

# Le poème & la poésie

Fabien Vallos

«... der Dichter aus einer Stimmung spricht, welche Stimmung den Grund und Boden be-stimmt und den Raum durchstimmt, auf dem und in dem das dichterische Sagen ein Sein stiftet. Diese Stimmung nennen wir die Grundstimmung der Dichtung.»

Martin Heidegger, *Hymnes de Hölderlin*, 1934

«Mais la poésie qui pense est en vérité la topologie de l'être.»

Martin Heidegger, *L'Expérience de la pensée*, 1947

Nous proposons<sup>1</sup>, en guise d'introduction, une première thèse qui consiste simplement à dire qu'il est sans doute *nécessaire* de penser différemment *poème* et *poésie*. Les penser différemment signifie qu'ils ne sont pas la même chose, mais surtout qu'ils ne sont pas tenus à une relation nécessaire de causalité: en ce sens le *poème* n'est pas essentiellement le produit finalisé de la poésie. Pour cela il est important de penser que la relation fondamentale entre poème et poésie est ce que nous nommerons ici *poièsis*. *Poièsis* est le projet qui consiste à penser la teneur de l'opérativité et non celle de l'œuvre: elle est en ce sens l'idée précise de la modernité de l'art. Tentons de le penser.

Pour cela il nous faut travailler à partir du sens du terme *modernité*<sup>2</sup>. Il signifie précisément ce qui est contenu dans l'adverbe latin *modo*, *maintenant*, en

ce sens que la modernité dit *la manière avec laquelle quelque chose est fait maintenant*. Il y a donc une crise, une *krisis*, qui suppose que nous ayons détourné le regard. En cela qu'est-ce que la modernité ne veut plus regarder?

Nous proposons de l'entendre à partir de trois hyper-paradigmes: la théorie du *kosmos*, la théorie du renversement de la *mimèsis* et enfin l'hypothèse d'une ontologie dite libérale. Nous proposerons alors une lecture de la *poièsis* – et donc du poème – à partir de ces trois hyper-paradigmes et de leur renversement.

Posons l'énoncé suivant: la pensée occidentale est cosmogonique et cosmétique. Ce qui signifie qu'elle est construite, essentiellement, à partir d'une idée du rangement et de l'arrangement. Le terme grec *kosmos* dit l'ordre: en ce sens il dit bien le *monde*<sup>3</sup> c'est-à-dire la relation entre le réel et la réalité, autrement dit ce que nous nommons production. Or le terme *production* est la traduction que nous proposons pour le sens original (c'est-à-dire archaïque) du terme grec *poièsis*. En tant qu'il signifie *poser quelque chose devant à partir d'une pensée questionnante (poios)*, qu'il est possible de comprendre comme le verbe latin *pro-ducere*<sup>4</sup>. Dès lors le monde est poïétique. Cela signifie que le monde est toujours le résultat d'une *poièsis*, et d'une manière d'interroger à la fois ce qui est et les relations qui y sont entretenues. Mais il y a une série de conséquences. La première a consisté à interpréter l'agir selon un ordre

qui a déterminé que ce qui est contenu dans la *poièsis* n'était pas égal à ce qui est nommé *praxis* et *théoria*. Parce qu'en tant que dépose de quelque chose à partir d'une pensée questionnante, la *poièsis* n'est pas en mesure d'atteindre la puissance de finalisation de la *praxis*<sup>5</sup> ni la puissance de formulation de la *théoria*<sup>6</sup>. Or ceci présuppose à la fois un ordre dans les agir, mais un ordre des êtres qui seront en mesure de répondre et de tenir à ces agir<sup>7</sup>. Le *kosmos* est donc un concept antique qui présuppose que ce que nous nommons monde, comme relation du réel à la réalité est un ordre stable et convenable<sup>8</sup> (dès lors il se pose comme une contrainte ontologique forte). Il y a alors deux modèles exemplaires (deuxième conséquence), celui de la *kosmogonia* et celui de la *kosmèsis*. La *kosmogonia* a à voir avec la création de cet ordre, en somme avec la création des modèles de rangement (ce que l'on nomme une cosmogonie), tandis que la *kosmèsis* a à voir avec la manière avec laquelle on range, c'est-à-dire ce que nous nommerons un arrangement (ce que l'on nomme une cosmétique). Cette double théorie, cosmogonique et cosmétique du monde a déterminé les deux plans principaux de la pensée occidentale, à savoir le plan de l'ontologie et le plan de la métaphysique, le plan du rangement des essences et le plan de l'arrangement des intensités de l'existence en tant que l'ontologie est l'interrogation de *cela*, c'est-à-dire de n'importe quoi qui laisse avoir lieu l'existence et la métaphysique est l'interrogation des plans d'existence de ce qui a lieu (êtres et objets). Ce qu'affirme la modernité, est la possibilité de ne plus penser le monde (relation du réel à la réalité) à partir d'une théorie du *kosmos* mais à partir d'une réduction des contraintes du plan ontologique. Il n'y a plus possibilité (troisième conséquence) de penser un rangement particulier du plan de l'être puisque nous avons la possibilité d'énoncer que tout ce qui est a une égale dignité d'être. Dès lors ce qui importe, fondamentalement, est de penser la puissance de ce qui existe en tant que phénomène et en tant qu'intensité. Ceci sera à la lettre l'idée du tournant de la métaphysique moderne: penser l'intensité – ce que nous nommons la caractérisation de la densité – à partir d'une déconnexion des contraintes fortes de l'ontologie, autrement dit à partir d'une ontologie dite faible. Ceci est le lieu de ce qui fonde pour nous la modernité.

Deuxième hyper-paradigme, le renversement de ce que nous nommons le concept de *mimèsis*. Ici

nous traduirons le terme grec *mimèsis* par le terme re-production. *Mimèsis* est donc un mode d'existence qui consiste à être en capacité de *re-produire* soit des êtres, soit des modes d'existence. Or, plus la contrainte d'une cosmogonie est grande, celle d'un ordre, moins il sera simple de reproduire: autrement dit, plus la contrainte ontologique est forte plus elle est contraignante pour la manière de représenter. Ceci détermine alors une interprétation catégorique de la *poièsis* comme un agir non finalisé et dès lors faible, de sorte qu'elle puisse être immédiatement contrôlée soit par l'ordre logico-interprétatif, soit par l'ordre moral, soit par l'ordre esthétique. Ce système déterminera trois manières particulières de «contrôle» de l'opérativité poétique: soit il s'agit d'une interdiction catégorique de reproduire, d'utiliser la *mimèsis* (l'impératif religieux<sup>9</sup>), soit il s'agit d'une forclusion (le projet platonicien<sup>10</sup>), soit il s'agit enfin d'un contrôle moral (le projet aristotélicien<sup>11</sup>). Dès lors il est possible de proposer une interprétation de la *poièsis* comme le lieu dialectique (faire avec l'ordre) mais non critique de l'expérience des contraintes (on ne peut représenter ce qui est sauf à le faire en fonction de règles précises<sup>12</sup>). Il est alors possible de proposer une simple première hypothèse: le poème (l'œuvre) est tenu par la pensée pré-moderne dans le système suivant, *mimèsis est la possibilité que nous recevons de représenter ou non le monde*. La conséquence de ce processus est la division exemplaire et autoritaire de l'opérativité et donc du travail: c'est précisément ce qu'Aristote défend à la fois comme division des agir (poétique et théorique<sup>13</sup>) et des opérateurs (*poiètès* et *arkhitektonas*<sup>14</sup>). Le renversement, autrement nommé modernité<sup>15</sup> aura consisté à faire en sorte que le système s'énonce de la manière suivante, *mimèsis est la possibilité que nous avons de présenter notre propre représentation du monde*. Dès lors il est nécessaire de redéfinir une esthétique, non plus fondée sur des codes externes mais cette fois sur une transcendance: le résultat aura été la configuration d'une nouvelle esthétique fondée sur l'idée que le code est en l'être, à la fois dans la perception et à la fois dans la possibilité de tenir l'épreuve de l'abaissement des contraintes. Cette opposition dialectique entre l'idée que la *mimèsis* est un ordre extérieur ou un ordre intérieur est la structure même de toute interprétation de l'œuvre. Cependant la modernité ayant fait l'épreuve de son impossibilité et des catastrophes a été aussi l'expérience du refus catégo-

rique de l'un et l'autre de ces modèles: ce qui signifie que, ce que nous nommons *expérience récente de l'œuvre*<sup>16</sup>, est précisément le refus d'une interprétation de l'œuvre comme *mimèsis* (re-présentation) mais bien comme *poièsis* (présentation). C'est précisément cette thèse que nous soutiendrons ici: l'expérience récente de l'œuvre – la poésie et les arts plastiques – sont le refus d'une autorité de la représentation. C'est cela que nous allons tenter de montrer.

Dès lors nous ne sommes plus sur l'idée que la *mimèsis* est la possibilité que nous puissions recevoir l'autorité ou non de ce qui est à représenter (pour les *poiètes*) ou que nous puissions donner l'ordre de ce qui peut ou non être représenté (pour les *arkhitektonas*), mais bien que, maintenant (de manière actuelle) la *mimèsis* soit la possibilité que nous puissions trouver en nous l'autorité de présenter notre propre représentation du monde. Il est alors évident que cela produit un renversement exemplaire des paradigmes définitoires de l'esthétique: nous passons dès lors d'une esthétique archaïque comme somme de lois morales à une esthétique moderne comme mise au commun de l'épreuve du réel. Or la crise majeure de la modernité (celle qui a lieu à la fin du XIX et au début du XX et qui commence à la fois avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, de 1898 et le *ready-made* de Marcel Duchamp de 1913) assume ne plus vouloir représenter et, dès lors, assume de mettre de côté l'idée que la *mimèsis* est fondatrice et définitoire de l'opérativité artistique. Il ne s'agit plus alors de trouver le fondement d'une autorité à la représentation mais d'affirmer le simple fait – en tant qu'artiste et en tant que poète – de présenter quelque chose<sup>17</sup>.

Cependant – troisième hyper-paradigme – cette même modernité a introduit un paradoxe absolu qui consiste à reconnaître que tout à une égale dignité d'être<sup>18</sup>, sauf ce qui est de manière transcendante, à savoir soi. Ceci porte le nom très précis d'ontologie libérale<sup>19</sup> c'est-à-dire la réduction de toutes les contraintes ontologiques, sauf celle de la transcendance du sujet et donc de son absolutisation. La modernité est donc une crise sans précédent de ce que nous nommons autorité, c'est-à-dire une crise des *arkhè*. Pour le dire encore autrement la modernité est la crise absolue de l'insignifiance (mais non de l'impuissance) des relations silencieuses: celle de la *pharmakéia*<sup>20</sup> en tant que systématisation de l'auto-

rité de production et de reproduction, celle du *don* et de la *dose*<sup>21</sup> en tant que systématisation de l'ordre et de la mesure et celle de l'*arkhè* en tant que relation non arbitraire entre la forme et la teneur, en tant que relation non arbitraire entre la fondation et l'avoir lieu. C'est cela qu'il faut maintenant être en mesure de penser pour constituer une théorie critique de la *poièsis*. Il faut donc être en mesure de penser la chose suivante: s'il l'on admet que la pensée occidentale s'est principalement construite à partir d'une ontologie de la contrainte, il est alors assez évident que le poématique et l'artistisation aient été toujours interprétés et pensés à partir de contraintes. C'est l'histoire de l'esthétique. Cependant dès qu'il s'agit de penser la modernité comme une ontologie de la réduction des contraintes, alors on peut très clairement en déduire le processus de modernisation de l'opérativité artistique et poétique. C'est, cette fois, l'histoire de l'art. On peut alors en déduire que ce qui est nommé ici ontologie libérale est le lieu qui rend possible ce que nous nommons art et poésie, dans leur sens moderne. C'est cette phase critique et paradoxale qu'il nous incombe de penser.

Nous avons donc déterminé trois hyper-paradigmes qui permettent de penser les changements d'interprétation de l'opérativité artistique et poétique<sup>22</sup>. Ces trois paradigmes supposent le renversement de la théorie du *monde*, comme ordre ontologique, en monde comme relation d'intensité, le renversement et l'affaiblissement du concept de *mimèsis* comme représentation et reproduction et enfin l'expérience dialectique de l'ontologie libérale, c'est-à-dire de l'affaiblissement de toute contrainte, posé comme contrainte fondamentale. Il s'agit donc de comprendre ce qui est à ce point *récent* et en quoi cela pose un changement fondamental dans l'interprétation du concept d'œuvre et de poème. Ce qui n'appartient pas à la modernité – ce qui est donc *archaïque* – consiste à penser que l'artistisation est déterminée par une technique, ce sera précisément le sens du mot *art*, et est déterminée par une catégorisation et une identification formelle, ce sera précisément le sens de l'esthétique. Or la modernité, en abaissant à ce point les contraintes, récuse la possibilité que l'artistisation soit un dispositif technique et catégorisant. L'œuvre, pour nous «modernes» est alors un dispositif questionnant et performatif, ce qui est précisément le double sens du terme *poièsis* en grec: ce qui questionne (*poios*) et ce qui pose-devant

(*poien*). Pour cette raison nous n'utilisons jamais le terme *art* pour désigner ce qui se nomme *art plastique* ni même le terme *poésie* pour désigner un genre littéraire, mais le terme *poièsis* pour penser tout processus d'artistisation ou de poématité.

*Il y a donc une expérience de l'œuvre qui peut avoir lieu comme poème. Ceci signifie, précisément, qu'il ne s'agit plus de penser l'œuvre comme recevant une qualité – en tant qu'œuvre d'art – mais d'une œuvre ayant lieu de manière particulière, c'est-à-dire comme poème. Poème n'est pas une qualité mais un mode d'avoir lieu de l'œuvre. C'est la thèse que nous allons maintenant déployer.*

Nous avons conduit une longue recherche sur ce que nous avons nommé une économie de l'œuvre, c'est-à-dire la manière avec laquelle la *poièsis* a été et est fondée en un système<sup>23</sup>. Nous avons émis les hypothèses suivantes: premièrement qu'il y a une volontaire et radicale séparation de l'opérativité en art et poésie (relevant ainsi d'une théorie des genres), deuxièmement que ce qui est nommé *art* est pensé exclusivement par rapport à la technique et troisièmement que ce qui est pensé comme *poésie* est exclusivement pensé comme économie et comptabilité. L'expérience de la modernité a consisté à penser le suspens de ces trois systèmes.

La première hypothèse consiste à dire que la pensée occidentale, en fondant son système d'appréhension du réel et de la réalité sur le *logos* et en le systématisant comme *kosmos*, s'est attachée à *devoir* classer les productions, et particulièrement celles relevant une opposition entre les langages ouverts à la rhétorique et ceux ouverts à l'esthétique<sup>24</sup>. Il y a donc des degrés de production en ce qu'elles sont plus ou moins assignées au *logos*. Il est alors évident que se pose une forme absolue de séparation entre *théoria* et *poièsis*<sup>25</sup> puis entre *poièsis* et *aisthèsis*: nous nommons ceci *séparation théorético-poiétique*<sup>26</sup>.

La deuxième hypothèse a consisté à montrer que ce qui est nommé *art* est en somme une interprétation technique du monde, plus précisément une interprétation technique de la forme excessive du réel qu'il s'agit de saisir comme compte. Il s'agit donc pour la pensée occidentale d'un problème d'ajustement (entre le réel et la réalité). Mais il y a d'abord un problème de traduction, c'est-à-dire de la langue grecque à la langue latine, du terme *poièsis*. Il le sera à la fois par le terme

*creatio*, par le terme *productio* et par le terme *ars*<sup>27</sup>. *Creare* dit produire mais au sens de faire naître: c'est le terme qui sera utilisé pour parler de Dieu et de son opérativité. Le terme ensuite s'assimilera, à partir de ce modèle, au terme *poièsis*, pour interpréter la création poétique. Le sens du verbe *pro-ducere* s'apparente au sens originel du terme *poièsis* comme mettre-dehors, faire-sortir. *Producere* signifie présenter et exposer. C'est le sens précis du terme production, en tant que ce qui expose à la sphère du vivant et de l'économie. Plus complexe est le problème du terme *ars*: s'il signifie l'habileté et la technique il n'en est pas moins le terme qui prévaut dans la langue usuelle pour désigner ce que nous nommons par opérativité artistique. Il convient de rappeler que ce terme désigne avant tout un travail réalisé avec la main et avec un savoir faire technique. Qu'est-ce qui permet donc de penser ce terme comme talent et comme traduction possible du terme *poièsis*? Il s'agit ici encore d'un problème d'étymologie et de croisement complexe de termes. Si l'on suit les travaux de Benveniste et de Meillet<sup>28</sup> il semblerait que tout soit lié à une racine indo-iranienne *\*ar* qui indique à la fois une action qui ajuste et une action qui code, qui règle. Ce qui est plus intéressant encore est de saisir l'ensemble des termes qui y appartiennent: pour la langue latine, il s'agira des termes *ars* (*art*), *iners* (sans talent), *ritus* (rite), *artus* (serré, étroit, limité, mesuré), *armus* (épaule), *articulus* (articulation, division); et pour les termes grecs on peut supposer les termes *arètè* (vertu), *areskô* (plaire) et *arhuthmos* (ajustement). Ce qui signifie que cette très ancienne racine commune pourrait vouloir dire qu'il s'agit, au sens propre, d'un resserrement du flux constant de la présence (*rhuthmos*) afin de pouvoir l'ajuster, la régler, la mesurer à la manière que nous avons de saisir les choses. C'est pour cette raison qu'il s'agira en même temps de le penser comme une articulation, c'est-à-dire une manière particulière d'agencer et d'assembler les éléments après les avoir saisis. L'art relève donc à la fois d'une manière particulière de saisir par la mesure et d'une manière particulière de lui donner forme (par la main). *L'art – la poièsis – est bien un resserrement technique du continuum du vivant*<sup>29</sup>.

La troisième hypothèse – après la séparation *théorético-poiétique* et après l'interprétation technique de la *poièsis* – consiste à énoncer que le poétique *compte*. L'arithmétique, le comptage, est donc ce qui permet d'ajuster le vivant en le dénombant pour évi-

ter le trop grand étonnement de ce qui est en excès. En ce sens le poétique n'est donc essentiellement pas rythmique, il est arithmétique. Le poétique serait alors fondamentalement arhythmique<sup>30</sup> et arithmétique<sup>31</sup>. Le paradoxe du poétique se situe ici: il s'agit de ne cesser de compter, d'agencer, de systématiser et d'énumérer tout en faisant que se maintienne, dans ce qui se nomme encore le poème, la saisie d'un venir-à, d'une transcendance, d'un ex-cès, d'une production. Il faudrait très longuement revenir sur les raisons philosophiques, métaphysiques, politiques et théologiques d'un tel paradoxe<sup>32</sup>. L'Occident transfigure le poétique en un comptage insensé, en une économie, qui nous offre la mesure même d'un vivant ajusté, organisé, destiné<sup>33</sup>.

Dès lors, en quoi la modernité est une rupture qui, à la fois refuse le projet de séparation théorético-poétique, l'interprétation technique et comptable du poétique et à la fois assume un processus critique du renversement du concept de représentation et un processus critique de l'ontologie libérale. Nous n'allons poser ici qu'une série d'hypothèses à partir de cinq événements de l'histoire poétique et philosophique. Ces cinq objets sont, la parataxe hölderlinienne (1800-1806), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1898), le premier texte de Walter Benjamin (1914-1915), le cours de Martin Heidegger sur Hölderlin (1934) et *La Lettre sur l'humanisme* (1946).

Si Hölderlin est si important pour la modernité, c'est certainement parce qu'il convoque la pensée grecque comme une pensée de la crise (le mythe poétique), parce qu'il abandonna le poétique en assignant sa pensée au poématique<sup>34</sup> (les *Turmgedichte*) et enfin parce qu'il a ouvert le poème à la parataxe hymnique. On doit le concept de la parataxe hölderlinienne à Theodor W. Adorno<sup>35</sup>. Ainsi pour Adorno l'expérience singulière du poématique (du *Gedichtete*) chez Hölderlin tient à plusieurs éléments: premièrement il s'agit toujours de comprendre que l'intention poématique est un *moment* (qui s'affronte «à la figure objective de la langue»<sup>36</sup>), deuxièmement qu'il n'est plus nécessaire «de tenir compte de la rupture dialectique entre forme et contenu de vérité<sup>37</sup>», troisièmement que les abstractions témoignent, justement, «de l'écart entre le nom et le sens évoqué. Leur étrangeté, qui

elle-même les intègre à la poésie, [elles] la reçoivent pour ce qu'elles ont été pour ainsi dire creusées et vidées par leur réplique le nom. Ce sont des reliquats, des vestiges dans l'idée de ce qui ne peut être rendu présent<sup>38</sup>», quatrième il s'agit de la juxtaposition comme expérience de la parataxe<sup>39</sup> et cinquièmement il s'agit alors de l'expérience du sacrifice poétique du sujet législateur<sup>40</sup>.

La modernité commence donc avec une expérience très critique du poème, puisqu'il est instable<sup>41</sup>, puisqu'il est déterminé par un poématique non dialectique<sup>42</sup>, puisqu'il est l'expérience d'une *kénose*<sup>43</sup>, puisqu'il est l'expérience de la parataxe et puisqu'enfin il est l'expérience du suspens de toute loi<sup>44</sup>. C'est à partir de ce modèle que nous proposons d'entendre le projet mallarméen dont la figure ultime est *Le Coup de dés*. Si l'on est en mesure de se souvenir que la rédaction, complexe, de ce poème est liée à une crise du vers qui oppose en somme l'écriture de la contrainte (Mallarmé) à celle des vers-libristes, alors nous pouvons présupposer qu'il s'agit d'un problème de comptage<sup>45</sup>. Quel est le compte ultime, dans l'expérience d'un poématique instable, non-dialectique, kénotique, paratactique et sans-règle, qui déterminera encore que le poème est poème? L'hypothèse est qu'il s'agira d'un compte, insignifiant, dont la révélation ne pourra ni confirmer ni infirmer qu'il s'agit bien d'un poème. On le sait, le coup de dés a eu lieu; mais son *chiffre* ne révèle pas le poème. Ce qui le révèle – ce qui le «sacre» pour Mallarmé – est que «rien n'aura eu lieu que lieu, excepté peut-être, une constellation». Il faudrait être alors en mesure de montrer que le poème est un *avoir-lieu* – que nous interpréterons dans le *das Gedichtete* benjaminien et heideggérien – d'une expérience immédiate de l'instable, du non-dialectique, du kénotique, du paratactique, de l'arbitraire et du performatif.

Pour cela nous revenons sur un autre texte, celui de Walter Benjamin écrit durant l'hiver 1914-15, «Deux poèmes de F. Hölderlin»<sup>46</sup>. Si nous ne sommes plus réellement en mesure de déterminer ce qu'est une œuvre dite d'art ou un poème uniquement à partir de la *Gestalt*, il nous faut alors, nous tourner supposément vers quelque chose de l'ordre d'une *teneur* et que Benjamin nomme une *Gehalt*, en somme poser l'évidente opposition forme et contenu et en comprendre leur rapport et la mesure ou non d'un arbi-

traire<sup>47</sup>. S'il y a un arbitraire entre les deux, c'est parce que la modernité tend à ne pas vouloir indexer le poématique sur une reconnaissance formelle mais sur la possibilité d'une tenue particulière de l'être devant la chose et devant l'objet. C'est cela la teneur, c'est cela la *Gehalt*, ce qui est donc con-tenu. Mais qu'est-ce qui est contenu et qui fait en sorte que la chose se tient en tant que telle autant que le lecteur devant elle? C'est qu'elle contient du poématique, du *Gedichtete*. Elle contient ce qui fait que le poème est poème, autant que la cruche contient ce qui fait qu'elle est cruche, autant que toute chose contient ce qui fait qu'elle est. Il y a donc un *Gedichtete das Gedichte*, un poématique du poème<sup>48</sup>. En sachant que le terme allemand *Gedichte* suppose le rassemblement (*ge*) de ce qui est *dicht* c'est-à-dire ce qui est étanche, dense, touffu, épais. Le poète, *Dichter* est celui qui rassemble l'épreuve de ce qui est dense et étanche. Il nous faudra comprendre l'épreuve de cette densité et de ce qui est étanche<sup>49</sup>. Le poématique du poème (l'épreuve du rassemblement de la densité) *ist allgemein das Leben*, est communément la vie. *Allgemein* signifie littéralement ce-qui-est-à-moi-rassemblé-dans-le-monde (*allgemein*), autrement dit communément: l'épreuve du rassemblement de la densité est la vie en tant que ce qui est à moi est rassemblé dans le monde. La pensée de Benjamin avertit qu'il ne peut s'agir d'une transposition de la vivabilité en sujet même du poème. En somme ce que dit cet énoncé est précisément que le poématique ne peut pas être le vivant, autant qu'il ne peut pas ne pas l'être: les formes de l'assertion ne sont pas envisageables. Le poématique entretient alors un rapport au vivant sans que celui-ci ne soit jamais le sujet du poème. C'est ce paradoxe qu'il convient maintenant de penser.

Pour cela nous devons lire le fragment du texte de Martin Heidegger sur deux autres hymnes de Hölderlin<sup>50</sup>. Heidegger énonce que le dire du poème ne parle pas de la tonalité (*Stimmung*) mais parle à partir d'elle<sup>51</sup>. C'est bien précisément le même rapport entrevu par Walter Benjamin. Le poème parle à partir de quelque chose qui accorde le fondement et le fond et réaccorde le lieu, de sorte que, sur et dans celui-ci le poème (*Gedichte*) donne un être. Il nous faut tenter de comprendre ce qui est indiqué ici dans ce fragment. Le poète ne parle pas du vivant (la tonalité ambiante) mais saisit une tonalité fondamentale (*Grundstimmung*) en tant qu'elle est l'accord (la dépose, la

détermination, la désignation) du *Grund* en tant que fondation et du *Boden* en tant que support, lieu matériel. En somme la *Stimmung* est ce qui accorde (temporalisation) le plan de l'ontologie (le fondement de l'être) et le plan de la métaphysique (le lieu de l'existence et la mesure du caractère existantial). La *Stimmung* les détermine au point qu'elle assigne à ne plus être séparés dans l'instant. Dans ce cas il est alors possible de dire que ce que le poème est, ce que le poématique est, n'est pas exactement le vivant mais bien la suspension de la dialectique irrésolue entre les plans de la contrainte ontologique et les plans de l'intensité ontico-métaphysique. Le poème parle précisément à partir de cette réduction, de cet affaiblissement, pourrait-on dire. La radicalité de ce qui ne peut avoir lieu comme modernité est que le poème n'a rien à dire du vivant mais seulement à parler à partir de l'ambiance du vivant: c'est-à-dire la peur essentielle d'abandonner les contraintes ontologiques, le tournant exemplaire qui consiste à affaiblir la problématique dialectique entre ontologie et transcendance.

Il nous reste alors à comprendre, encore, un énoncé, celui qui conclut *La Lettre sur l'humanisme* de Martin Heidegger en 1946<sup>52</sup> et qui par ailleurs, nous permettra de conclure notre processus de réflexion. On le sait, ce texte de 1946, répond à une première question en énonçant qu'il n'est pas possible de redonner un sens au terme humanisme, puisqu'il s'agit en somme de rejeter tous les humanismes<sup>53</sup>. En guise de conclusion Heidegger reprend la dernière question de Jean Beaufret qui consiste à demander si, en ce cas, il reste *un dernier élément d'aventure* pour l'homme<sup>54</sup>. Martin Heidegger répond qu'il s'agit du *poème*. Il nous faut donc considérer que cette réponse rapide consiste à faire l'annonce d'une *pensée à venir* et qu'il nous incombe de tenter de penser ce que signifie que le *poème* est le dernier élément d'aventure parce qu'il se tient de la même manière (*selbe Weise*) devant la même question (*selbe Frage*) en tant que *Seinsfrage*, question de l'être. Première hypothèse, le *poème* est ce qui «sauve l'élément d'aventure» parce qu'il est l'expérience d'une pensée non dialectique en ce qu'elle ne reconduit pas l'opposition entre le fond (*Grund*) et le support (*Boden*). Deuxième hypothèse, le poème est ce qui «sauve l'élément d'aventure» parce qu'il permet à la fois de mettre fin à la pensée archaïque (tripartition ontologique des agir en *poiësis*, *praxis*, *théôria*) et à la fois de préparer l'achèvement de la pensée moderne

(ontologie plate) pour proposer de penser à partir de ce qu'il y a de plus faible et de plus ouvert, le *poème*. Mais comment le poème se tient-il si *simplement* devant la question de l'être? Il faut pour cela penser – troisième hypothèse – le sens de cette expression, élément d'aventure. La première remarque consiste à prêter attention au fait que l'expression est maintenue – par Beaufret et Heidegger – en français. Parce qu'elle contiendrait quelque chose que la langue allemande ne pourrait pas entendre. Ce que la langue allemande ne peut pas entendre est la résonnance de la langue latine. Or, dans l'expression élément d'aventure résonne, absolument, la langue latine. Le terme élément signifie en français une «substance simple» et le terme *elementa* signifie ce qui est premier, le principe et enfin les lettres de l'alphabet (la substance simple de la langue). Le terme aventure signifie ce qui advient (le réel imprévisible, en somme l'usage). Le terme *ad-venturus* (préposition et le participe futur du verbe *venire*) signifie précisément ce qui ad-vient, ce qui arrive au plus près de soi<sup>55</sup>. Dans ce cas, l'énoncé *le poème est ce qui sauve l'élément d'aventure* signifie alors, le poème est ce qui sauve la substance de ce qui est au plus près de soi. Autrement dit ce qui s'entend dans le *main-tenant*. Mais il nous faut penser plus profondément le sens du terme élément. Pour cela il faut en penser l'étymologie<sup>56</sup>: *elementa* aurait la même racine que le terme *alimenta*, c'est-à-dire qu'il dirait quelque chose du *fonds* ou encore du *Bestand*. Il est alors possible de comprendre le sens de cet énoncé, de la manière suivant: reste-t-il encore quelque chose à prélever<sup>57</sup> en monde de sorte qu'il advienne, pour nous, un caractère existantial à nos modes d'existence? La réponse est le *poème*. Le poème, en tant qu'il est la suspension de la dialectique entre la fondation et l'événement, est alors le *lieu* à partir duquel il est possible de penser ce qu'il est encore possible de prélever afin de pouvoir advenir de manière existantiale. C'est cela même l'expérience, non de la modernité, mais bien du contemporain. C'est précisément en ce sens qu'il est possible, après les tentatives des années soixante<sup>58</sup> de penser l'achèvement de la philosophie comme discipline qui assume de penser le divorce entre *poièsis* et *théoria*.

*Poièsis* et poème sont donc les noms de ce qui est pour nous l'expérience récente de qui a été appréhendé d'abord comme *Gedichtete* puis comme artistisation. Si nous acceptons de penser que l'indication

même du poème est l'expérience de l'abaissement absolu de la distinction entre fondation et événement, alors il nous faut en énoncer les conséquences pour notre contemporain. La première conséquence consistera à tenter de penser l'art avec, puis surtout, après l'affirmation de l'ontologie libérale<sup>59</sup>. Deuxième conséquence, il faudra penser l'œuvre à partir du *tournant* (*die Kehre*) qui consiste à la fois à cesser de penser le monde comme une opposition radicale entre fondation et événement et qui consiste encore à dégager la philosophie de toute finalité politique. Troisième conséquence, il s'agit alors de ne plus penser l'art comme une qualité – ce qui détermine par exemple qu'une œuvre puisse être *d'art* – mais comme une puissance adverbale. Le *poème* n'est pas une qualité, mais simplement le mode particulier d'avoir lieu de la chose. Enfin quatrième conséquence, si le poématique n'est qu'un mode particulier d'avoir lieu (instable, non-dialectique, kénotique, paratactique, arbitraire et performatif) il faut en penser l'institutionnalisation des usages: en ce sens il faut penser ce que signe la *fin* du poème.

#### Note

- 1 Le présent texte est la somme des recherches engagées en 2013-14: elles ont pris la forme d'un séminaire de recherche à l'École d'enseignement supérieur d'art de Bordeaux et d'un projet de recherche intitulé *Chrématisique* dirigé avec Jérémie Gaulin. Divers fragments de cette recherche sont parus dans des revues (*Pharmakon*, *Multitudes*), dans des ouvrages et lors de conférences.
- 2 Dans un souci de précision ce que nous nommons modernité, commence précisément avec la crise de l'interprétation des contraintes de l'ontologie de l'être, c'est-à-dire à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour autant, si la modernité n'a pas eu lieu, cela signifie que cette interprétation de la réduction des contraintes n'a pas eu lieu. Ce qui a eu lieu est, ce qui est nommé, une post-modernité, c'est-à-dire le moment d'une nécessaire interprétation des systèmes de la contrainte (la déconstruction). Ce qu'il nous faut penser maintenant est la possibilité de notre modernité (peut-on penser après la déconstruction) et la possibilité d'être, selon l'expression de Pierre-Damien Huyghe, des modernes, sans modernité, puisqu'elle n'a jamais eu lieu.
- 3 Le terme latin *mundus* dit précisément la même chose que le terme *kosmos*: l'ordre. Nous avons conservé dans la langue les qualificatifs, monde et immonde qui ne pose pas un problème de relation esthétique, mais de position: cela signifie que quelque chose vient déranger ou au contraire arranger l'ordre déjà présent.

- <sup>4</sup> C'est pour cette raison que nous faisons une distinction fondamentale entre ce que nous nommons pro-duction et ce qui est nommé production. Pro-duction est la relation qui consiste à penser à nos modes humains de prélèvement (chrématistique) et d'usage (éthique) de ce qui vient à être (le vivant). En ce sens pro-duction ou poièsis est la saisie interrogative de ce qui vient à être, à l'usage. Production signifie alors la systématisation de ce processus comme industrie de la transformation, comme *pharmakéia*, comme art, comme gouvernance, comme justification des systèmes, etc.
- <sup>5</sup> On doit cette distinction à Aristote, *Métaphysique et Éthique* à *Nicomache*. La puissance de finalisation de la praxis se nomme à la fois *eupraxie* et *autarkhéia*.
- <sup>6</sup> *Éth.* à *Nic.*, X, 7: il s'agit de la somme des huit arguments qui affirment la supériorité (vertueuse) de la théorie *parce qu'elle est* intellectuelle, illimitée, agréable, inconditionnelle, autotélique, libérale, sans fin, ontologique. Ceci est la traduction-interprétation que nous proposons des huit concepts énoncés par Aristote: *noësis*, *sunèkès*, *eudaimonia*, *autarkhéia*, *atélès*, *skholè*, *athanatizein*, *auto bios*.
- <sup>7</sup> Ceci déterminera ce que l'on nomme la théorie des devoirs et la théorie de la vocation.
- <sup>8</sup> Le convenable est une théorie directement issue de celle des devoirs et de la vocation: elle porte le nom de *dignitas* dans la pensée occidentale.
- <sup>9</sup> Comme interdiction de représenter (*Exode*, 20.4).
- <sup>10</sup> On ne doit pas représenter au risque de s'écarter toujours plus de l'origine, Platon, *Politéia*, 605c.
- <sup>11</sup> Il est possible de représenter mais à la condition de respecter les contraintes données (morale, politique et esthétique), Aristote, *Poétique*, 1448.
- <sup>12</sup> C'est à partir de cela qu'il est possible de comprendre l'expérience de l'œuvre tragique. La tragédie serait alors la monstration (c'est-à-dire ce qui réclame un public et un lecteur) de l'expérience maximale de la contrainte ontologique: Œdipe est ce qu'il est de manière si contraignante qu'il ne peut advenir à ses propres modes d'existence. Le chantier de la pensée occidentale aura consisté à suspendre les temps tragiques en un temps de l'ontologie libérale dont le fondement n'est pas autre chose que la récapitulation de toutes les contraintes en une seule, celle de ne pas avoir de contraintes. Voir le travail de Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, 1999.
- <sup>13</sup> Ceci est le travail de l'*Éthique* à *Nicomache* (voir note 5).
- <sup>14</sup> Ceci est le travail de la *Métaphysique* (et ultérieurement de la *Politique*): la distinction qui y est faite est exemplaire puisqu'elle oppose les *arkhitektonas*, les ingénieurs qui ont connaissances des causes et les *kheiroteknès* qui sont eux sans connaissance et sans conscience. Aristote, *Métaphysique* 981a24-981b8. «Toutefois nous pensons d'ordinaire que le savoir et la faculté de comprendre appartiennent plutôt à l'art (*tekhne*) qu'à l'expérience (*empeirias*), et nous considérons les hommes d'art comme supérieurs aux hommes d'expérience, la sagesse (*sophia*), chez tous les hommes, accompagnant plutôt le savoir (*eidenaï*): parce que les uns connaissent la cause et que les autres ne la connaissent pas. En effet, les hommes d'expérience connaissent qu'une chose est (*to otí*)

mais ils ignorent (*men isasin*) le pourquoi (*dioti*); les hommes d'art savent à la fois le pourquoi et la cause (*oi de to doiti kai tèn aitian gnōrizosin*). C'est pourquoi nous pensons que les ingénieurs (*arkhitektonas*), dans toute entreprise, méritent une plus grande considération que les manœuvres (*kheiroteknès*); ils sont plus savants et plus sages parce qu'ils connaissent les causes de ce qui se fait (*oti tas aitiias tōn poiouménōn isasin*), tandis que les manœuvres sont semblables à des êtres sans conscience (*apsukhōs*) qui agissent (*poiei*), mais sans savoir ce qu'ils font (*men, ouk eidota dé poiei a poiei*), à la façon dont le feu brûle (*pon kai ei to pur*); seulement, les êtres sans conscience (*apsukhos*) accomplissent chacun leurs fonctions en vertu de leur nature (*phusei*) propre, et les manœuvres par habitude (*tous de kheiroteknas di' éthos*). Ainsi, ce n'est pas l'habileté pratique (*praktikous*) qui rend à nos yeux les ingénieurs plus sages, mais c'est qu'ils possèdent la théorie (*logos ekhein*) et qu'ils connaissent les causes (*kai tas aitiias gnōrizein*).»

- <sup>15</sup> Il est possible de dire que la modernité esthétique commence à partir du maniérisme, comme opposition à l'ordre cosmogonique de la Renaissance, et comme affirmation du principe d'une *renascita romanitatis*, c'est-à-dire d'une première affirmation d'une pensée ontologique libérale, comme abaissement des contraintes extérieures (de la représentation) pour ne penser que les contraintes du sujet transcendant et jusqu'aux fondations du romantisme comme affirmation du sujet unique, exemplaire et transcendant: souvenons-nous, pour cela, des premières lignes des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vauds pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.»
- <sup>16</sup> Thèse partagée avec les théories d'Alessandro De Francesco in *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, th. Paris IV Sorbonne, 2013.
- <sup>17</sup> Le deuxième hyper-paradigme consiste donc à pouvoir penser en quoi a consisté la détermination d'une autorité de la représentation: en somme constituer une *généalogie de l'économie poétique* (c'est le travail qui a été accompli dans le projet co-réalisé avec Jérémie Gaulin, *Chrématistique*: [www.chrematistique.fr](http://www.chrematistique.fr)).
- <sup>18</sup> Le sens même de l'ontologie consiste à penser la différence de nature chez les êtres et donc de déterminer la puissance des essences. La philosophie occidentale aura donc été une gigantesque entreprise de description et de détermination des caractéristiques, des qualités propres à chaque essence. Philosophie est donc la pensée qui est acheminée par le pouvoir en vue de justifier, par les essences, les contraintes de l'être et donc de l'existence. L'idée de la modernité aura été la tentative de l'abaissement maximal des contraintes de l'être, au point de formuler que l'être est ce qui est dans l'égalité

dignité d'être de n'importe quel être. Ce qui importe donc, pour nous modernes, est la puissance de caractérisation des modes d'existence, mais à partir d'une ontologie plate, sans contrainte.

- <sup>19</sup> Voir à ce propos Tristan Garcia in *Forme et objet, un traité des choses*, Puf, livre I, 1 et le texte publié sur le site [www.chrematistique.fr](http://www.chrematistique.fr) (2014).
- <sup>20</sup> Ce terme est emprunté à la pensée platonicienne et nous le traduisons en entreprise de production des systèmes de l'altération.
- <sup>21</sup> Voir le texte «Le Relation silencieuse du don et de la dose» in revue *Pharmakon*, n°1, mai 2014.
- <sup>22</sup> Cette archéologie a été réalisée dans le Livre II du projet *Chrématisique*, [www.chrematistique.fr](http://www.chrematistique.fr).
- <sup>23</sup> *Chrématisique*, avec Jérémie Gaulin. Ont été publiés trois ouvrages: Livre I: *Généalogie critique du concept de chrématisique*; Livre II: *Contribution à une philosophie critique de l'œuvre*; Livre IV: *Pour une théorie critique de la poïésis*.
- <sup>24</sup> Distinction évidente mais relativement arbitraire entre un parler et un ressentir. Il faut encore ajouter à cela la distinction assez dramatique entre trois types de langages verbaux, *rhein* le dire continu de la parole, *muthéomai*, raconter et *legein* arraisonner, rassembler. Ce qui déterminera trois dimensions pour le langage, comme rhétorique (la parole qui séduit), comme mythe (la parole qui invente et qui raconte) et comme *logos* (la parole qui analyse). Dès lors il y a une distinction très forte entre l'usage littéral et littéraire de la langue. Cette opposition fondera à la fois le nécessaire assujettissement du poétique à la morale et la *nécessaire infériorité du littéraire sur le littéral*. Le *logos* comme loi (morale, politique ou religieuse, c'est-à-dire celle de l'usage, celle de l'institution et celle de la lecture scrupuleuse) est alors en mesure d'encadrer l'espace de la *poïésis*, en tant que nous avons la possibilité ou non d'éprouver la *mimèsis*.
- <sup>25</sup> Cette séparation est précisément indiquée comme *diaphora* (divorce entre la philosophie et la poétique) par Platon, *Politéia*, 607b. La séparation ou le divorce entre art rhétorique et *théoria* est affirmée dans l'ensemble du Phèdre.
- <sup>26</sup> Cette séparation théorético-poétique est un dualisme (voir à ce propos la thèse de De Francesco, op. cit.). Le travail de la modernité – poétique, artistique et philosophique – tentera de penser à partir d'un non-dualisme.
- <sup>27</sup> Il s'agit aussi d'un problème de paresse: c'est l'expression grecque *poiètikè tekhnè* qui a été traduite par *ars poetica*. Mais par affaiblissement nous n'avons conservé que le terme *ars*.
- <sup>28</sup> Émile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, p. 100-101, éd. de Minuit, 1969, et Ernout & Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 1932.
- <sup>29</sup> C'est précisément pour cette raison qu'il importe à Aristote de préciser «tandis que la poïésis a une fin autre qu'elle-même, il n'en est pas ainsi pour la praxis, car l'eupraxis est sa propre fin» (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1140b7) afin de pouvoir affirmer que la poïésis, en tant que technique, est bien dépendante, pour la finaliser, du théorétique.
- <sup>30</sup> Voir, ici encore, le texte d'Émile Benveniste sur le rythme, in *Problèmes de linguistique générale*, t. I. *Rhythmos* est formé sur le verbe *réien* qui signifie couler, autrement dit ce

qui ne cesse de sortir et ce qui serait, à la lettre, toujours en excès, puisqu'incalculable, indénombrable. Il faut donc faire ici la différence entre ce que nous nommerons un rythme, à savoir ce qui ne cesse de s'écouler et le rythme comme perception des points d'arrêts pour penser le flux. Dès lors dire que le poétique est arythmique signifie précisément qu'il n'entretient plus de relation avec le concept de rythme.

- <sup>31</sup> C'est précisément ce qui a imposé au poétique de tenir la langue dans un comptage des rythmes, des voyelles, des syllabes, des cadences, des vers, etc. (ce que nous nommons une fonction hymnique). C'est pour cette raison que la modernité, en passant par la parataxe du modèle hölderlinien et par l'insignifiance du compte du modèle mallarméen, réduira à presque rien les unités de comptage. C'est le travail d'analyse qui a été réalisé par Giorgio Agamben dans *La Fin du poème*, Circé, 1999 et par l'auteur dans *Le Poétique est pervers*, éd. Mix., 2007.
- <sup>32</sup> Nous devons nous poser la question de ce paradoxe. Il faut entendre qu'il s'agit d'une interprétation politique de la poïésis. Elle devient alors l'instrument politique, gouvernemental, idéologique et théologique de la saisie de l'inconnu – l'*unbekannt* pour Hölderlin – et de l'incalculable. Si l'économie substantielle du monde est la calculabilité, il n'y a dès lors pas de raison que le poétique échappe à ce projet.
- <sup>33</sup> Le verbe destiner vient de *de-stinare* latin formé sur le verbe *stare*. Il signifie fixer et assujettir. Il est formé sur le verbe grec *histèmi*.
- <sup>34</sup> Il écrit (*Œuvres poétique complète*, trad. F. Garrigue, éd. de la Différence, 2005, p. 888-889) «gibt es auf Erden ein Mass? Es gibt keines. Existe-t-il sur terre une mesure? Il n'y en a pas». Il s'agit d'une donation de ce qui ne vient pas à la mesure. Autrement dit la mesure n'est pas une donation. Cependant au premier paragraphe, il précise que nous avons le droit – c'est le lieu même du poétique tel que pensé par les Grecs – de décrire le monde (*beschreiben*) et de l'imiter (*nachahmen*). Et c'est dans le rapport à l'inconnu (*unbekannt*) que se trouve la mesure de l'homme (*der Menschen Maaß ist's*): «plein de mérite, c'est en poète pourtant que l'homme habite sur cette terre, Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt der Mensch auf dieser Erde». *La seule mesure de l'homme est donc dans l'in-mesurable, dans l'impossibilité de la donation de la mesure*: cette impossibilité est l'excès et est matériellement le poétique.
- <sup>35</sup> *Parataxe*, in Hölderlin, *hymnes, élégies et autres poèmes*, introduction par Philippe Lacoue-Labarthe, Flammarion, 1983 et *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Flammarion, 1984, p. 307.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 308; ce qui signifie que le poétique ne prend forme que dans cette tension irrésolue et toujours immédiate.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 314; il y a dans cette hypothèse d'Adorno l'idée d'une avant-garde radicale chez Hölderlin qui consisterait à ne pas tenir compte ni de la nécessité ni de l'arbitraire quant à la relation entre forme et contenu, entre *Gestalt* et *Gehalt*. Nous le verrons dans la thèse de Benjamin.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 323.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 331; il s'agit de penser la parataxe comme la mise en crise de l'ordre (grammatical et syntaxique). C'est la thèse

- que nous avons soulevée comme grammaire zéro in *Le Poétique est pervers*, éd. Mix., 2008 et c'est la thèse que soutient De Francesco sous le concept de grammoclastie.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, p. 337. Cette thèse est évidemment fondamentale pour la crise de la modernité.
- <sup>41</sup> Instable signifie que le poème est ouvert exclusivement au contexte de la lecture, en ce sens qu'il est l'expérience de la langue par delà la stabilité des ordres (logique, sémantique, idéologique et doxique). Si le poème est instable, il est alors ouvert à l'impossibilité du littéral.
- <sup>42</sup> Non-dialectique signifie qu'il ne convoque pas d'opposition ontologique entre fond et forme et qu'il ne maintient pas la relation silencieuse *arkhè*-forme. Dans l'interprétation de De Francesco, non-dualiste signifie «adhérence de la poésie à son propre geste d'énonciation et rapprochement entre le langage poétique et le réel qui l'entoure et le contient».
- <sup>43</sup> *Kénose* est le creusement et l'évidement des noms de la langue. C'est un très ancien concept qu'il faut faire remonter à l'expérience hymnique paulienne (*Épître aux Philippiens*, 2.7: «*alla heautou ékénosen / morphè doulou labon // tout Lui-même s'est vidé / Il a pris forme de serviteur*»).
- <sup>44</sup> Le suspens de toute loi est l'expérience du suspens de toute contrainte sur le poématique. C'est précisément pour cela qu'il n'est plus réellement question ni de compter ni de versifier ni de scander ni de césurer la langue autrement que dans le flux prosaïque.
- <sup>45</sup> Voir à ce propos l'ouvrage de Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, Fayard, 2011.
- <sup>46</sup> In *Œuvres*, vol. I, p. 91 (1914-1915). Il s'agit de *Dichterberuf* 1 in F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, éd. La Différence, p. 540 et *Blödigkeit*, *ibid.*, p. 818.
- <sup>47</sup> La théorie de l'arbitraire (du signifiant et du signifié, de la forme et du fond, de la forme et du contenu, etc.) n'est possible qu'à partir du moment où l'on accepte une ontologie sans contrainte. C'est la relation contextuelle et événementielle qui déterminera la possibilité d'un sens. Il faut cependant reconnaître que la théorie de l'arbitraire – du signe et de la forme – s'institutionnalisera pour nous comme une contrainte théorique forte.
- <sup>48</sup> «Grade die schwächsten Leistungen der Kunst beziehen sich auf das unmittelbare Gefühl des Lebens, die stärksten aber, ihrer Wahrheit nach, auf eine dem Mythischen verwandte Sphäre: das Gedichtete. Das Leben ist allgemein das Gedichtete der Gedichte — so ließe sich sagen; doch je unverwandelter der Dichter die Lebenseinheit zur Kunsteinheit überzuführen sucht, desto mehr erweist er sich als Stümper. Diese Stümperei als „unmittelbares Lebensgefühl“, „Herzenswärme“, als „Gemüt“ verteidigt, ja gefordert zu finden, sind wir gewohnt. / Les plus faibles productions de l'art renvoient au sentiment immédiat de la vie, tandis que les plus fortes, selon leur vérité, à une sphère parente de l'élément mythique: le poématique. Le vivant est communément le poématique des poèmes – pourrait-on dire; cependant plus le poète s'efforce de transposer la vivabilité en artistisable, plus il est un bousilleur. Ce bousillage nous avons l'habitude de le réclamer et de le défendre comme “vivant immédiat”, “chaleur du cœur”, “vigueur”».
- <sup>49</sup> Ce qui est donc, en tant que réel impénétrable. Dichter, le poète est celui maintient cette densité: il est donc le dictateur de ce qui se nomme un dictamen, une dictée. Dichter est celui qui se tient face à la densité, qui se tient face à ce qui est étanche et imperméable. Le poème, le *Gedichte* est donc ce qui rassemble cette manière de se tenir devant le caractère étanche du vivant. Étanche mais plus ambiantal. Dans ce cas il est possible de gloser la formule benjaminienne de la manière suivante: *Das Dichte der Stimmung ist das Gedichtete des Gedichtes*: l'élément de densité de l'ambiance est le poématique du poème. Qu'est-ce que cela voudrait dire? Précisément que ce n'est pas le vivant le poématique, sauf à entendre qu'il l'est communément. Mais encore que le poématique n'est pas l'ambiance au risque de faire une production faible (Walter Benjamin) une production de copies (Konrad Fiedler) en somme une production affectée et servile.
- <sup>50</sup> Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, 39, p. 79 & *Hymnes de Hölderlin*, Gallimard, 1998, p. 76.
- <sup>51</sup> «... der Dichter aus einer Stimmung spricht, welche Stimmung den Grund und Boden be-stimmt und den Raum durchstimmt, auf dem und in dem das dichterische Sagen ein Sein stiftet. Diese Stimmung nennen wir die Grundstimmung der Dichtung.» Le poète parle à partir d'une disposition, laquelle dispose le fondement et le fond et affecte de part en part l'espace sur lequel et dans lequel le dire poétique institue un être. C'est ce que nous appelons la 'disposition fondamentale' de la poésie. (trad. F. Fédier). On peut proposer la traduction suivante: Le poète à partir de la tonalité de l'ambiance parle et cette ambiance accorde le fondement et le fond et ré-accorde l'espace, sur lequel et dans lequel le dire poétique 'donne' un être. Nous appelons cette tonalité, 'ambiance fondamentale de la poésie'. Ou encore on peut tenter de traduire ce texte ainsi puisque la langue française n'est pas en mesure de rendre la familiarité singulière des termes *Stimme* la voix, *Stimmung* la tonalité, l'ambiance, *bestimmen* déterminer et *durchstimmen* syntoniser. Les verbes disposer et affecter peuvent le rendre, mais nous avons choisi (pour la première traduction) les verbes accorder et réaccorder. Il faut saisir ces termes de manière *fondamentalement matérielle*: Le poète parle à partir d'une sonorité, (ce qui est en mesure de venir résonner à partir de l'événement) cette sonorité provoque une consonance et une assonance (entre la fondation et entre le lieu) qui fait résonner l'espace. C'est dans et sur cet espace qui résonne que le dire poétique, (autrement dit le poème, autrement dit l'œuvre qui est assignée à l'actualité du dire) est en mesure d'instituer et de donner l'être en ce sens qu'il l'ouvre à une caractérisation absolument singulière, celle de la lecture, celle de l'unicité de l'avoir-lieu. C'est précisément ceci qu'il faut penser.
- <sup>52</sup> En réponse à une lettre de Jean Beaufret. In *Question III & IV*, Gallimard, 1966, p. 65.
- <sup>53</sup> En ce que l'humanisme est idéologiquement construit sur une métaphysique qui interprète l'existence par rapport à la puissante contrainte de l'être (quel qu'il soit), en ce que l'humanisme inflige un rapport logocentré à la langue, en ce que l'humanisme impose une aléthurgie et en ce que l'humanisme occulte l'être comme modes d'existence.

<sup>54</sup> *Lettre sur l'humanisme*, p. 125, l'expression est en français.

<sup>55</sup> C'est précisément pour cela qu'il faut faire une stricte différence entre a-venir (préposition et l'infinitif du verbe venir) et aventure. Aventure est ce qui arrive au plus près de soi (en tant que le participe futur venturus est ce qui entoure au plus près le présent, de manière sténosique, le présent) ce qui est à portée de main, tandis que l'avenir est ce qui a toute possibilité de venir.

<sup>56</sup> *An Etymological Dictionary of the Latin Language*, Francis E. J. Valpy, 1828; *Lateinische etymologisches Wörterbuch*, Alois Walde, 1910, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Antoine Meillet & Alfred Ernout, 1932.

<sup>57</sup> Ce qu'il faut comprendre ici est que nous touchons en fait au cœur de la pensée contemporaine. Le tournant de la philosophie consiste à penser l'*élément d'aventure* en tant que nous devons nous interroger à la fois sur la manière avec laquelle nous prélevons ce qui nous est nécessaire en tant qu'aliment (ce qui serait le sens propre de la chématistique) en vu de maintenir notre vivant vivant et à la fois sur la manière avec laquelle nous prélevons ce qui nous est nécessaire en tant qu'*élément* (ce qui serait le sens précis

de la production) en vu de maintenir nos modes d'existence existantiaux.

<sup>58</sup> Citons la conférence que prononça Martin Heidegger le 23 avril 1964, à Paris, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denken*, le projet de Robert Smithson – sous le pseudonyme Eton Corrasable pour l'exposition *Language II* à la Dwan Gallery de New York, 1957, l'exposition *Pictures to be read /Poetry to be seen* de Jan van der Marck au Museum of Contemporary Art de Chicago en 1957 et le projet *Département des Aigles*, Musée d'art moderne de Marcel Broodthaers, 1968-1973 (dont la lettre du 7 septembre 1968 qui annonce la réconciliation de l'art et de la poésie).

<sup>59</sup> C'est un des plus gros chantiers à entreprendre puisqu'il relève d'un immense paradoxe qu'il consiste à énoncer que si le sens moderne du concept d'art et poésie tient à l'ontologie libérale, dans quelle mesure sommes-nous encore capables de produire du poème. Ce paradoxe est à penser.

[N.d.R.]: la traslitterazione delle parole greche segue l'uso francesizzato e le etimologie di *poietés*, *poiéo* ecc. prescindono dalla linguistica storica].