invite à passer de l'extérieur à l'intérieur. C'est ce livre (et l'ouverture qu'il donne sur la science de la vie et sa maîtrise) qui attire les regards, bien plus même que la pointe des ciseaux qui a commencé à défaire de sa peau le corps étendu là. »

« La fascination est déplacée ». Je le suggérais tout à l'heure, le « ils ne sont pas fascinés » signifie encore la fascination. Le refoulement de la fascination est un refoulement fasciné par ce qu'il refoule ; et qu'il soumet seulement à une translation topique, à un changement de lieu, dans un jeu entre l'ici et le là-bas. Dans le texte de Blanchot que j'évoquais à l'instant, et qui se clôt aussi par une analyse de la « fascination », le lieu du cadavre n'est pas seulement situé « là-bas ». Il fait de l'ici un là-bas, de telle sorte que le cadavre devient en premier lieu cadavre de l'ici, nous rappelant ainsi un « éloignement » « au cœur de la chose ». L'éloignement n'arrive pas à la chose, comme s'il pouvait aussi, parfois, par accident, ne pas lui arriver. Non, « l'éloignement est ici au cœur de la chose » (p. 268 ; je souligne). « La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. D'abord, dans la chambre mortuaire et sur le lit funèbre, le repos qu'il faut préserver montre combien est fragile la position par excellence. Ici est le cadavre mais ici à son tour devient cadavre : « ici-bas », absolument parlant, sans qu'aucun « là-haut » ne s'exalte encore » (p. 269). Il faudrait suivre ensuite la conséquence de ce discours sur l'« aide

du lointain » qui n'apporte jamais à l'idéalisation, à « l'idéalisme » de l'art, « d'autre garant qu'un cadavre » – et sur la « ressemblance cadavérique » comme errance et hantise : non pas « visitation irréaliste de l'idéal » mais spectralité d'un défunt, son errance là-bas, hors de tout séjour, loin de toute demeure).

Autre façon de nous dire que la science de la vie, autant que le livre, autant que le corpus et la corporation, fascinent, certes, et se laissent fasciner, et déplacent l'attention, et remplacent, refoulent, dévient, détournent, distrayant de la mort aussi bien que de la vie, sans doute, mais toujours *au nom de la vie*. Ce sont à la fois des symptômes et des affirmations de la vie qui au fond, comme l'inconscient qu'elle est, la vie, ne connaît pas et ne veut pas connaître, veut ne pas connaître la mort, le veut activement avant de le vouloir réactivement.

Voilà une leçon – quant à ce que nous faisons, à la place de la mort, quand nous écrivons ou lisons des livres, quand nous parlons d'un livre, au lieu de l'autre. Sarah montre, un peu pour les dénoncer, ces docteurs soudain indifférents, tout occupés par le livre, « ces docteurs qui ne semblent émus d'aucun sentiment à son égard, à l'égard de celui qui peu auparavant était encore plein de vie, avait un nom, était tout comme eux un homme » – et que le livre de science, autant que l'effet de *corpse*, rend à l'anonymat.

Quand elle écrit : « ... avait un nom, était tout comme eux un homme », je ne sais pas si à nommer ce lien entre *nom* et *homme*, elle nomme en l'homme *homo* ou *vir*. L'un et l'autre, l'un ou l'autre, la barre entre *et* et *ou*, et /*ou* entre *ou* ou *et*.

Sarah ne se contente pas de situer l'*instance du livre* dans cette *Leçon d'anatomie*. Elle esquisse une histoire du livre dans l'œuvre d'art, singulièrement dans le corpus pictural de Rembrandt. Chaque livre a une généalogie picturale en quelque sorte. On ne doit pas se contenter de déchiffrer, dans le contenu thématique d'un tableau, le rôle qu'un élément, le livre grand ouvert au pied du gisant, signifie là, au regard des autres regards dans le tableau (« angoisse refoulée », l'« intolérable rendu tolérable », etc.). Il faut aussi inscrire cette puissance du livre, telle une métonymie, dans la série des livres qui obsèdent le corpus de Rembrandt, tout l'œuvre d'art de Rembrandt (j'insiste, trop brièvement, bien sûr, sur cette nécessité, pour nous rappeler à ce qui devrait être ici notre loi : prendre en compte, chaque fois que nous

évoquons un thème ou un motif dans l'œuvre de Sarah Kofman, l'enchevêtrement des fils qui tissent et déplacent l'insistance d'un motif dans la longue série de livres nombreux, chacun très différent mais chacun portant en lui-même la référence métonymique à tous les autres dans ce qui est une sorte de quasi-système ouvert, un réseau cohérent mais sans clôture, à la fois conséquent et structurellement interminable, sérialité inachevée-inachevable).

C'est à cette loi, loi du respect de l'œuvre et de l'art de Rembrandt que Sarah Kofman se rend quand elle fait appel de ce livre-ci à tous les livres peints de Rembrandt, puis à une histoire du livre en Occident. Il s'agit d'éclairer le lien entre l'analyse interne de cette œuvre-ci, dans sa singularité, et ce qui, dans cette œuvre, « communique » (c'est son mot) avec l'inter-picturalité de l'œuvre de Rembrandt quant au livre, pour dire la somme des livres peints qui sont aussi des peintures lues, écrites et déchiffrées :

« Le livre de cette Leçon qui, à lui seul, fait équilibre à tout le reste du tableau, communique avec les nombreux livres qu'on trouve dans la peinture de Rembrandt : par exemple [un seul exemple, faute de temps, comme nous ne pouvons ici que citer tel ou tel exemple de toutes ses œuvres et de tous ses livres] avec celui tenu ouvert par le Bourgmestre Six lisant (1641) appuyé sur l'ouverture d'une fenêtre à laquelle il tourne le dos, indiquant par là que seul le livre donne une véritable ouverture sur le monde et constitue une voie d'accès à la connaissance. »

Cette bibliothèque dans la pinacothèque de Rembrandt, nous la voyons encore réinscrite dans une plus grande bibliothèque. Sans s'y perdre, Sarah dépeint en quelque sorte, en la donnant à lire, cette bibliothèque *en abyme* qui en somme inclut le Livre (avec un grand L), la Bible, dans le livre de la science, mais aussi le livre de la science dans la Bible, puisqu'il ne fit que la suppléer, venant à sa place, occupant son lieu, tenant lieu d'une Bible dont il est encore le substitut ou la métonymie :

« Il [le livre de Rembrandt, tout le livre de Rembrandt] peut être rapproché aussi de celui qu'on trouve dans la Minerve au musée de La Haye, ouvert là encore et lumineux, supporté par un livre fermé (l'équivalent des pieds du cadavre) tandis qu'une draperie s'écroule vers le bas, symbolisant l'évanouissement des ténèbres par le savoir. »

Et au moment de tirer une double leçon, ce qu'elle appelle la « leçon de cette Leçon d'anatomie », sa propre leçon, Sarah Kofman fait un geste que je tiens ici pour un moment de paraphe. C'est comme le trait bref, l'économie de sa signature de toujours, la logique d'un idiome testimonial : son affirmation, sa protestation au nom de la vie. Elle finit par affirmer le triomphe de la vie, comme eût dit Shelley, non pas le triomphe de la mort, mais le triomphe sur la mort – et cela non pas selon la dénégation à l'endroit d'une angoisse de la mort (Sarah savait ce que cela pouvait être), non pas selon la démission d'un savoir de la mort, mais au contraire à travers une interprétation active qui ne renonce ni au savoir ni au savoir du savoir, c'est-à-dire au savoir de la fonction d'occultation ou de refoulement qu'un certain savoir peut encore jouer. D'où, déploiement de tant de savoirs, l'analyse impeccable d'un enchevêtrement intersémiotique et intertextuel, entre la parole, l'écriture et le silence du corps, entre livre sacré et livre de science, livre et peinture, dans plus d'un corpus, et d'abord à l'intérieur du corpus de Rembrandt, notamment entre les deux *Leçons d'anatomie* que Rembrandt peignit à vingt ans d'intervalle.

Vingt ans d'intervalle, et il y a toujours une autre leçon d'anatomie, une leçon de plus.

Voici donc cette conclusion où vous pourriez admirer avec moi l'acuité d'un scalpel analytique qui ne se prive d'aucun savoir mais ne renonce pas davantage à réaffirmer la vie – opérant même en vue de réaffirmer la vie, mais sans résurrection ni rédemption, sans corps glorieux :

« Les regards des médecins de La leçon d'anatomie sont donc penchés vers le livre de la science avec la même ferveur attentive que dans tel autre tableau, les évangélistes sont penchés vers les livres sacrés où ils puisent confirmation de leur message (on peut se reporter par exemple au tableau des Quatre Évangélistes de Jordaens, cité par Claudel).

Dans La leçon d'anatomie, le livre de science prend la place de la Bible ; à une vérité s'est substituée une autre vérité qui n'est plus seulement livresque puisqu'elle trouve sa contre-épreuve expérimentale dans l'ouverture d'un cadavre. Le cadavre du Christ (par exemple celui de Mantegna du musée de La Brera qu'évoque par raccourci la seconde Leçon d'anatomie, celle d'Amsterdam) a été remplacé par celui d'un pendu, pur objet passif, manipulé, ne présentant aucune émotion et qui ne fait signe vers aucune Résurrection, aucune Rédemption, aucune noblesse.

L'entame du corps écorché entame aussi l'illusion religieuse d'un corps glorieux.

Le leçon de cette Leçon d'anatomie n'est donc pas celle d'un memento mori ; elle n'est pas celle d'un triomphe de la mort mais d'un triomphe sur la mort ; et ceci non par la vie d'une illusion, mais par celle du spéculatif qui joue lui aussi une fonction d'occultation. »

En analysant implacablement une spéculation, cette ruse du spéculatif dont l'économie reste au service de l'occultation et du refoulement, voire de la sublimation ou de la dénégation, Sarah Kofman n'y décèle pas moins l'œuvre de l'art. Elle le fait à la fois pour y souscrire et s'en amuser, pour en rire et puis aussi pour y approuver, y aimer, y affirmer, y répéter l'affirmation de l'art. Elle y déchiffre, elle y voit encore l'invincible triomphe de la vie. Cela devient manifeste quand le mot « vie » se trouve entraîné dans une étrange syntaxe : non pas vie illusoire ou, comme elle dit, « vie d'une illusion », l'« illusion religieuse d'un corps glorieux » dont il venait d'être question, mais la vie encore, la vie du spéculatif, en tant que, jusque dans sa fonction d'occultation ou d'illusion, elle reste *vie non illusoire d'une illusion*, manifestant et affirmant et retenant encore la vie, la portant vivante jusqu'à sa limite.

Le sujet dément – la dénégation, c'est peut-être cela, la logique de la protestation, d'une protestation qui dit *non sans illusion*, qui dit, non sans illusion, non sans illusion à l'illusion et à la dénégation de la mort, non à la mort conjurée (« La mort conjurée », c'est le titre de ce dernier texte sur les *Leçons d'anatomie* qui exhibe en somme la corporation des docteurs comme l'assemblée d'une *conjuración* : le corps de la corporation est le corps d'une conjuration, le serment, l'intrigue et le complot d'un corps social qui fera tout pour conjurer la mort). Mais ce non à la mort conjurée ne s'énonce pas au nom de la mort, il parle encore au nom de la vie, de l'œuvre d'art et du livre de vie. Il s'inscrit dans le livre de vie, dans le livre des vivants, là où *ça dément*, au nom de la vie qui sait que le nom de la vie, toutefois, nous le disions, n'est pas la vie. Oui, non sans illusion.

Avoir accordé un tel privilège à ce dernier texte, à la réaffirmation de l'œuvre de vie comme œuvre d'art, voilà qui pourrait être de ma part, direz-vous peut-être, un stratagème, une ruse pour conjurer la mort à mon tour, et à travers cette ruse, que je ne dénie pas, une sorte de protestation contre sa mort : une protestation, c'est-à-dire une sorte de témoignage pour attester aussi de ce qui en elle fut constante protestation. Une leçon de protestation.

De protestation non négative. Mais aussi de ce que la protestation aura été, j'en prends conscience à écouter toutes les portées de ce mot, « protestation », le mode privilégié, la tonalité la plus constante et la plus commune de nos face-à-face.

De toute notre amitié, durant des décennies de travail et de soucis partagés, nous avons protesté, parfois même l'un contre l'autre, jusqu'à la fin, et je me surprends à protester encore. Je me surprends à lui faire encore des scènes, je l'ai déjà dit, je crois, ce à quoi je souris lui souriant comme à un signe de vie dans la réconciliation. Quant aux scènes, de toute façon, je ne lui en ferai jamais autant qu'elle, je serai toujours en reste.

J'ai commencé par la fin, je voudrais finir par le commencement.

« A vingt ans d'intervalle », ai-je souligné puis répété tout à l'heure en la citant au sujet des deux œuvres de Rembrandt qui portent ce titre, *La leçon d'anatomie*.

Vingt ans d'intervalle.

Si le temps m'en était donné, je vous parlerais donc de la façon dont je relis aujourd'hui ce qui depuis plus de vingt ans faisait œuvre de cette protestation de la vie vouée à l'art et au rire. Il y a plus de vingt ans, Sarah était venue pour la première fois me voir, et déjà pour me dire, entre autres choses, qu'elle protestait de telle objection contre telle ou telle chose que j'avais risquée dans *La pharmacie de Platon*. Tout avait donc commencé par cette scène. Quand, devenus amis, nous avons choisi ensemble, du moins le croyais-je, le titre de son premier livre, *L'enfance de l'art*, je ne comprenais pas, je ne me doutais pas de ce que je comprends mieux maintenant, après avoir lu *Paroles suffoquées* (entre Blanchot et Antelme depuis Auschwitz) et *Rue Ordener rue Labat*, à savoir que ce premier livre – si riche, si aigu, si exemplairement lucide dans la lecture de Freud –, c'était aussi l'enfance de l'art de Sarah Kofman. Une anamnèse autobiographique, comme on dit, une autobiogriffure. Toutes les places – du père, des mères, de la substitution des mères, du rire et de la vie comme œuvres d'art – se trouvaient déjà reconnues, rigoureusement assignées.

Comme je ne veux pas vous retenir trop longtemps, et qu'il m'est impossible ici de déployer les analyses nécessaires, je me contenterai de quelques citations. Elles vous feront au moins deviner, très vite, dans quelle direction j'aurais pris le parti de me rendre. Je les choisis, ces citations, en soulignant

au passage une thématique du don, mais du don de la vie, un don qui me paraît traverser tout l'œuvre de Sarah, un don de la vie en vérité *re-donnée*.

Auprès de ce don *redonné* je voudrais m'arrêter pour conclure, non loin du mot d'esprit et du *Pourquoi rit-on ?* publié à mi-chemin, il y a dix ans.

Que veut dire « redonner », là où il s'agit de la vie ? En quoi le donner supposerait-il alors le redonner, comme si *redonner* venait avant *donner*, dans la réaffirmation du don qui ne revient pas à rendre le don mais à le donner une fois de plus ? Peut-être aussi à accepter, en l'affirmant, en le réaffirmant, le don donné : oui, oui au don reçu. Et peut-être au pardon. Et si cette question tenait celle de l'art en réserve ? Qu'est-ce que l'art peut avoir à voir et donner à voir, et donner à vivre et donner à rire avec la protestation ? Et avec le don du don ? Avec le don redonné ? Peut-être avec le pardon ?

Dès l'introduction à *L'enfance de l'art* (p. 12-13), tout en annonçant qu'elle en traitera plus longuement dans le dernier chapitre, Sarah pose la question du don, du don pour l'art en tant que don prodigué par la vie, là où la psychanalyse à la fois avoue ses limites et introduit une « conception radicalement neuve » :

« Non moins déclarées sont les limites de la psychanalyse qui se trouvent répétées dans toutes les œuvres : lui échapperaient totalement, d'une part, "l'estimation esthétique de l'œuvre d'art" ou encore du travail formel de l'artiste ; celui-ci appartiendrait en propre aux esthéticiens ; d'autre part l'explication du "don" artistique, du génie, de la possibilité de création [...]. L'en-deça, le don, le génie, serait un en-deça absolu, mystérieuse énigme, échappant à toute science : par lui, l'artiste serait un être inexplicable, exceptionnel, privilégié des dieux. Freud admet-il cette conception théologique et idéologique de l'artiste ? Telle est la question. Dire que le "don" ne peut être expliqué par la psychanalyse, est-ce affirmer qu'il soit, par nature, un mystère ? Pour Freud, c'est la science biologique qui doit ici prendre le relais de la psychanalyse, car c'est la vie qui prodigue les "dons". Or substituer la vie à Dieu, est-ce répéter dans la différence la même conception idéologique de l'art, ou est-ce introduire une conception radicalement neuve ? »

Réponse élaborée à cette question du don, et du don en tant que don de la vie, don de la vie donné par la vie, *L'enfance de l'art* souligne au passage (p. 40) que *Le mot d'esprit* (sur lequel je reviens pour conclure dans un instant) « conduit au deuxième moment de la démarche freudienne, qui se trouve amorcée dans la *Gradiva*, véritable œuvre charnière ».

Or chemin faisant, levant masque après masque, en se servant si fréquemment du mot « démasquer », traitant de la question du masque et du voile entre Nietzsche et Freud, notamment autour de la différence sexuelle, de la pudeur et de ses voilements-dévoilements, le livre réveille à chaque instant le don, la réaffirmation du don dans l'acte de *redonner*. La réaffirmation du don, non moins ou plus tôt que la restitution du don.

J'en choisis un seul exemple. La scène du don y ouvre aussi celle du rire ou du sourire, du sourire de la mère. Ne peut-on relire ces pages ici et là, entre ici et là, entre, si je puis dire, la rue Ordener et la rue Labat ? N'y verrait-on pas une petite fille rire et sourire à travers ces désastres auxquels on ne survit pas, ces désastres auxquels on peut tout au plus survivre ? (Ai-je besoin de préciser, au moment de sourire à ce sourire, qu'aucun sentiment de familiarité ne vient jamais interrompre un vertige abyssal ? Les proches nous restent absolument inconnus, inaccessibles, plus lointains encore d'être des « proches » : jusqu'à la fin, jusque dans la fin au-delà de tout savoir.)

Lorsqu'à propos du sourire de la *Joconde*, Freud parle d'une « glorification de la maternité qui consiste à *redonner* (*Wiedergeben*) à la mère le sourire qu'il avait trouvé chez la noble dame », Sarah enchaîne, et c'est pour soustraire la redonnée à la restitution d'une première donne :

« Le terme de "redonner" est évidemment ici bien équivoque : il impliquerait que la mère ait possédé initialement le sourire. Mais le contexte [et toujours l'attention au contexte et à l'ordre des raisons du texte est pris en compte avec un sens intraitable de la loi du texte] explique l'usage de ce mot : "redonner" signifie, ici, donner pour la seconde fois dans une œuvre d'art, la Sainte Anne. Celle-ci n'est, elle aussi, qu'un substitut symbolique de la mère. Le "don" est aussi inconscient que l'est le souvenir de sa mère à la vue de Mona Lisa. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la production de la première œuvre a été l'occasion d'un certain retour du refoulé, permettant à Léonard d'exprimer d'une façon claire les fantasmes de son histoire infantile. C'est pourquoi le deuxième tableau [là encore il y aurait un deuxième tableau] était nécessaire : il répète le sourire du premier dans une différence symptomatique de la levée de refoulement opérée grâce à la première œuvre : "Quoique le sourire qui joue sur les lèvres des deux femmes soit sans conteste le même que dans la peinture de Mona Lisa, il a perdu son caractère d'inquiétante (unheimliche) et d'énigmatique (rätselhaften) étrangeté ; ce qu'il exprime est sentiment intime et félicité tranquille... »

Une page plus loin (p. 113), telle remarque, aux yeux de certains, pourrait ressembler, avec plus de vingt ans d'avance, à une sorte de note ironique en bas de page de *Rue Ordener rue Labat* :

« Le “bienheureux sourire” de la sainte Anne est le produit du refoulement : il est le désaveu par l'artiste de la souffrance de sa mère et il masque la jalousie qu'elle ressentit lorsqu'elle fut contrainte de donner son fils [on dirait ici sa fille] à sa rivale. »

L'analyse du don se poursuivra partout, en particulier dans *Don Juan ou le refus de la dette*, qui calcule justement une « dette impayable » quant au « don de la vie » (p. 104). Cette analyse s'entrelace étroitement, même si ce lien n'est pas exhibé, avec l'analyse du rire, du sourire, du comique. On serait presque tenté d'en conclure, avec toute l'équivoque de ce mot d'esprit, que le don est toujours un don pour rire.

J'aurais tant aimé m'attarder auprès de telle page qui cite Freud sur l'ironie poétique (« Un grand poète peut se permettre d'exprimer en plaisantant en tout cas, des vérités psychiques qui sont sévèrement prosrites ») et multiplie les exemples de traitement « comique », selon Freud, en particulier du tabou de la virginité. Une fois encore, la page qui suit (p. 133) semble, plus de vingt ans en avance, errer déjà *rue Ordener rue Labat*. On y lit en effet ceci, à propos de l'une des grandes figures de Sarah Kofman, grande lectrice de *L'homme au sable*, de son presque-homonyme Hoffman :

« Lorsqu'il [Hoffmann] avait trois ans, son père se sépara de sa famille et ne revint jamais auprès d'elle [elle c'est la famille, mais...] ; la relation du conteur à son père fut toujours l'un des côtés les plus douloureux de sa vie affective . »

Et l'on pourrait enchaîner avec les premiers mots de *Rue Ordener rue Labat* :

« De lui il me reste seulement le stylo.... Nous ne revîmes, en effet, jamais mon père. »

Renonçant à multiplier les conjonctures et les conjectures de ce type, dans ces pages du chapitre final de *L'enfance de l'art* sur « le “don” artistique » (c'est un sous-titre et le mot « don » est entre guillemets), je situe seulement ce qui est dit abondamment de ce « don » de l'artiste attribué par Freud à une « bonne nature ». Cette économie du don compte toujours avec une figure

de la nature, l'une des trois figures de la femme (la mère, la compagne et la corruptrice ou la mort). Ici la nature se nomme « terre qualifiée de mère nourricière » (p. 205). On pourrait relire, et relier, toute cette analyse avec celle qu'on trouve dans « Sacrée nourriture », « Sacrée nourriture ! et deux fois sacrée » : la petite Sarah se trouve prise, et pour la vie, entre les excès d'un « il faut manger » de la mère et le « il ne faut pas tout manger » du père (in *Manger*, 1980).

Il faut bien manger. J'ai déjà abusé de votre temps. Au lieu de patienter, comme il le faudrait, auprès des dernières pages de *L'enfance de l'art* (de ce qui nous y est dit du rire, de l'énigme de l'art comme vie, de la vie artiste, du « rire de soi » selon Nietzsche, du « c'est à pleurer ou à en rire » de l'avant-dernière page, du monde qui, pour Nietzsche comme pour Freud, joue un « "jeu d'enfant" innocent dirigé par le hasard et la nécessité », quand « le véritable art est celui de la vie », au lieu de tout cela je me précipite vers une scène de table et de rire, comme on le fait dans les pires moments du deuil.

Son texte intitulé « Sacrée nourriture », Sarah me l'avait dédié en 1980 en entourant le titre du volume, *Manger*, pour écrire les mots : « dans l'espoir de *Manger* ensemble ».

Or six ans plus tard, au jour de l'an 1986, la dédicace de *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, parlait encore de table. Elle disait ceci : « Pour Jacques et Marguerite, en souvenir des bonnes histoires juives que nous colportions naguère à table avec l'espoir de recommencer un jour... », etc.

Or de ce grand livre qui dit tout et le reste sur le rire, comme sur l'économie apotropaïque du rire selon Freud, quel est le dernier mot ? Le dernier mot, c'est justement « dernier mot ». Le livre se termine ainsi : « En guise de conclusion, laissons donc au rire le dernier mot. »

Mais juste avant ce dernier mot sur le dernier mot venait une histoire juive. Une sorte de post-scriptum. Cette histoire juive, c'est une histoire que nous nous étions racontée. Voici ce post-scriptum :

« Terminant ce livre, aujourd'hui 25 septembre, le jour de Yom Kippour, je ne puis m'empêcher de colporter [“colporter” était déjà, vous l'avez remarqué, un mot de la dédicace qui faisait elle-même allusion à ce qui est dit dans un chapitre du livre intitulé “Le colportage”, et sous-intitulé “Nécessité économique du tiers” ; et je me rappelle que ma dernière conversation avec Sarah devait plus ou moins directement porter, au moment de son interruption,

sur une histoire de colportage d'histoire et la nécessité économique du tiers], *in fine*, cette *histoire juive* que rapporte Théodore Reik [qui a beaucoup écrit sur le Grand Pardon et le chant du Kol Nidre] : "Deux juifs, ennemis de longue date, se rencontrent à la synagogue, le jour du Grand Pardon. L'un dit à l'autre [donc en guise de pardon] : "Je te souhaite ce que tu me souhaites." Et le second, de rétorquer, du tac au tac : "Tu recommences déjà ?" »

Histoire insondable, histoire qui semble s'arrêter au bord d'elle-même, histoire dont le procès consiste à s'interrompre, à se paralyser pour se refuser tout avenir, histoire absolue de l'insolvable, vertigineuse profondeur du sans-fond, irrésistible tourbillon qui entraîne le pardon, et le don, et la redonnée du pardon, jusqu'à l'abîme de l'impossible.

Comment s'acquitter d'un pardon ? Et le pardon ne doit-il pas exclure tout acquittement, tout acquittement de soi, tout acquittement de l'autre ? Pardoner, ce n'est sûrement pas tenir pour quitte. Ni soi ni l'autre. Ce serait répéter le mal, y contresigner, le consacrer, le laisser être ce qu'il est, inaltérable et identique à soi. Aucune adéquation n'est ici de mise ou tolérable. Alors quoi ?

Cette histoire juive, je l'ai dit, nous avons dû nous la raconter, et sans doute à table. Et nous accorder pour la trouver non seulement drôle, mais mémorable, inoubliable, précisément là où elle traîne de ce traitement de la mémoire qu'on appelle le pardon. Pas de pardon sans mémoire, certes, mais pas de pardon qui se réduise à un acte de mémoire. Et pardonner ne revient pas à oublier, surtout pas. Histoire « pour rire », sans doute, mais qu'est-ce qui nous fait rire en elle, rire et pleurer, et rire à travers les larmes ou l'angoisse ?

Cela relève, sans doute, d'abord, de l'épargne. Économie puissamment analysée par Freud, puis par Sarah Kofman interrogeant Freud. D'ailleurs au chapitre sur « Les trois larrons », dans le sous-chapitre sur le « Colportage – La nécessité économique du tiers », une note parle aussi du pardon. Elle dit l'économie du « *plaisir consentie par le surmoi, le pardon en quelque sorte qu'il accorde, qui rapproche l'humour de la phase maniaque, puisque grâce à ces "dons", le "moi" diminué se trouve sinon euphorique, du moins regonflé* » (p. 104. Je souligne).

Sans poursuivre sur cette voie, j'en resterai pour l'instant à l'analyse sauvage de cette histoire juive : deux ennemis font ainsi le geste de se

pardonne, ils le feignent, « pour rire », mais en rouvrant ou en poursuivant intérieurement les hostilités. Ils s'avouent du même coup cette guerre inexpiable, ils s'en accusent en miroir. Que l'aveu passe par un symptôme plutôt que par une déclaration, cela ne change rien à la vérité : ils n'ont pas désarmé, ils continuent à se vouloir du mal.

Je me risquerai alors à dire ceci, à vous adresser ceci qui concerne encore le rire, l'art « pour rire » et l'art de rire, à vous adresser ceci comme pour le destiner à Sarah, à Sarah en moi. Allégoriquement : ce dont ces deux Juifs font l'épreuve et qui nous donne à rire, c'est bien l'impossibilité radicale du pardon.

Un Juif, un Juif de tout temps et surtout en ce siècle, Sarah le sut et le vécut mieux que nous tous ici, mieux de la pire façon, c'est aussi quelqu'un qui fait l'épreuve de l'impossibilité du pardon, de son impossibilité radicale.

Qui d'ailleurs nous donnerait ce droit de pardonner ? Qui donnerait à qui le droit de pardonner pour des morts, et de pardonner l'infinie violence qui leur fut faite, les privant et de sépulture et de nom, partout dans le monde et non seulement à Auschwitz ? Et donc partout où l'impardonnable aurait eu lieu ?

Mais l'impossibilité du pardon, ne nous le cachons pas, il faut la penser encore autrement, et jusqu'à la racine la plus radicale de son paradoxe, dans la formation même d'un concept de pardon. Quel étrange concept ! Comme il ne résiste pas à l'impossibilité de ce qui voudrait se concevoir en lui, comme il y explose ou implose, c'est toute une chaîne de concept qui saute avec lui, et même le concept de concept qui se trouve alors faire l'épreuve de sa précarité essentielle, de sa finitude et de sa déconstructibilité.

L'impossibilité du pardon s'y donne à penser comme en vérité sa seule possibilité. Pourquoi le pardon est-il impossible ? Non pas difficile pour mille raisons psychologiques, mais absolument impossible ? Simplement parce que ce qu'il y a à pardonner doit être et rester impardonnable. Si le pardon est possible, s'il y a du pardon, il doit pardonner l'impardonnable, voilà l'aporie logique. Si on n'avait à pardonner que ce qui est pardonnable, voire excusable, *vénial*, comme on dit, ou insignifiant, on ne pardonnerait pas. On excuserait, on oublierait, on effacerait, on ne donnerait pas son pardon. Si par le procès d'une transformation quelconque, la faute, le mal, le crime s'atténuent ou s'exténuent jusqu'à la vénialité, si les effets de la lésion blessent moins, voire s'accompagnent de quelque prime de jouissance, alors cela même qui

devient pardonnable se met hors de cause et se passe de tout pardon. Le pardon du pardonnable ne pardonne rien, il n'est pas un pardon.

Pour pardonner, il faut donc pardonner l'impardonnable, mais l'impardonnable demeuré impardonnable, le pire du pire : l'impardonnable qui résiste à tout procès de transformation du moi ou de l'autre, à toute altération, à toute réconciliation historique qui viendrait changer les conditions ou les circonstances du jugement. Remords ou repentir, la purification ultérieure du coupable n'a rien à faire ici. Il n'est d'ailleurs pas question de pardonner à un coupable, à un sujet sujet à se transformer au-delà de la faute, mais de pardonner à la faute elle-même – qui doit rester impardonnable pour qu'il soit question d'en appeler pour elle à quelque pardon. Mais pardonner l'impardonnable, n'est-ce pas impossible, en toute logique ? S'il reste ainsi impossible, le pardon doit donc faire l'impossible, il lui faut faire l'épreuve de sa propre impossibilité en pardonnant l'impardonnable – et donc faire l'épreuve, se confondre avec l'épreuve même de cette aporie ou de ce paradoxe : la possibilité, si elle est possible, s'il y en a, la possibilité de l'impossible. Et l'impossible du possible.

C'est peut-être là une condition que le pardon partage avec le don. Au-delà de l'analogie formelle, cela signifie peut-être aussi que l'un fixe sa condition d'impossibilité à l'autre, le don au pardon ou le pardon au don. Sans compter qu'il faut aussi se faire pardonner le don (qui ne peut pas ne pas risquer de faire mal, de faire le mal, par exemple en donnant la mort) et qu'un don reste peut-être plus impardonnable que rien au monde. La question qui un jour s'imposait à moi (Qu'est-ce que « donner au nom de l'autre » ?, « Qui sait ce que nous faisons quand nous donnons au nom de l'autre ?¹ ») pour suggérer que c'était peut-être là la seule chance du don, est-ce qu'elle ne se laisse pas traduire dans le pardon ? Si je pardonne en mon nom, mon pardon exprime ce dont je suis capable, moi, et cette décision (qui n'est donc plus une décision) ne fait que déployer ma puissance, mon pouvoir, l'énergie potentielle de mes aptitudes, prédicats, caractères. Pas plus que je ne peux décider, ce qui s'appelle décider en mon nom, je ne peux pardonner en mon nom, mais seulement au nom de l'autre, là où seul je ne suis capable ni de décider ni de pardonner. Il faut donc que je pardonne ce que je n'ai pas à pardonner, pas le pouvoir de donner ou de pardonner : que je pardonne au-delà de moi. Et que cela se fasse au nom de l'autre, voilà qui n'exonère en rien ma liberté ni ma responsabilité, au contraire.

L'impossible du possible, la possibilité de l'impossible, voilà une définition qui ressemble à celle qu'on donne souvent de la mort, depuis Heidegger en particulier. Et il n'y a là rien de fortuit. Il nous faut donc penser cette affinité entre l'impossibilité nommée la mort et l'impossibilité nommée pardon, entre le don de la mort et le don du pardon comme possibilité de l'impossible. L'impossible pour moi, pour un « moi », pour ce qui est « mien » ou m'est propre en général.

Car où le pardon est-il plus impossible, donc possible *comme* impossible, que par-delà la frontière entre un vivant et un mort ? Comment un vivant pourrait-il pardonner à un mort ? Quel sens et quel don y aurait-il là, dans un pardon qui ne peut plus espérer parvenir à destination, sinon au-dedans de soi, vers l'autre accueilli ou recueilli comme un fantôme narcissique au-dedans de soi ? Et réciproquement, comment un vivant peut-il espérer être pardonné par un mort ou par un spectre en lui ? On peut suivre la conséquence de cette logique à l'infini.

Eh bien, je gage que cette limite infranchissable – et franchie pourtant comme infranchissable, dans l'affranchissement de l'infranchissement de l'infranchi –, c'est bien la ligne que nos deux Juifs ont passée – avec ou dans la confession, sans repentir, de leur accusation réciproque. S'avouer, partager, se confier l'un à l'autre cette épreuve infranchissable de l'impardonnable, se dire impardonnable de ne pas pardonner, ce n'est peut-être pas pardonner, puisque le pardon paraît impossible, même là où il a lieu, mais c'est compatir avec l'autre dans l'épreuve de l'impossible.

C'est là, nous y sommes, l'ultime compassion.

C'est dire à l'autre ou s'entendre dire à l'autre et s'entendre dire par l'autre : tu vois, tu recommences, tu ne veux pas me pardonner, même un jour de Grand Pardon, mais moi aussi, moi non plus, un « moi » non plus, nous sommes bien d'accord, nous ne nous pardonnons rien, c'est impossible, ne nous pardonnons pas, d'accord ? Et c'est alors l'éclat de rire complice. Le fou rire, le rire devient fou, le rire dément. Car cet accord paradoxal, n'est-ce pas la paix ? Oui, c'est la paix, c'est la vie : c'est ça au fond le grand pardon. Et quoi de plus comique que le grand pardon comme épreuve de l'impardonnable, quoi de plus vivant, quelle meilleure réconciliation ? Quel art de vivre ! Comment faire autrement, d'ailleurs, que faire de mieux, dès lors qu'on vit ou survit ? Sans l'avoir choisi ? C'est la définition d'aujourd'hui, d'un aujourd'hui, d'un sursis de vie, que cette réconciliation dans l'impossible.

Mais je veux supposer que ces deux Juifs, dans leur infinie compassion l'un pour l'autre, au moment même où ils arrêtent qu'ils ne savent pas s'arrêter, à l'instant même où ils reconnaissent qu'ils ne peuvent pas désarmer, comme la vie même ne se désarme jamais, ces deux Juifs se sont pardonné, mais sans se le dire. Ils se sont du moins parlé, même s'ils ne se sont pas dit le pardon. Ils se sont dit l'un à l'autre, en silence, un silence de sous-entendu où le malentendu peut toujours trouver à se loger, que le pardon accordé ne signifie pas la « réconciliation » (Hegel) ni « l'œuvre même », « l'œuvre profonde du temps » discontinu, délivré ou délivrant de la continuité par l'interruption de l'autre, en vue du « triomphe messianique » « prémuni contre la revanche du mal » (Lévinas).

Car voici la dernière aporie du pardon, la plus artiste peut-être, la plus douée pour faire rire à la folie, et je vous la confie, ainsi qu'à Sarah, à Sarah en moi, à Sarah entre vous et moi, pour en finir aujourd'hui.

D'une part, quand on pardonne à quelqu'un (par exemple la pire blessure qui soit ou, plus simplement encore, ce qui peut la redoubler jusqu'à la perversité, le rappel d'une blessure), eh bien, il ne faut surtout pas le lui dire ; il ne faut pas que l'autre entende, il ne faut pas dire qu'on pardonne ; non seulement pour ne pas rappeler la (double) faute mais pour ne pas rappeler ou manifester que quelque chose a été donné (pardonné, donné comme pardon), redonné en retour, qui mérite quelque gratitude ou risque d'obliger la personne pardonnée. Au fond rien n'est plus vulgaire et impoli, voire blessant que d'obliger quelqu'un en lui disant « je te pardonne », ce qui implique un « je te donne », et ouvre déjà une scène de reconnaissance, une transaction de gratitude, un commerce du remerciement qui détruit le don. Il faut donc se taire, il faut taire le pardon où il a lieu, s'il a lieu. C'est ce silence, cette inaudibilité qui s'appelle ou que permet la mort. Comme si on ne pouvait pardonner qu'aux morts (en faisant au moins comme si l'autre était mort [« pour rire »], en situation de ne plus être là à jamais pour entendre, au moment de recevoir le pardon), et comme si on ne pouvait pardonner qu'au mort tout en faisant soi-même le mort (comme si on ne pardonnait pas, comme si on ne le laissait pas savoir ou, à la limite, ne le savait même pas soi-même). De ce point de vue, deux vivants ne peuvent se pardonner et déclarer qu'ils se pardonnent en tant que vivants. Il faudrait être mort pour croire le pardon possible. Les deux Juifs eurent la profondeur, la rigueur et l'honnêteté d'en prendre acte. Mieux, de le déclarer.

Mais *d'autre part*, et inversement, que serait un pardon silencieux, un pardon inaperçu, un pardon inconnu, accordé à l'insu de qui le reçoit ? Que serait un pardon dont la personne pardonnée ne saurait rien ? Ce ne serait plus un pardon. Un tel silence, dans le pardon, serait aussi néfaste que ce que le silence aurait voulu éviter. Un pardon qui ne s'adresserait qu'à l'autre mort (une fois mort, et même si son spectre survit « en moi »), ne serait-ce pas une gesticulation de comédie, un simulacre misérable, tout au plus un phantasme destiné à se consoler soi-même de ne pas avoir su pardonner à temps ? Une réconciliation avec soi dont l'autre n'a rien à faire ? Si pardon il devait y avoir, je devrais donc pardonner quand il est temps encore, *avant* la mort de l'autre. Et bien sûr *avant* la mienne : que serait le pardon venu d'un mort ? Il est vrai que ce pardon de mort à mort, d'une rive de la mort à l'autre, c'est en fait le recours le plus commun, notre vie en est faite, un recours spectral et phantasmatique, un pardon de *processus*, un pardon historique là où le pardon doit rester irréductible à l'Histoire, un pardon qui se perd dans l'oubli et se dénature dans l'excuse et la vénialité, dès lors que de vivant à vivant, le vrai pardon, le pardon de l'impardonnable, reste interdit. *A priori* et donc à *jamais* interdit.

Alors quoi ? Faire justement ce qui est *toujours* interdit, interdit à *jamais* ? Pardonner là où c'est interdit, là où c'est possible *parce qu'impossible* ? Et pis encore, faire ce qui est interdit un jour de Grand Pardon ? Il n'est pas de pire péché, de profanation plus dangereuse, si près du moment où Dieu vous inscrit – ou ne vous inscrit pas – dans le livre des vivants.

Résumons l'aporie proprement scandaleuse, celle à laquelle nous ne pouvons que nous arrêter en tombant sur elle : impossible, possible seulement *en tant qu'impossible*, concept impossible de l'impossible qui se mettrait à ressembler à un *flatus vocis* s'il n'était pas ce qu'on désire le plus au monde, aussi impossible que le pardon de l'impardonnable, le pardon le reste, impossible, de toute les façons : entre deux vivants, entre un mort et un vivant, entre un vivant et un mort, entre deux morts. Il n'est possible, dans son impossibilité même, qu'à la frontière invisible entre vie et mort (car on l'a vu, on ne peut pardonner que là où le pardonnant et le pardonné ne sont pas là pour le savoir) mais cette frontière de scandale ne se laisse pas franchir : ni par du vivant ni par du mort.

Ni même, bien que là soit peut-être le lieu introuvable que toutes ces questions veillent en somme, par une *corpse*. A quel moment Abraham

réveille-t-il la mémoire de son être-étranger à l'étranger ? Car Abraham se rappelle, il rappelle qu'il est destiné par Dieu à être un hôte (gêr), un immigré, un corps étranger à l'étranger (« Va-t-en de ton pays, de ta patrie et de la maison de ton père... » [...] « ... ceux de ta race seront des hôtes dans un pays qui n'est pas à eux ²... »). Se présentant alors comme un étranger sans chez soi, veillant le corps de sa morte, Sarah (la femme qui rit à l'annonce d'une naissance tout en feignant de n'avoir pas ri ³), Abraham demande un lieu pour elle. Une dernière demeure. Il veut pouvoir lui donner une sépulture digne d'elle, mais aussi un lieu qui le sépare d'elle, comme la mort de la vie, un lieu « en face de moi », dit une traduction ⁴, « hors de ma vue » dit une autre ⁵. Et pour cela, on connaît la scène, il veut payer, l'époux de Sarah, la femme qui rit, il y tient fermement, il ne veut pas que la chose lui soit donnée, à aucun prix. Il avait d'ailleurs ri, Abraham, lui aussi, à l'annonce de la même nouvelle, la naissance tardive d'Isaac (*Yiskhak* : il rit : Isaac, la venue d'Isaac, les secoue tous les deux de rire, l'un après l'autre ; Isaac est le nom de celui qui vient les faire rire, rire de sa venue, à sa venue même, comme si un rire devait saluer une naissance, la venue d'un heureux événement, un venir [du] rire : viens-rire-avec-moi). Le moment venu de rire, ce fut aussi le moment où Elohim nomma Sarah. Il la surnomma, décidant plutôt que Abraham, qui venait lui-même de recevoir un autre nom (changé de Abram en Abraham) ne l'appellerait plus Saraï, ma princesse, mais Sarah, princesse ⁶. Alors quoi ? *Comment s'en sortir* ⁷? A cette question en forme d'aporie, je ne connais aucune réponse apaisante. Pas même un fou rire. Rien n'est donné d'avance pour un pardon, aucune règle, aucun critère, aucune norme. C'est le chaos à l'origine du monde. L'abîme de cette non-réponse, telle serait la condition de la responsabilité – la décision et le pardon, la décision de pardonner sans concept, s'il y en a jamais. Et toujours au nom de l'autre.

(Dernier vertige, dernier soupir : pardonner au nom de l'autre, est-ce seulement pardonner à sa place, pour l'autre, dans la substitution ? Ou bien pardonner à l'autre son nom, ce qui survit de la *corpse*, pardonner au nom de l'autre comme à son premier tort ?)

La réponse doit être chaque fois inventée, singulière, signée – et chaque fois une seule fois comme le don d'une œuvre, une donation d'art et de vie, unique et jusqu'à la fin du monde rejouée.

Redonnée. A l'impossible, je veux dire jusqu'à l'impossible.

Voilà ce que Sarah Kofman me donne aujourd'hui à penser, dans le débordement de la mémoire, là où elle reste pour moi unique, et où je veux croire que cette réaffirmation de la vie fut la sienne, jusqu'au moment venu, jusqu'au moment voulu, jusque dans la fin.

Alors quoi ? Laisser lire, si c'est possible, si l'autre le peut... celui qui vient après... le laisser vivre.

1. *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 144
2. Genèse XII, 1, XV, 13, trad. E. Dhormes, Bibliothèque de la Pléiade. (« Va pour toi, de ta terre, de ton enfantement, de la maison de ton père » [...] « oui, ta semence résidera sur une terre non-leur », trad. A. Chouraqui.)
3. Quand on lui annonça la venue d'Isaac (*yiskhak* : il rit), Sarah rit et feint de n'avoir pas ri. Mais Dieu s'indigne qu'elle ait ainsi paru douter de sa toute-puissance, et Il infirme la dénégation. « Non ! Tu as ri ! » (Genèse XVIII, 15). Plus tard (XXI, 3, 6), à la naissance d'Isaac, « Abraham crie le nom de son fils, enfanté pour lui,/ que lui a enfanté Sara : Is'hac-il rira ! » [...] Sara dit : « Elohim m'a fait un rire ! tout entendeur rira de moi ! » (trad. A. Chouraqui) ou bien « Elohim m'a donné occasion de rire : quiconque l'apprendra rira à mon sujet » (trad. E. Dhormes).
4. « Je suis moi-même un métèque, un habitant avec vous ; /donnez-moi propriété de sépulcre avec vous/ et j'ensevelirai ma morte en face de moi. » (XXIII, 4 ; trad. A. Chouraqui.)
5. « Je suis un hôte et résidant parmi vous. Donnez-moi la propriété d'un tombeau parmi vous, pour que je mette mon mort au tombeau hors de ma vie. » (trad. E. Dhormes.)
6. Genèse XVII, 15, 17
7. *Comment s'en sortir ?*, Paris, Galilée, 1983, court-traité de l'aporie qui s'ouvre et se ferme sur une citation de *La folie du jour* (de Blanchot) : « Les hommes voudraient échapper à la mort, bizarre espèce. Et quelques-uns

crient, mourir, mourir, parce qu'ils voudraient échapper à la vie. "Quelle vie, je me tue, je me rends". Cela est pitoyable et étrange, c'est une erreur. J'ai pourtant rencontré des êtres qui n'ont jamais dit à la vie tais-toi, et jamais à la mort va-t-en. Presque toujours des femmes, de belles créatures. »

