

DIDEROT, L'ABSENCE D'ŒUVRE

Michel Foucault a admirablement montré la complémentarité et l'opposition du *Neveu de Rameau* et du *Paradoxe sur le comédien*, et comment il faut relier et confronter deux formes d'« accomplissement » dans l'apparence d'identités, tantôt données pour réelles, tantôt usurpées, par le contrôle d'une intelligence lucide ou « par l'intermédiaire du délire parvenu à la pointe extrême de la conscience ». C'est pourquoi on s'étonnera peut-être que nous allions ailleurs lui emprunter la formule titre de ce propos. Lorsqu'il l'emploie dans un article de 1964, « La folie, l'absence d'œuvre »¹, il entend évoquer une double démarche, liée à notre modernité douloureuse. Il s'agit alors de ce qu'implique une certaine résorption de l'expérience de la folie aujourd'hui, et qui dépasse de beaucoup sa répression comme conduite ou parole interdites, ou les divers procédés de neutralisation chimique des humeurs. Ce qui est en question, c'est la modification qui fait suite au travail de Freud, et qui concerne le langage possible de la folie. Celle-ci est devenue une voix beaucoup plus lointaine, « une parole qui s'enveloppe sur elle-même, disant au-dessous de ce qu'elle dit autre chose dont elle est en même temps le seul code possible »². Ce signifiant totalement incongru est une *réserve de sens*, « un pli du parlé qui est une absence d'œuvre ». Dans un deuxième temps – mais qui est étroitement lié au premier – il s'agit de ce vers quoi la littérature depuis Roussel, depuis Artaud, tend dans le droit mouvement issu de cette fracture de la fin du XIX^e siècle, au moment où elle commence à devenir « un langage dont la parole énonce [...] la langue qui le rend déchiffrable comme parole ». La folie voisine alors avec la littérature, mais point du tout, comme on l'entend vulgairement, au sens d'une parenté psychologique. Elle perd peut-être sa voix incarnée et pittoresque, mais déploie un étrange pouvoir. À la limite la folie ne peut raconter la

1. Article qui figure en annexe dans l'édition Gallimard de l'*Histoire de la folie à l'âge classique*, rééd. Paris, Gallimard, 1972, p. 575. L'article est paru en mai 1964 dans la *Table ronde*. Les remarques sur *Le Neveu* et le *Paradoxe* se trouvent p. 368.

2. *Loc. cit.*, p. 579.

naissance d'une œuvre, «elle désigne la forme vide d'où naît cette œuvre, c'est-à-dire le lieu d'où elle ne cesse d'être absente»³.

Quel rapport avec Diderot et particulièrement avec *Le Neveu et le Paradoxe*, avec ces œuvres où possession de soi et dépossession de soi, fugacité de l'identité et reversion des perspectives dans un jeu indéfini sont représentées avec tant de maîtrise? Celui qui est impliqué par la trajectoire historique où Foucault situe ces deux textes qui font vaciller toute dialectique de l'identité, et qui aboutissait dans notre modernité d'il y a vingt-cinq ans à cette espèce de balcon sur l'abîme : Diderot est à la fois du côté du bouffon et du côté de Nietzsche. Ici pourtant, dans notre familiarité heureuse avec ces écrits, nous éprouvons une tout autre relation avec l'absence d'œuvre : tout cela est dominé avec tant d'alacrité intellectuelle et si joyeusement destructeur de toutes les rhétoriques que les formules clefs que nous retenons presque comme des *paroles* nous font un étrange effet : c'est comme si nous étions en passe de côtoyer un au-delà et un en deçà de la discursivité littéraire en ayant imaginaiement accès à l'inspiration première du discours. Être le fou de son fou, le tout et le rien dans le même mouvement nous placent au plus près de ce que nous impose l'œuvre dans sa force mais aussi de sa possible dissipation, de sa résonance profonde comme exploit de langage et de la fuite insaisissable d'une *insania* toujours près de s'absenter en se parodiant ou en se projetant dans un espace fictif, mais terriblement présente. Diderot dans ces dialogues ne témoignerait-il pas d'une autre forme de l'absence d'œuvre, ou l'accent serait mis davantage sur une ellipse très particulière de l'acte d'*œuvrer* que sur une introduction au silence, et où l'absence ne serait pas un vide originel ou le repliement sur un code paradoxalement autosuffisant, mais où elle serait ce congé (au sens poétique), cette vacance souveraine toujours possible qu'on peut donner à la pensée elle-même, pour qu'elle retrouve tout son pouvoir de désorientation? Si on pose la question, c'est que cette absence d'œuvre là est encore aussi bien maintenant au cœur de notre culture que l'angoisse du «pli du parlé» et le vertige de l'origine vide et sonore; et c'est que Foucault lui-même place les œuvres dont nous nous occupons à notre frontière avec un monde antérieur, dont il apparaît qu'il n'est pas sûr qu'il soit radicalement révolu⁴. Nous pouvons toujours écouter dans sa virulence originelle l'écho du jeu de l'*homo dialecticus*, l'être suprêmement éveillé dont nous parle Hegel, qui travaille dans la division essentielle à toute vraie culture. Pour reprendre les termes du philosophe de notre temps Diderot nous montre encore comment on peut mettre à distance une figure de nous-mêmes, même si elle est toujours à la limite de s'évanouir dans les prestiges de

3. *Loc. cit.*, p. 581.

4. Voir *Histoire de la Folie...*, éd. cit., p. 366-369.

l'illusion, du faux-semblant, de la mystification ou de se dissoudre dans l'avilissement, ce qui est aussi bien le cas du grand comédien. Mais alors, doit-on prendre ce prétexte pour aller chercher chez Diderot, comme le fait Kundera⁵ quelque « vraie » modernité qui n'aurait plus les sombres couleurs du délire d'Artaud, mais on ne sait quelle suprême vertu ludique ? Sans doute faut-il rendre compte à notre goût assez différemment de ce qui chez Diderot annonce et conjure la façon dont pour nous l'œuvre « s'absente » et dont nous proposons de chercher la formule dans une pratique philosophique qui a un rapport structurel avec un autre genre de modernité, celle de maintenant, qui dépasse quelque peu le problème de la folie représentée ou irréprésentable.

On ne peut pas ne pas citer le célèbre texte de la *Correspondance littéraire* du 1^{er} octobre 1763 où sont évoquées avec tant de bonheur la figure et la manière de Diderot :

Ce philosophe, grand poète, grand peintre, grand sculpteur, grand musicien, artiste mécanicien, artisan, sans avoir jamais fait de vers ni de tableaux, ni de musique, ni de statue, ni de machine, ressemble à cet homme extraordinaire dont l'antiquité a fait son dieu Apollon. Profond et plein de vigueur dans ses écrits, mais bien plus étonnant dans sa conversation, il rend des oracles de toute espèce sur toutes sortes d'objets. C'est l'homme le moins capable de prévoir ce qu'il va faire ou ce qu'il va dire; mais quoi qu'il dise, il crée et il surprend toujours.⁶

L'œuvre est là, mais à la fois transitoire, transitive, marginale et centrale : point de fuite lancé dans un mouvement perpétuel comme dans l'image d'un univers en expansion. Loin de nous l'idée, très commune au XVII^e et au XIX^e siècle, qu'elle serait un pâle reflet d'une causerie éblouissante. Ce qui importe, c'est qu'elle est subordonnée à une activité *oraculaire*, et qu'une distance irrémédiable est aménagée avec la création concertée à la fois par la rupture avec la temporalité habituellement reconnue de celui qui œuvre, et par une course tout entière tendue vers la *surprise*. L'oracle est lui-même parole ambiguë et déconcertante, génératrice avant tout d'un mouvement infini d'interprétation. Et la surprise, en un sens quasi marivaudien, vous divise un instant contre vous-même pour mieux vous réunir dans un monde et une dimension autres : elle lie le commerce des idées, comme on l'a dès longtemps remarqué à propos du *Neveu*, au choc et à la diversité érotiques. Oracle et surprise : c'est bien pour cela que l'artiste démiurgique ne peut jamais se défaire de sa nostalgie des pouvoirs du médium. Tout lecteur des *Salons* et de la correspondance avec Falconet sait que cette médiation qui met en jeu toutes les forces de l'imaginaire et place tour à tour l'œuvre possible dans une perspective à la fois lointaine et proche, c'est la trace de l'activité

5. Voir *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

6. *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, Paris, 1877, t. V, p. 395.

médiunne (qui fait la royauté et l'inconsistance du grand comédien), c'est le jeu et la jouissance de Diderot. On renverra évidemment à la composition onirique du tableau perdu de Polygnote d'après la description sèche de Pausanias⁷. Est-il besoin d'évoquer la création comme épanchement du songe, le songe réalisé comme vérité de la création, en marge de Fragonard et de Vernet?⁸

À la limite, donc, une absence d'œuvre, non pas par on ne sait quelle fuite vers l'idéalisation, ni par un quelconque vertige de l'annulation, mais comme une démarche détentrice de certains pouvoirs. C'est ce qu'éprouvent le comédien, et le personnage du Neveu, paradoxalement, en « créant » suivant d'autres voies que celles ouvertes aux ouvriers du langage ou aux manouvriers d'expérience, dans la conscience claire d'un pacte de l'illusion et de la vérité, ce pacte que se cachent tous ceux qui subissent les prestiges de l'œuvre pleinement présente, et dans une mise en jeu de leurs pouvoirs dans l'ordre du passager et du transitoire, insupportable à qui se croit créateur patenté. Libre à quiconque de prendre le Neveu au mot et de le désigner comme un raté parce que ce quiconque ne peut penser qu'en termes d'accomplissement, au sens bourgeois du XIX^e siècle, au prix de toutes les falsifications. Le Neveu et le comédien ont en charge précisément une mission bien précise, qui mine la représentation de l'œuvre ainsi conçue. Ils font à peu près définitivement son affaire, que Diderot en soit pleinement conscient ou non, à la *mimesis*, et même à la *mimesis* qui n'est plus illusion de la pure reproduction, mais qui selon le canonique développement aristotélicien⁹ trouve sa vérité dans une *technè*. Car, on ne le dira jamais assez à notre gré, ni la constitution du modèle idéal et le passage de la transe à la froide possession de soi, ni la pratique savante et jouissivement déconcertante de la dysharmonie et de l'harmonie télescopées chez le Neveu ne relèvent d'une *technè* conçue comme développement de la *mimesis*. Les jeux de la quasi-mystification qui prouvent la maîtrise (les apartés des comédiens), l'accentuation parodique de l'imitation, qui caricature l'intention pédagogique et se dédouble en auto-dérision chez Rameau, sont là comme un en dehors des limites de l'illusion esthétique. On comprend que, dans une célèbre lettre à Sophie Volland, Diderot ait exprimé le fantasme (car il s'agit d'un fantasme (efficace), et non d'un art poétique) d'une création conforme aux discussions du Grandval, inscrivant en continuité songe, conversation,

7. Voir la lettre à Falconet du 28 mai 1766, dans *Œuvres complètes*, Paris, CFL, t. VI. On renverra à l'article de Mireille Hilsum, dans *Revue des sciences humaines*, 1981-2.

8. On fait naturellement allusion ici à la présentation du tableau de Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, dans le *Salon de 1765* (voir *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VI, p. 188. Ce que Diderot appelle lui-même « La promenade Vernet » et qui fait partie du *Salon de 1767*, a été réédité avec un commentaire très riche dans les *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, avril 1987.

9. Voir Ph. Lacoue-Labarthe, « Diderot, le paradoxe et la mimesis », dans *Poétique*, septembre 1980. Il commente le texte de la *Physique* d'Aristote.

antirhétorique, développement « polypien » de la pensée¹⁰. Mais si l'absence d'œuvre se représente elle-même par ce que nous appelons les "en dehors" de l'illusion esthétique, elle relève elle aussi de l'esthétique, et dans le *Paradoxe* comme dans *Le Neveu*, elle entretient un certain rapport à l'éthique : ce qui nous fait rencontrer à la fois une limite de la démarche de Diderot et le dépassement de cette limite dans un mouvement où l'œuvre, au sens traditionnel du terme – une certaine idée de la cohérence d'un projet et d'une réalisation – s'absente une dernière fois à l'intérieur de l'ouvrage de l'écrivain. Naturellement, l'esthétique en question, c'est l'esthétique au sens philosophique existentialiste aussi bien que celle qui nous introduit à l'appréhension d'une beauté. En fait, il semble que la jouissance et l'exaltation de soi propre à l'activité géniale de l'énergumène pantomime et du comédien qu'on décrit à tort comme « froid » ne soient pas séparables de l'aperception fugace d'un ordre esthétique – au sens canonique – qui échapperait à l'ordre créateur normal, à supposer que cet ordre ne soit pas qu'un fantasme idéologique. L'exemple de la grande pantomime de Rameau est bien connu. Le comédien a lui-même une latitude telle dans son jeu avec les signes, alors qu'il leur est organiquement lié, qu'il a des pouvoirs uniques, pouvoirs qui vont jusqu'à une sorte d'usurpation des pouvoirs du poète, espèce d'usurpation à quoi Diderot consent¹¹. Mais voilà : tout comme Rameau est à la fois aussi génial et aussi vil que l'abbé Galiani racontant des histoires invraisemblables de porcs et d'ecclésiastiques¹², le comédien est un être creux, vain, souvent méprisable, comptable de sa déconsidération. Tout se passe comme si le plan de l'éthique venait se manifester pour marquer comme « vraie » négativité – en donnant à « vraie » une connotation morale, ce qui ne peut rester que la marque d'un scandale au regard de la sainte trinité du vrai, du beau et du bien. Le comédien vidé de son modèle idéal, traitant avec désinvolture le fantôme sublime qu'il vient d'abandonner, est bien près d'être une créature plate et vide. Bouret au contrôle général, Rameau faisant l'éloge de Bouret, ou trouvant de la sublimité dans l'affaire du renégat d'Avignon représentent une conception du « chef-d'œuvre » aussi inacceptable que fascinante. Et on se sent de temps en temps d'humeur à reprocher à M. Foucault, dans son interprétation de la position transitoire de Diderot, dans l'*Histoire de la folie*, de ne pas prendre en compte cette limite peut-être pas seulement propre à une époque et qui ne regarde pas uniquement la nécessaire adhésion à une honnêteté salvatrice quand on veut aider à vivre son siècle, mais la possibilité même de tirer quelque chose d'un rapport vertigineux

10. C'est la lettre du 20 octobre 1760, voir *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV.

11. On renverra à l'évocation de la Clairon dans *Tancrede* dans la lettre à Voltaire du 28 novembre 1760.

12. Voir la lettre à Sophie Volland du 30 septembre 1760, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 864-865.

avec le mouvement de la négation de soi. Toutefois, au-delà de ce reproche, il y a quelque chose d'essentiel dans cette manière de placer Diderot à mi-chemin des représentations bouffonnes et du repliement du parlé sur sa propre signification : mais ce *quelque chose*, il faut aller le chercher non pas dans un rapprochement mais dans la distance qu'entretient le philosophe médium et démiurge avec l'*absence d'œuvre* telle que Foucault la définit dans ce qui fut notre modernité.

La réponse de principe vient assez rapidement. C'est que Diderot réunit en lui des pouvoirs doubles : ceux de l'*homo dialecticus* dont Foucault au fond hésite à croire qu'il est vraiment révolu, celui qui joue à « perdre sa vérité » et qui la retrouve illuminée, mais éclairant un étrange paysage ; ceux de l'*homo dialecticus* premier (celui qui a connu le détour initial par le travail qui affranchit), qui ne paraît pas directement engagé dans cet exercice, et qui a été le maître-d'œuvre d'une entreprise immense, où on pourrait montrer qu'il a inventé aussi une forme de présence à l'œuvre absolument inédite : araignée au centre de sa toile ; éditeur quelquefois lui-même mystifié et trahi, mais aussi bien s'ébattant en liberté dans les interminables colonnes d'articles dits « techniques », sans avoir toujours le besoin d'apposer sa marque. Ces pouvoirs doubles ne s'inscrivent pas dans une continuité rationnelle réglée et ils sont l'un par rapport à l'autre dans une relation qui n'est ni de complémentarité, ni de négation réciproque. C'est dans leur relation mouvante que réside précisément ce qui permet à ce paradoxal créateur qu'est Diderot de n'être ni l'homme d'ouvrages dont la belle ordonnance est prometteuse de ruines majestueuses, ni de produire un discours solipsiste dont le code introuvable serait pour nous un objet de fascination butée.

De ce discours de principe, revenons un instant aux textes, pour mieux comprendre enfin leur pouvoir philosophique inédit, à partir duquel nous croyons – à partir duquel *je* crois – pouvoir échapper à ce vertige d'une parole fermée sur elle-même dont on sait inutilement qu'elle détient notre fond de vérité, si cette vérité est un fond. Ce qui reste dans nos textes de l'*homo dialecticus* premier, l'homme de l'*Encyclopédie*, n'est pas un substrat philosophique qui impliquerait une référence à un savoir acquis. Ce qui reste, c'est la trace d'un travail qui a détaché Diderot définitivement de la philosophie comme savoir. Et, par-dessus le marché, *Le Neveu* et le *Paradoxe* bouleversent le mouvement socratique de l'*anakrisis*, par lequel le dialogue remontait vers la formulation complète d'une opinion par un jeu de mises au jour d'implicites, dans la mesure où chacun conduit l'autre à explorer ses propres limites, et où les limites non frontalières de chacun révèlent à la fois leur arbitraire et leur nécessité. Le « projet » de l'œuvre, ou ce qu'on considère habituellement comme tel, entre en crise parce que l'ouvrage devient avant tout exploration de ses limites. Ainsi en

va-t-il dans le *Paradoxe* lorsque le théâtre antique se met à révéler une espèce d'accord parfait (mais révolu) avec le sublime « naturel » dont on ne sait plus en fin de compte à quel registre il appartient, tant il est impossible de renoncer à une vérité de la nature alors qu'on est obligé de l'expulser sur nos théâtres. Le spectacle du comédien Polus, déguisé en Electre, mais transportant, avec vrais cris et gémissements, les vraies centres de son vrai fils, provoquant un *pathos* inégalable, est une monstruosité à quoi vient se heurter tout discours sur la vérité de l'illusion et l'illusion de la vérité, sur la participation sensible et sur le froid détachement secret. Dans *Le Neveu*, à combien de reprises le dialogue feint de rester en suspens : est-ce vérité ou mystification, bouffonnerie ou sérieux confinant au besoin au tragique ? Dans ces deux œuvres, Diderot, plus qu'ailleurs, est en passe de faire figurer l'indécidable, ce qui est sa manière de conjurer l'enfermement, le pli de la parole sur elle-même, car il détient le pouvoir de laisser le jeu ouvert pour nous. On irait bien en chercher d'autres exemples ailleurs, par exemple à la fin de *l'Entretien avec la maréchale* lorsque le fin et honnête athée militant (assez bien camouflé) suggère qu'il serait impossible qu'il n'y eût pas de place pour lui dans la maison du père. Pour comprendre encore ce qui reste de l'*homo dialecticus* premier, sa présence en creux mystérieuse et insistante, il faut se retourner vers les grands textes de l'ouvrier des savoirs, ceux de *l'Encyclopédie*, mais aussi bien ceux des *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Le parcours infini que nous suggère l'article « Encyclopédie », sa mise en doute éclatante des pouvoirs convenus du langage dans un monument de langage, le recours à l'analogie réservé au philosophe par les *Pensées*, tout cela libérait par avance l'exercice de la philosophie chez celui qui fut paradoxalement notre premier intellectuel professionnel. Notre propos n'est pas de rappeler une fois de plus qu'il y a continuité du délire de Saunderson aux vaticinations de d'Alembert, mais que la dialectique dans sa tâche de reprise et de dépassement des savoirs anciens ne saurait aller puiser ailleurs les forces d'une négativité féconde.

Si Diderot, entre 1765 et 1779, ne se tait officiellement que provisoirement (mais il n'en savait rien lui-même), si son langage ne se referme pas sur une forme vide d'où nous parvient une parole absente, si, tout bonnement, nous pouvons l'entendre et s'il est beaucoup plus que *lisible*, c'est bien à cause de ce rapport impliqué, jamais explicité, entre les deux formes de l'*homo dialecticus*. Assurément, cette manière qu'a l'œuvre de s'absenter à ce que le commun des mortels appelle un projet pour se consacrer tout entière à la fantasmagorie d'une idée artistique, c'est, pour des raisons idéologiques évidentes, un des seuls genres de nourriture spirituelle qui se puisse encore supporter. Mais il y a bien davantage.

Comme pour clore une époque – notre époque tragique – par ce qu'on serait mal venu de prendre pour une note d'espoir, Adorno plaçait il y a vingt-cinq ans et plus, en tête de la *Dialectique négative*, cette proposition : « La philosophie qui parut jadis dépassée se maintient en vie parce que le moment de sa réalisation fut manqué. » On voudrait montrer pour finir que notre philosophe de l'absence d'œuvre, assurément étranger à la tragédie, politique, intellectuelle, morale, à laquelle fait allusion Adorno, peut nous aider à retourner celle-ci non pas en un gai savoir qui n'est qu'une nouvelle forme de consommation, sous les apparences d'une synthèse de chant, d'accomplissement individuel et de liberté d'esprit, mais en une maîtrise d'un genre inédit, ou en quelque chose qui en peut tenir lieu.

On aimerait penser, on a un peu suggéré au passage, que le second *homo dialecticus* a toujours prêté la main au premier parce qu'ils savaient qu'il ne peut être au fond question que de différer indéfiniment le moment de réalisation de la philosophie. C'est là que l'*absence d'œuvre* reçoit son sens le plus acceptable. Aux sources d'une idéologie (disons ici l'idéal d'affranchissement des Lumières) comme au moment où elle entre dans une phase critique qui peut être délétère, on perçoit, au-delà de ce qu'elle passe son temps à défendre entre-temps, ce qui est comme sa blessure secrète. Mais cette blessure secrète est un privilège et elle relève du genre de celles opérées par la lance d'Achille, dont Jean Starobinski a si bien parlé après Rousseau : et elle n'est effectivement guérissable que si on sait – d'un très difficile savoir – qu'il n'y a pas de différence entre ce qui blesse et ce qui guérit. La philosophie perpétuée, en marge de la philosophie toujours interdite de réalisation, c'est la pratique diderotienne qui en donne le meilleur exemple. C'est pourquoi on peut toujours préférer le lire et ne pas se poser en spectateur-auditeur des vagissements ou des vomissements de l'abîme. « Rira bien qui rira le dernier », le rire, dit Hobbes, procède toujours d'un sentiment de maîtrise : maîtrise imaginaire et cruelle de l'autre, maîtrise et mise à distance de soi, maîtrise et mise à distance de la violence naturelle qu'il met en jeu, ce par quoi il devient salvateur et purificateur en même temps qu'il fait éclater notre épaisse nature. Mais ici, pas question d'attribuer le dernier mot par avance. L'attente du rire est liée à la conservation farouche d'une identité, qui introduit à une forme de fraternité dont aucune autre œuvre solitaire ou commune, ne peut donner une idée comparable. Pas question de retourner à Diderot : retournons-nous vers lui, pour nous apercevoir qu'il n'a jamais cessé de nous accompagner.