

LE GESTE RISQUE-TOUT : ÉCRIRE

Michel Guérin

Université d'Aix Marseille, Institut universitaire de France

La thèse que je me propose de défendre est que l'esprit qui commande l'écriture, une fois que celle-ci s'est pleinement assurée de sa logique analytique (alphabétique, puis numérique), est celui d'une dissidence qui, au-delà, engage un pari risqué. Pour le dire le plus simplement possible dans ce premier temps : le principe de l'écriture consiste à abandonner le monde de l'immédiateté sensible pour se vouer à l'effort héroïque de le « retrouver » en le reconstituant, c'est le cas de le dire, de A à Z. L'écriture, quand elle surgit, a déjà brûlé ses vaisseaux. C'est une aventure qui ne prévoit pas de retour au point de départ.

Avant de développer cette idée, je commencerai par analyser, dans l'orgueilleuse humilité de son départ, l'écriture en tant que *geste*, non pas dans la signification métaphorique de ce mot, mais bien dans son acception technique. Car l'écriture est d'abord une *tekhnè* – un moyen de s'assurer de sa pensée en lui donnant forme à l'aide d'un support matériel et d'outils (poinçon, stylet, plume, pointe, impression, frappe digitale), à la fin de la communiquer à autrui.

J'essaierai de montrer pour finir que le risque encouru sciemment par l'écriture dans l'opération de *substitution intégrale* de la lettre à la sensation – ce jeu à qui-perd-gagne – peut être caractérisé en tant que *catastrophe*. Ce qui y est risqué, ce n'est rien de moins que la réalité du monde et la valeur, pour une existence, des choses sensibles.

Or, l'analyse devrait montrer que, du geste concret et empirique d'inscrire des caractères sur une surface au sens ultime que revêt l'écriture dans la civilisation, le même tour se conserve en passant du physique au métaphysique. En d'autres termes, la catastrophe scripturaire par quoi, à partir du troisième millénaire avant notre ère, la civilisation (mésopotamienne, phénicienne, chinoise, égyptienne, grecque vers - 750) rompt avec les cultures orales, est la répercussion ou le retentissement – la répétition logique et métaphysique – d'une dissidence inhérente à *la technicité paradoxale du geste d'écrire*. Celui-ci en effet renverse le cours ordinaire, bouscule l'ordre technique. Nous commencerons par examiner en quoi consiste un tel renversement.

Le geste d'écrire dans la gestique transcendante

Il me faut ici résumer aussi brièvement qu'il se peut des analyses que j'ai développées dans *Philosophie du geste* (Guérin 1995, 2011). D'une part, il semble que quatre gestes anthropologiques – et seulement quatre – suffisent à rassembler typologiquement la diversité infinie de nos gestes empiriques principaux : ce pourquoi je parle de *quadrature du geste* – carré qui encadre et oriente l'ensemble de la gestualité humaine avec toutes ses conséquences et dérivations, tant pratiques que mentales. Les gestes induisant des actes conséquents ou des opérations socialisées (par exemple sur la base de l'échange), j'appelle *gestique transcendante* la présentation philosophique des quatre gestes en tant qu'ils amorcent ou initient *ab ovo* des habitus, des actions et des représentations appelés à homologuer les territoires : a) de la technique et de la technologie ; b) des échanges matrimoniaux, sociaux, économiques et linguistiques ; c) de l'écriture et de la civilisation ; d) de l'esthétique et des arts.

En quel sens doit-on entendre le concept de geste *transcendantal* ? Dans un sens analogiquement kantien : compte tenu de la physiologie humaine découlant de la bipédie et de la « triple libération » (de la main pour la préhension et pour la percussion, de la face pour la phonation, du cerveau pour l'anticipation conceptuelle), il *doit* se trouver, à l'orée de chaque grand territoire où s'exerce socialement une activité humaine transhistorique, un geste qui *initialise* ou figure la *condition de possibilité* d'un enchaînement effectif de gestes et d'actes de même espèce dont la gestion, la répétition et la combinaison constituent un des quatre territoires de l'homme. La différence (avec Kant), c'est que la condition transcendante qui « possibilise » une infinité de gestes empiriques n'appartient pas aux structures *a priori* de l'esprit, mais bien à une posture – liée d'ailleurs à une denture¹ – orientant la physiologie et le comportement de l'homme à faire usage et à tirer ressources de ses organes et de ses membres selon certaines modalités particulières et non pas d'autres.

La gestique transcendante ainsi définie reconnaît quatre gestes auxquels est dévolue la puissance d'engendrer un pan entier de la vie sociale et culturelle de l'humanité. Il s'agit de *faire*, de *donner*, d'*écrire* et de *danser*. Ils s'amorcent dans la physiologie du corps humain pour chercher à façonner ce qui est à l'extérieur de celui-ci. Sous cet angle, le geste apparaît comme la prime relation – mi-actuelle mi-virtuelle – entre le corps en mouvement et un milieu qui, simultanément, le sollicite et lui impose. Le geste relève d'abord d'une *tension* communicative, il concrétise une quête de contact. On ne niera pas, bien sûr, que la plupart de nos gestes ont quitté ce stade d'amorce : pour se fixer,

¹ Selon André Leroi-Gourhan, la perte du prognathisme (la régression de la mâchoire), la station droite et l'accroissement du volume du cerveau qui gagne sur les massifs osseux déverrouillés sont les facteurs concomitants de la « triple libération ». Voir *Le Geste et la parole*, t. 1, *Technique et langage*, ainsi que *Mécanique vivante*.

coïncider avec un signe (« un geste d'amitié ») ou un signal (« arrêtez ! » ou « passez ! »), s'accomplir en tant qu'acte (frapper sur la tête du clou pour l'enfoncer dans le bois), induire un climat affectif ou se fixer dans la répétition du rite ou de l'habitude.

Sous ce rapport, on considérera deux degrés du geste, selon qu'il « initialise » ou s'installe dans la durée. Le geste est par un aspect *inchoatif*, par l'autre côté *fréquentatif*. Il s'ébranle dans le physiologique pour trouver l'équilibre qui permet de le *gérer* au niveau moteur, puis cérébral. En décollant du corps, le geste *mime* (Jousse) un rapport au monde dont l'empreinte, physique et mentale, ne cesse d'être visitée pour être élaborée au stade supérieur. Par exemple, lorsque l'élan qui porte à frapper défère à une toute première discipline, c'est pour entamer un processus de transformation de la matière selon une des espèces de la percussion : enfoncer, trouer, creuser, raboter, emboutir. Le marteau est comme le moule littéral de l'avant-bras et du poing ; or son principe physique peut être détaché et le moule devient alors modèle ; ce modèle, à son tour élaboré, conduit à des formes (ou formules) plus éloignées d'apparence de la réalité empirique, mais dont l'abstraction est le passage obligé pour doper la performance. Dans le fait, la technique connaît une accélération incomparable dès l'instant où les sciences mathématiques et physico-chimiques l'investissent en force.

La perspective adoptée par la gestique transcendantale permet de suivre le trajet du geste depuis son amorce physiologique jusqu'à ses dernières conséquences technologiques, en passant par la phase prothétique dans laquelle l'outil prolonge concrètement le geste. Celui-ci présente ainsi, tel pile et face, un côté *initial* et un côté *final* dont le sens, inclus dans l'esquisse, est appelé à se découvrir peu à peu au fil du temps. Cette trajectoire, comme le montre l'œuvre d'André Leroi-Gourhan, si elle est spectaculaire dans l'ordre du *faire*, où prime l'efficacité, se retrouve également dans les trois autres domaines ouverts par la gestique. On a en effet affaire à un processus d'*extériorisation* (*Le Geste et la parole* t. 1 et t. 2) qui se singularise selon quatre modalités distinctes, très longtemps parallèles et tendant à se rejoindre à l'ère numérique. Le principe commun consiste à *transférer* à des supports et vecteurs extérieurs au corps physiologique une puissance dont il est la source ; le milieu technique combine et développe outils, instruments, machines et appareils (technologiques) dont le perfectionnement est tributaire d'une existence et d'un fonctionnement autonomes extérieurs aux individus.

Les échanges socio-économiques tendent de leur côté, par leur articulation syntaxique, à répéter un système métastable en le chargeant d'une complexité croissante et en y plantant ces balises que sont les institutions, elles aussi relativement indépendantes. Le don implique et appelle le rendu et mime ainsi la formule itérative de tout échange, laquelle contient le croisement et le recoupement indéfini ; c'est ainsi que sont amenés à se superposer en se surdéterminant les mariages, le commerce et la communication orale. Geste *renversé*, dissident parmi tous les gestes techniques, l'écriture, assez tardivement (à l'échelle de l'évolution), fait entrer le formalisme communicationnel dans l'aire d'une

tradition pérenne qui, à la différence de l'oralité éphémère, dont l'information ne résiste pas à la brûlure de l'instant, fonde l'historicité de la civilisation.

Enfin, le geste de danser manifeste à l'état le plus frugal ce que j'ai appelé ailleurs (Guérin 2008) une *esthétique embryonnaire*. Elle se caractérise, dans une perspective paléontologique, par un comportement, présent déjà chez les primates, de sensibilité à des « perceptions inutiles » (Valéry 1936), tirées du lot et dégagées de l'urgence vitale. Ces perceptions s'exceptent pour ainsi dire de l'obligation de répondre aussitôt à la stimulation extérieure ; elles s'attardent au contraire dans leur condition « esthétique » (*aisthesis*, la sensation) comme pour l'explorer et en extraire ce qu'on doit bien nommer une jouissance – laquelle s'extériorise en mouvements apparemment sans but. Leroi-Gourhan considère ainsi que l'« esthétique physiologique », premier degré de la réception esthétique et, au-delà, d'une activité artistique diversifiée, se traduit en aptitude à percevoir la forme en mouvement, à réagir par une espèce de satisfaction aux valeurs de symétrie, à prendre appui sur les rythmes, enfin à ressentir singulièrement des intensités (Leroi-Gourhan 1956). Là encore, le processus d'humanisation d'un potentiel phylogénétique transversal prend la forme d'une extériorisation par cérébralisation du sensori-moteur et transfert, à des figures ou des symboles inscrits en des supports matériels, de la charge émotionnelle à laquelle l'« esthétique physiologique » impose une prime stylisation.

Leroi-Gourhan est fondé à réserver à la danse, incarnant le passage du physiologique à l'esthétique réfléchie, une place à part, car elle concentre dans le mouvement rythmé les ingrédients de l'œuvre (le corps est *uno tenore* le geste, l'outil, la matière et le produit – base dynamique d'une réalité indivise). Si la figure en mouvement est bien l'indice du comportement esthétique, la danse apparaît comme la première manifestation esthétique cohérente, dont le ressort simple se situe dans le *retour* du geste de *tourner*, qu'il s'agisse pour le danseur de tourner sur lui-même comme une toupie ou bien autour d'autres corps. Me fondant sur ces prémisses, j'ai admis l'hypothèse d'un *danser de (dans) chaque art* : cela ne signifie évidemment pas que la danse comme art s'insinue dans les autres, mais que tous les arts prennent leur origine dans une dynamique – plus ou moins explicite au plan physique – qui dote le bâtir et la réception de l'œuvre d'un *élan premier* indispensable. S'ajoute à mon sens cette dimension essentielle du geste de danser : il projette un cosmos par la contrariété fonctionnelle de la terre et du ciel, car le danseur ne plane pas, il *bondit*, il ne cherche pas à tromper la gravitation, il la tourne en faveur d'un mouvement circulaire, dont il semble qu'il croise deux mouvements de substitution tournante ; de bas en haut et d'un corps tenu au déplacement local, visible, à un corps invisible et néanmoins pressenti, pure exultation. J'ai appelé la première dyade l'*arc pied-main* ; le dessin de l'espace dépend d'un écho sans faille, d'une indexation réciproque des extrémités. J'ai parlé, pour la seconde, des *deux corps du danseur*, sur le modèle des fameux « deux corps du roi ». Les deux corps du danseur n'ont de cesse de se relayer – celui qui passe d'un point à l'autre de l'espace et celui, sans

assignation de lieu, qui « ne se tient » pas d'exultation joyeuse, habité qu'il est par le pur mouvement. Ce qui, sous ce rapport, fait la différence entre marcher et danser, c'est que le second acte a besoin nécessairement de deux corps (Guérin 2008).

Comme je le suggérais plus haut, ces lignes d'extériorisation pragmatique, socio-économique, historique, esthétique-artistique ont pu longtemps presque s'ignorer, comme si, au long des millénaires, elles poursuivaient leur chemin parallèlement. Elles paraissent aujourd'hui converger, configurer une situation d'ensemble caractérisée par leur corroboration réciproque. À l'ère de la *network society* et de la postmodernité mondialisée, les dimensions d'efficacité technologique, d'hypercapitalisme, d'esthétique *design*, d'information et de communication sont inséparables là où la société industrielle d'hier (seulement) séparait nettement techniques, arts plastiques et arts appliqués, utilité et gratuité, laissait ouverte l'alternative à l'hypercapitalisme et ne concevait pas encore l'ampleur de la révolution numérique. À suivre Leroi-Gourhan, l'évolution de l'humanité depuis les temps préhistoriques les plus reculés, a toujours consisté dans ce processus d'extériorisation qui a joué d'abord au niveau du corps lui-même pour s'accélérer dès que les hommes ont été en mesure de maîtriser les forces et de modifier profondément l'environnement, de « domestiquer la pensée sauvage » (Goody 1977), de développer en symboles et en figures une pensée complexe ancrée dans l'émotion étonnée devant l'énigme de l'existence. Mais à chaque pas, l'extériorisation n'a été libératrice qu'en consentant à de nouvelles contraintes d'un autre type.

Cette quadruple externalisation hors de l'individu du potentiel humain, tel qu'il s'est révélé à lui-même au cours de l'évolution², parcourt des chemins frayés singulièrement par des gestes constitutionnellement distincts. Le geste *conséquent* de « faire » suit ergonomiquement l'incitation physiologique à se munir d'un outillage, fouetté lui-même par une double « logique » : celle d'un « déterminisme technologique » intérieur à l'univers technique et celle de la subsistance, de l'*Anankè* qui force l'espèce humaine à travailler pour assurer sa survie. Le geste de « donner », quant à lui, paraît *paradoxal* dans la mesure où le réflexe de l'animal, par rapport à tout bien, est de le « prendre », quitte à le disputer ; or, le don consiste à se « défaire » et à se « déprendre », à pousser vers autrui le bien auquel tous attachent du prix dans le but de le lier par un contrat tacite de retour ; l'échange naît d'un premier renoncement (à la pulsion prédatrice ou captatrice) et représente une des voies du devenir-humain de l'animal à travers la promesse d'un intérêt supérieur à ce qu'aurait rapporté une

² Le point de vue de la gestique transcendantale n'est pas superposable à la perspective paléontologique qui suit le tracé de l'évolution sur les deux lignes des outils (le geste) et du langage (la parole). Le dédoublement que je propose permet de donner toute sa place à l'écriture en tant que graphisme spécifique récent et à la sphère de l'esthétique et des arts. Cette différence de niveau d'analyse ne diminue en rien ma dette à l'égard de l'œuvre d'André Leroi-Gourhan, dont il est loin d'être certain qu'il admettrait le bien fondé, notamment, de ma théorie « catastrophiste » de l'écriture.

prise immédiate au détriment de l'autre. Le geste de « danser » ou, plus généralement, la jouissance libre du corps en mouvement ouvre la voie de l'esthétique, puis de l'art ; il s'agit d'un geste gratuit ou *désintéressé* dans le sens où il n'obéit pas à une nécessité vitale. Je me propose de montrer que le geste d'« écrire » est un geste *révolté* ou encore *renversé*.

Reste à revenir brièvement, avant de passer à celui-ci, sur le caractère duel de chacun de ces gestes ; il se manifeste, on l'a vu, à travers le biface initial/final ou, en termes dynamiques, dans l'opposition inchoatif/fréquentatif. Or, si le geste présente une structure qui lui est propre, celle-ci se trouvera mieux identifiée ou baptisée si on parle plutôt de *tour* (ou encore de tournure, d'inflexion). Une structure renvoie plutôt à du solide, elle a des connotations mécaniques et prime dans l'ordre spatial du *partes extra partes*. Le geste relève de réalités combien plus mouvantes, organiques, fluctuantes. À la contiguïté des pièces assemblées d'un moteur s'oppose la continuité dans la durée d'un geste. Le *tour* d'un geste correspond à sa première flexion, à la courbure qui lui donne une personnalité et l'inscrit dans un vivant tendant à s'individualiser. Et ce tour premier qui, tel un sort jeté, plonge le geste en un bain de présence, est voué au *retour*. La danse qui, comme dit Valéry, « ne finit pas », se rend étrangère au temps en aboutant tour et retour dans une sorte de volte permanente, de *tourbillon*, comme l'exprime l'admirable finale de *L'Âme et la danse* (Valéry 1924). Le seul temps qui convienne à la danse est celui de l'Éternel retour du Même et l'on sait tout le parti que Nietzsche en a tiré, pour qui la danse est métaphore de la pensée...

En chacun des gestes, le tour agit aussi comme *appel* de son retour, comme la sensible vis-à-vis de l'octave, comme la question en souffrance de réponse. Aussi bien, danse exceptée, qui a pour retour le tour lui-même (preuve de son désintéressement et de sa liberté esthétique), le retour de nos gestes paradigmatiques inscrit un destin dans une simple flexion d'amorce ; la répétition sanctionne, elle se fait marque historique. Le retour de la technique c'est l'efficacité à tout prix, le *rendement* : elle dévitalise le geste et le remplace par son analyse. Le retour du don embrayeur d'échanges est sans doute, comme Bataille l'avait vu (*La Part maudite*), le *gaspillage* de la « consommation », compagnon séculaire de la violence sociale, la démesure chronique de l'économie, son *ubris* congénitale ; enfin, le retour du graphe alphabétique et « algébrisé » (mot de Marcel Jousse), le tournant – la *strophe* – qui détermine sa bascule, c'est la *catastrophe*.

Un geste renversé

Pour parler le langage de l'anthropologue britannique Jack Goody, la *domestication of the savage mind* (trad. franç. *La raison graphique*) n'aurait pu s'effectuer sans la mise au point d'écritures

permettant à des caractères visibles, bien identifiés et itératifs, de garder mémoire de la pensée. Platon appelle *hypomnēmata* ces caractères déposés sur des supports matériels qui sont censés fonctionner comme aide-mémoire. Selon le mythe de Theuth, dans *Phèdre* [274-275], cette mémoire est, comme on sait, dénoncée comme « pseudo » : au lieu de favoriser la remémoration vive, exercée, elle habituerait l'âme à se décharger de sa mission la plus intérieure : se souvenir par sa seule force de concentration. Pour Platon en effet, la pensée est dans son essence même *réminiscence* et le *logos* est originellement l'aptitude à rassembler, lier, synthétiser (de *legein*, qu'on retrouve en latin sous la forme *legere*, en allemand *lesen* – *die Weinlese* : la récolte des raisins, d'où la vendange – à ne pas confondre avec les homonymes signifiant « lire »). Le *dépôt* de la pensée en des caractères étrangers à sa nature mnémonique ne peut que disperser au lieu de rassembler ; la lettre dilapide en spatialisant, agit comme processus d'« estrangement » ; la pensée y subit une dénaturation fatale. Bref, une mémoire exportée dans le mutisme de l'espace, qui exclut le dialogue, la réplique, la question, reçoit un coup mortel dont il est impossible qu'elle se remette. Et voilà pourquoi, à en croire Platon, un réputé remède se révèle être un poison (selon la double signification du *pharmakon*).

À sa manière, cette célèbre philippique contre l'écriture mérite mieux qu'une mention pour la curiosité, car, bien au-delà de l'opposition oral/écrit qu'on y veut trouver, elle détecte la nature de *medium* de l'écriture. En art comme dans l'écriture, l'intention est, pour ainsi dire, immédiatement confisquée, mise au secret. Sans doute l'idéal d'une pensée parfaitement transparente n'a-t-il servi – loin qu'il est de la réalité – qu'à faire ressortir à quel point la pensée dépend de moyens d'expression et de communication qui, en retour, l'influencent. Dans les termes de Jack Goody, les opérations cognitives et les « technologies intellectuelles » qui leur donnent forme et assise dans un réel partagé interagissent. Les premières gagnent en complexité et en densité dès que sont disponibles les supports et les truchements de leur combinatoire. Réciproquement ces techniques ne peuvent pas ne pas *modifier* la structure et le cours d'une pensée qui, pour gagner du terrain sur l'indescriptible, a consenti à des règles d'exposition, d'articulation et de communication dictées par la particularité « idiотique » du médium. Celui-ci prélève sa dime sur les performances effectives que les notes, comptes, listes, bientôt l'écriture généralisée soutiennent et relancent. Cette part d'ombre qui est le prix à payer au passage de la pensée d'un potentiel supposé (invérifiable) à l'effectivité, cette opacité relative obligeant le discours à l'*articulation* n'est rien d'autre que la dimension d'*écran* qui s'empare du *support*.

Commençons par observer et décrire le geste physique et technique d'écrire dans son âge moyen, disons l'inscription à la plume ou au stylo d'une suite de phrases sur un support papier. Le grec *graphein* veut dire, dans ses acceptions concrètes et imagées, égratigner, écorcher. Un graphe est une trace ou une marque résultant d'une pression ; de là, graver, inscrire, écrire.

Il appert que se distinguent deux espèces d'un graphisme qui a peut-être commencé de se diviser au paléolithique supérieur, préparant l'émancipation de l'écriture. En effet, avant l'apparition de l'écriture linéarisée, les hommes ont dû recourir à des modes d'expression qui combinaient des projections iconiques, des signes abstraits (traits ou cupules), des gestes (à jamais disparus), des cérémonies et/ou des danses au sein de « mythogrammes » (Leroi-Gourhan) laissant « rayonner » le sens (le « mythe ») entre toutes ces dimensions et au sein du groupe selon des modalités de « réception » dont nous n'avons pas, par le fait, d'idée précise. À la fois « écrit », mis en image et en spectacle, commenté par des chants et des danses, ce graphisme global et dynamique, holiste quoique recourant à plusieurs registres ou claviers expressifs, a dû précéder – même si le « mythogramme » n'est qu'une hypothèse – la grande bifurcation historique entre la *graphè* et la *zoographia* : entre l'écriture et la peinture, laquelle, pour la tradition, reste bien ce que dit son étymon, soit l'« écriture du vivant ». À Fréart de Chambray, Nicolas Poussin envoie sa définition de la peinture dans une lettre datée du 1^{er} mars 1665 : « C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil ; sa fin est la délectation » (Poussin 174). En analysant au plus près de son geste l'écriture, nous verrons tout à l'heure éclater la différence entre les deux graphes, dont l'un « imite » « tout ce qui se voit dessous le soleil », tandis que l'autre rompt en visière avec cette phénoménalité pour la convertir entièrement en signes arbitraires, sans relation concrète à la réalité de référence. La figure plastique inscrit plus qu'elle n'écrit. Elle inscrit le « vivant » (*to zoon*), dont le soleil, dit Platon, est à la fois principe d'existence et de connaissance (*République*, VI, 508-509). Image du Bien (qui régit les intelligibles), le soleil fait vivre et rend perceptibles les sensibles – l'un et l'autre dans leurs sphères respectives étant causes de réalité et de savoir. Or, cette inscription du vivant, qui suppose le plan (la superficie), souffre d'une contrariété intrinsèque ; si, en effet la peinture a pour fin le vivant et, plus spécialement, de rendre plus vivant encore son portrait en le confiant à la durée, elle a pour moyen la mortification. La chaleur de la vie passe à la froide lumière de la mort. Le portrait est d'abord effigie, autrement dit portrait du mort. Peindre, c'est faire venir au paraître le futur défunt et sanctionner, du vivant, sa vocation mortelle. Dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, Frenhofer s'embourbe dans cette contrariété tragique.

Nous reprendrons tout à l'heure le leitmotiv des deux figures : l'une élit domicile dans le visible en assumant la mortification figuratrice ; l'autre au contraire ne fait que transiter par le visible pour désigner rapidement son port d'attache construit tout exprès : le lisible. Port artificiel s'il en est.

Est-ce que ces destins ne s'esquissent pas dans les gestes, observés dans leur dimension phénoménologique ? En quoi consiste le geste d'écrire ? S'il est droitier, l'homme qui écrit assujettit la feuille de papier en y appuyant doucement la paume de sa main gauche ; il trace avec l'autre main (qui tient le porte-plume ou le stylo entre le pouce et l'index) les caractères d'écriture. Cette image de

l'« homme posé », qui vit par l'esprit, ou de l'enfant soigneux tirant la langue de contentement, confine à l'image d'Épinal. Elle est révélatrice de ce qu'il y a, en effet, de *pose* dans l'écriture. Les lettres d'abord sont l'objet d'un *dépôt* à l'aide de la plume encreée en légère pression sur la surface ; au-delà des lettres, mais par leur truchement, c'est la pensée elle-même qui est déposée. Le geste est mesuré, fuyant toute gesticulation incompatible avec la linéarité. En un sens plus spécifiquement technique, *l'écriture est une percussion posée avec percuteur*³.

L'écriture est une *frappe*. Paradoxalement, cet aspect apparaît plus nettement dans le stade des machines à écrire, car elle se dissimule dans le manuscrit (on n'a pas toujours conscience que la plume réalise deux opérations en une afin de permettre l'encrage des caractères : presser et creuser) ainsi que dans le clavier d'ordinateur qui ne requiert qu'une force très faible. Lorsque j'écris à la main, mon graphe est une *incision* : dans une surface qui ne doit pas être trop mince, j'imprime une trace en ôtant un peu de matière ou plutôt en la comprimant pour permettre à l'encre de se couler dans l'empreinte. La plume est le percuteur au contact du papier. L'écriture, qui consiste à presser localement sans trouser un support suffisamment tendre et suffisamment résistant, est bien un geste technique.

Or, tout en ressortissant « physiquement » à une des espèces de la percussion, le geste d'écrire fait dissidence par rapport à l'univers général des techniques. La raison en est simple : le monde des techniques et du travail est extraverti ; l'action, tournée vers la matière, a pour visée de la transformer. Jusqu'à l'apparition des technologies numériques, les outils, instruments et machines ont pour but (délégué) et pour fonction (subrogée) d'exercer leur efficace en direction du monde matériel. C'est lui qui se trouve être la *fin* des opérations qui s'emploient ou s'efforcent à le modifier, le compléter ou l'améliorer. Alors qu'écrire – en cela le plus mental de nos gestes – est d'abord étranger au programme technique global, que toutefois, *non seulement il rejoindra, mais guidera en l'élargissant, au stade technologique* ; il ne transforme ni même n'« honore » la matière ; il vise *au rebours* à imprimer des formes mentales, autrement dit des signes, en utilisant tout support disponible. Le geste d'écrire va à contrefil du geste technique ordinaire ; c'est en ce sens qu'il peut être qualifié de *renversé*, voire de *révolté*.

³ Rappelons que tous les gestes techniques sont des variantes de la percussion, à travers les trois grands types : *frapper*, *creuser*, *limer* (ou *gratter*) et en corrélation avec les *préhensions* (labio-dentaire et manuelles : *digito-palmaire*, *interdigitale*, *interdigitale + projection*). On évoque pour mémoire la *percussion dentaire* (*broyer*) ; ce sont les mains (outillées) et les ongles qui sont à la manœuvre pour *enfoncer*, *emboutir*, *effacer*, *trouer*, etc. Il y a, dans la classification de Leroi-Gourhan, trois espèces de percussion manuelle : *posée* (*raboter*, *racler*, *scier*), *lancée* (*sagaie*, *harpon*, *hache*), *posée avec percuteur* (*sculpter avec ciseau et maillet*), qui conjoint la force de la lancée (*maillet*) avec la précision d'*applique* (*le ciseau*).

Soyons précis : inscrire des signes *passé* bien entendu par la matière, puisque l'opération a besoin d'un support, d'une table, d'un plan-écran. Mais il ne consent à la matière que le minimum ; sauf exceptions, il ne défère pas à son ordre, il l'utilise, voire lui fait violence. À qui doit écrire, n'importe quelle superficie, pourvue des simples qualités nécessaires (minceur résistante, rectiligne et assez tendre), fait l'affaire.

J'ai déjà dit qu'écrire observe une sorte de demi-mesure : s'arrêter de creuser à temps quelque part dans l'épaisseur infra-mince de la surface. Il y a plus : c'est que le progrès des écritures va dans le sens d'une exténuation de la base physique et de la substitution, au plan matériel, d'un écran : la feuille disparaît au profit de la page « électronique », capable non seulement d'apparaître et de disparaître à volonté, mais encore et surtout, de passer d'un écran à l'autre. Bien du chemin a été parcouru, depuis les stèles de pierre massives où s'inscrivaient laborieusement runes ou hiéroglyphes jusqu'au traitement de texte en passant par le papyrus, le codex, l'in-folio, l'imprimerie à caractères de plomb, etc. – parcours qui mesure ce qu'on pourrait appeler l'accroissement extraordinaire de la *concentration sémantique*, par rapport à une surface-volume (une liasse, en somme) en voie de régression, puis d'exténuation. Jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, la nature de l'information et le support physique étaient étroitement liés : les textes appelaient le papier, le son allait avec la galette de vinyle ou la bande magnétique, les photographies étaient domiciliées sur film de celluloid. Chacun sait que ces supports, d'ailleurs coûteux, ont été plus ou moins frappés de désuétude. On ne peut qu'assentir à l'affirmation : « La dissociation de l'information et de son support est [...] une révolution fondamentale, peut-être encore plus importante à terme que l'imprimerie » (Berry 22). Il revient à peu près au même de dire qu'une information n'appartient à aucun support matériel souche, qu'elle voyage d'appareil en appareil ou qu'elle est devenue indépendante de tout support. Or, cette tendance à l'exténuation du support matériel ne contrarie pas mais exemplifie en l'illustrant à l'extrême la relation conflictuelle avec lui qui m'a fait parler de révolte.

On voit donc que se détachent deux familles de *figures*. Les figures plastiques consistent en taches de couleurs et/ou en dessins qui se dégagent, certes, du fond tout en confortant simultanément leur immanence résolue à celui-ci. La présence plastique a nettement le pas sur la représentation. Ces figures font, en quelque sorte, vœu de matière, dont elles ne sauraient se séparer. L'autre famille de figures est celle des signes de l'écriture ; ils se caractérisent par leur extériorité radicale par rapport au fond, qui n'est qu'un support utile prêté, témoignant ainsi de leur destin de séparation, voire de divorce par rapport à la matière⁴.

⁴ Peut-être convient-il de penser le dessin (le signe en tant que ligne graphique) comme moyen terme entre l'écriture et la peinture. Comme l'écriture, il se détermine par opposition à la surface, mais comme la peinture il fait finalement

Telle est la transcendance des signes que la *référence* y supplante la présence, bientôt l'annule. Dans le fait, il y a des *degrés* de l'écriture, selon plusieurs critères de mesure, dont celui d'une certaine *persévérance plastique en régime scripturaire*. À côté de l'écriture alphabétique, qui disjoint beauté de la figure et intellection du lisible comme tel, l'écriture chinoise paraît maintenir une proximité entre l'ordre du « peindre » et celui de l'« écrire ». Dans ce contexte, se pose à juste titre la question de la calligraphie, en tant que question formelle et sémantique, marque d'une civilisation. En Occident, on n'accorde à une « belle » écriture qu'une attention anecdotique ; ce qui compte, c'est qu'elle soit *lisible* par rapport au régime normal de la lecture qui est *cursif*. Les attendus esthétiques retardent le déchiffrement ordinaire, indexé sur la rapidité. À l'opposé, on peut imaginer qu'une modalité lente de lire intègre des ingrédients de compréhension qui vont bien au-delà de la schématique dichotomie forme/contenu dont nous nous contentons souvent. Dans les limites de cette étude, nous ne pouvons qu'effleurer cette problématique spéciale qui touche au principe d'édification des langues (alphabétiques, picto- ou idéogrammatiques) et, corollairement à la pensée révélatrice d'une civilisation.

La principale conséquence de la différence entre figures plastiques et figures signifiantes, c'est que celles-ci n'ont pas vocation à s'attarder dans la matière, moins encore à lui faire allégeance : les figures-signes ne sont (dé)posées que pour être *levées*. C'est précisément la *lecture* – en tant qu'*acte* (Sartre ; Iser) – qui accomplit le vœu de ces formes mentales (que sont les figures de l'écriture), d'être « levées ». Les signes, en somme, ne sont physiques que dans les intervalles où ils ne sont pas lus. Ce sont d'étranges objets contradictoires, dormant dans les livres ou dans les fichiers, qui existent intensément toutes les fois que les touche en passant (la cursivité) un regard qui n'entend pas contempler cette bonne pêche (car les signes sont levés, remontés vers la lecture un peu comme le pêcheur remonte ses filets), mais bien vite la convertir en acte d'intelligence. Lorsque je lis, je délivre le texte de sa matérialité résiduelle, je retourne la figure et c'est comme si s'éteignait la face dessin pour que s'allume la face sens. Inversement, quand j'écris, je dépose des signes en escomptant qu'ils feront l'objet d'une *relève par la lecture*. Alors que la peinture « rend visible », selon le mot célèbre de Paul Klee, l'écriture au contraire détourne le visible vers le lisible. On peut lire dans *L'Invention de la figure* cette remarquable analyse :

allégeance à un ordre visuel qui affirme le primat des valeurs plastiques (dessin *et* peinture, graphe *et* recouvrement par la couleur) sur les valeurs sémiotiques et cognitives (Benjamin 174). L'essence de la peinture (*die Malerei*), pourrait-on dire, est l'extension de la tache (*das Mal*), le recouvrement all-over. À l'inverse, les signes – dessins mimétiques ou expressifs comme signifiants relevant de l'arbitraire – lient leur différence distinctive au pouvoir de s'opposer à une surface : de façon relative et pour ainsi dire prudente dans un cas, en la guise d'un divorce ou d'une révolte dans l'autre.

Le « visible » renvoie au mode général et spectaculaire de l'« apparaître ». Il est de l'ordre de la révélation [...] Le « lisible » relève lui aussi de la révélation, mais d'une manière qui lui est spécifique, en combinant au visible immédiatement accessible une référence qui lui échappe, et qui pourtant le rend également plus familier. La révélation qu'il propose n'est pas de l'ordre de l'éblouissement ou de la surprise, mais de la *réminiscence*. Tandis que le visible doit son efficacité et son attrait à l'effet d'énigme suscité par la nouveauté, le lisible tire son pouvoir de l'association mnémonique surgie entre un dispositif visuel, qui pouvait sembler de prime abord accidentel ou gratuit, et une structure graphique, qui nous fait y découvrir brusquement, ou y retrouver, du sens (Christin, 53).

L'acte de lire répond à une première action, celle d'écrire. La lecture à la fois est l'envers de l'écriture et son prolongement, puisque celle-ci *appelle* celle-là. Le lecteur est d'abord un témoin et un garant. Il préside au renversement du renversement pour (r)établir le sens du texte. Écrire transforme (tourne) la mémoire vive en *grammata/hypomnèmata*, en comptant sur la lecture pour effectuer l'opération inverse : retourner les grammes en mémoire. En lisant, j'espère en effet me livrer à l'expérience de pensée la plus fondamentale depuis Platon : la *réminiscence*. À en croire Platon, il s'agit d'un énorme pari – comme de ranimer un mort. Pour lui en effet, on l'a vu, l'écriture se trouve hors d'haleine, *essoufflée*, une fois qu'elle a chu du temps à l'espace ; la mnémotechnique est l'ennemie de la mémoire, non sa partenaire. C'est ce défi que doit pourtant affronter le lecteur : non seulement relever les signes, mais avec eux le sens lui-même. La lecture, en effet, est un acte *second* – dont l'initiative, d'une part, est fortement suggestionnée, et qui se situe forcément, d'autre part, dans le sillage d'un geste *pas ordinaire* puisqu'il renverse l'ordre habituel des choses. Toute la technique est extravertie. Le geste d'écrire, seul, est introverti.

L'écriture comme « catastrophe »

Si la lecture renverse le renversement, elle fait aveu *eo ipso* d'une force et d'une faiblesse liées à sa position seconde. La faiblesse, c'est la détermination par le *post*. La lecture suit l'écriture : celle-ci est la condition de son existence et la limite autorisée à son mode d'existence. Pas de lecture sans l'invention de l'écriture. Pas de lecture hors du sacro-saint principe de respect dû à ce qui est écrit. Lire n'importe quoi ou ce qu'on veut est une contradiction qui tue dans l'œuf l'acte de lire. Quant à la force, elle advient aussi de la secondarité en tant qu'elle agit vertueusement : en se mettant au service du sens, la lecture gagne sa dignité arbitrale. Le lecteur *témoigne* que le produit de son acte, lorsqu'il a lieu dans les règles, est la *fin* poursuivie par le discours écrit : être compris, *faire sens*. Parce que celui-ci n'est pas une substance, mais une entité potentielle, critique, sous tension, qui se partage

dynamiquement en se risquant, est lecteur le personnage qui *donne sens au sens*. Le sens, de son côté, doit être répété, parce qu'il n'existe pas tout seul, en dehors de l'acte de le donner ou de le restituer. La lecture répète l'écriture en ceci qu'elle lui fait écho. Mais tandis que dans la légende rapportée par Ovide, la Nymphe Écho ne répond jamais intelligemment, ne sachant que répéter les derniers sons entendus, la lecture s'efforce d'interpréter le *sens*, quitte à le recréer au moins partiellement (*Métamorphoses*, Livre III : voir Rosset). L'écho est aussi un *répons* – et d'ailleurs il y a quelque chose de liturgique dans la *lectio*. Sartre écrit que l'art de l'écrivain est de « compromettre » le lecteur ; celui-ci est conduit à promettre *avec* l'auteur, à lui renvoyer, en somme, un sens enrichi et *cautionné*, comme pour lui demander : « c'est bien cela, n'est-ce pas, que tu veux dire ? » (Sartre 110). Dans le même esprit, Derrida dit que le lecteur contre-signe le texte.

Ce qui ainsi se trame, se fabrique entre dépose et levée des signes, c'est la dimension même du sens, en tant que surenchère critique dans le jeu agonal de la répétition. On peut accorder à Platon que les signes écrits contribuent à obombrer la pensée, à la plomber peut-être d'une sorte d'opacité ; mais il faut affirmer par l'autre aspect que cette part ombreuse (proprement *skiagraphique*, comme en la peinture) n'est pas un défaut brut, une tare irrémédiable, puisque c'est la condition pour que le potentiel sémantique s'élabore, se construise et se communique. L'ombre (*skia*) n'est rien autre chose que la nécessité de l'articulation propre à la condition scripturaire ; c'est ce qui, du graphe, fait office de reste ou de vestige quand la lecture s'est mise à décoller le sens de ses lettres. L'ombre désigne l'obligation pour le sens de passer par le texte ou le discours, de s'y noyer pour se retrouver grâce au courant. En disant le sens *potentiel*, je ne veux pas uniquement souligner ses ressources, mais aussi sa situation perpétuellement *critique*, inachevée ; il n'y a pas de sens pur, intact/exact ; celui-ci consiste en sa propre *modification* – et elle est, si on peut dire, d'origine. Le sens se cache pour partie à lui-même, s'échappe (et se trouve) en se réfléchissant, parce qu'il est originairement oblitéré par son (hypothèse de) consentement à l'articulation analytique et parce que l'indéfini du sens est la base mouvante depuis laquelle des significations précises peuvent être conquises et domestiquées. Il n'en est pas moins vrai que *lire* est guidé par l'impossible rêve que lui lègue l'acte d'écrire : réanimer le sens en le délivrant des griffes de l'inscription. Utopie d'un sens nu, dépouillant ses glyphes...

Reste à affronter le degré ultime de la question, qui appréhende l'écriture en tant que *catastrophé*. Sous cet angle de vue, écriture et lecture forment bloc devant un même destin. C'est qu'il s'agit cette fois de rien de moins que de la relation du geste avec le réel.

Il est de la nature des signes de *sortir* du réel en deux acceptions contradictoires de ce verbe. D'abord la formule « *aliquid pro aliquo* » implique qu'un élément d'une même réalité puisse fonctionner comme signe d'un autre : sous ce rapport, les signes proviennent de la réalité, ils en font partie. Ensuite,

le destin d'abstraction des signes leur impose de se dégager de celle-ci, de faire carrière à l'écart, bref de situer leur empire à l'extérieur.

Un épisode de l'histoire de l'écriture grecque, par exemple, illustre l'influence d'une « *valeur de réalité* » sur l'écriture (Christin 75, en italiques dans le texte). En exaltant la *ligne*, les Grecs pouvaient l'assimiler d'abord à un sillon de labour. Dans les inscriptions archaïques, on constate que le parcours va alternativement de gauche à droite et de droite à gauche, évoquant la manière dont le bœuf (*bous*) tourne (*strophè*) au bout du sillon pour en tracer un parallèle dans l'autre sens. Aussi cette écriture linéaire et imagée a-t-elle reçu le nom de *boustrophédon*. Ce moyen terme entre l'image et le signe – compromis entre une réalité qui ne se laisse pas oublier et l'effort pour imposer le règne de l'arbitraire du signe (la ligne étant, justement, le truchement ambigu des deux postulations) – est particulièrement révélateur, car il fait apparaître ce que j'appellerais le *conatus* de l'écriture. L'« invention de Theuth », comme parle Platon, n'est pas un don anhistorique ; son histoire au contraire est celle d'un *effort*. Signifier, c'est *vouloir* dire, s'évertuer à trouver les termes pour figurer la pensée : des mots, donc, qui ne soient plus dans une relation d'immanence avec la réalité à laquelle ils se *réfèrent* en son absence ou, en tout cas, à bonne distance représentative ou expressive. Et ce *conatus* se caractérise fondamentalement par une tendance à la substitution sans reste, au troc de la réalité immédiate au profit de sa « *lieutenance* » symbolique.

Sans doute pareille propension de la langue reste-t-elle méconnue par l'usager ordinaire. L'écrivain, en revanche, est précisément ce personnage qui accepte et assume jusqu'au bout le risque consistant à substituer, à la réalité première, sa traduction sublimée. Or, l'aventure incertaine de l'écriture, c'est qu'on n'est jamais sûr que la sublimation symbolique, au sens hermétique⁵ du mot, soit un gain effectif ; en d'autres termes, le risque n'est pas absent qu'elle sanctionne une perte, une évaporation ou une dissipation.

C'est en quoi le renversement de l'écriture est une *catastrophe*, puisqu'il (re)tourne du tout au tout la donne, mettant les mots en lieux et places des choses. La modalité de cette catastrophe est sacrificielle, s'il est vrai que la structure et la fin du sacrifice consistent en l'abandon de la partie ou du membre pour sauver le tout (Scheler). La perte consentie est truchement du gain escompté, ou plutôt *parié* dans le cas de l'écriture littéraire. Cependant le sacrifice y est porté au paroxysme, puisque ce n'est pas la partie qui se trouve mise sur la sellette, mais le tout lui-même : c'est la réalité « *naturelle* »

⁵ Celui d'Hermès Trismégiste, nom donné par les Grecs au Thot ou Theuth des Égyptiens, père de tous les arts et inventions, dont l'écriture – et l'alchimie, art majeur changeant le plomb en or, mettant en bas ce qui est en haut et en haut ce qui est en bas. Ce n'est pas un hasard si la poésie moderne s'est souvent appréhendée elle-même comme une « *alchimie du verbe* ».

ou immédiate – correspondant à ce que Hegel nomme la « certitude sensible », dont le présent s’effrite à peine vient-il à la présence – qui fait les frais de l’échange. Ce que l’écriture littéraire mesure lorsqu’elle se porte aux limites de l’expérience, c’est qu’elle met en gage le holisme de la réalité de première main, partagée superficiellement, et se paye, *en retour*, en monnaie de signes. Le choix, s’il était froidement délibéré, serait entre deux effacements : ce qu’on appelle la « réalité », appréhendée par nos sens dans le temps, toujours autre (par les personnes) et toujours même (par les rôles et les fonctions), est évanescence et pourvoit sur le champ à sa propre *liquidation*; elle se remplace elle-même sempiternellement, se replace (comme on le dit des figurants d’une scène) ; à l’autre extrémité, l’œuvre tramée dans le symbole n’a de *consistance* (de solidité ontologique) qu’aussi longtemps qu’elle est assurée d’une *audience*. Un texte qui n’est plus interrogé prend vite le pli de ne pas répondre : il est devenu illisible. Il s’est pétrifié, minéralisé.

À la recherche du temps perdu a peut-être pour sens ultime de mettre en œuvre – je veux dire : sous la forme d’une œuvre (saga épique de l’écriture) – ce drame très profond du sacrifice scriptural. C’est en concédant la perte de son temps que le narrateur se conquiert lentement écrivain. Il se décrit, en cours de route, jouant à être écrivain ; il se livre à des exercices de style, cela ne marche pas : preuve que la vraie volonté, secrète comme une nappe souterraine, est réfractaire à la démonstration. Il faut la longue initiation semi-aveugle de la *Recherche* pour provoquer les révélations du *Temps retrouvé* : d’un pan à l’autre, il s’agit de mener au bout, à son tournant essentiel – à sa *katastrophè* – une entreprise de *traduction*, selon le mot de Proust : je dirais plutôt de *transsubstantiation*. Ce qu’attend de l’écrivain la réalité, pauvre fille perdue, c’est d’être tout simplement *réhabilitée*, aussi bien dans l’acception judiciaire que dans la signification architecturale du terme. Elle qui, dans le temps, court à sa perte et court derrière soi, il faut la reconstruire, la revigorer par le magique onguent : le massage des signes.

Qu’est-ce donc la réalité, demande le narrateur ? Est-ce seulement « cette espèce de déchet de l’expérience, à peu près identique pour chacun », « une sorte de film cinématographique » monotone et divers ? Et si, par éclairs, il paraissait que ce pût être bien autre chose ? Quoi donc ? La substance d’un « livre essentiel ». Je m’apercevais, écrit le narrateur-auteur, que « le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à l’inventer, puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. *Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur* » (Proust 890 ; je souligne). Cette « traduction », qui est en vérité une transsubstantiation ou encore une transfusion intégrale, est littéralement *cata-strophique*. Elle enveloppe le moment du vide angoissant – cette *kenôsis* que les exégètes chrétiens prêtent au Verbe s’abîmant, s’effondrant dans la chair peccamineuse pour la venir retourner, c’est-à-dire ramener au sens de la (vraie) vie : si cet effort n’était qu’un fantasme ? S’il n’y avait *rien* à sauver ?

L'homme qui prononce la phrase « J'écris » ne veut pas dire qu'il consigne *quelque chose* (une note, un compte-rendu, etc.), il affirme qu'il est tout écriture et qu'il s'adresse à tous et à personne (en particulier). C'est pourquoi la transsubstantiation scripturaire ne se contente pas de recoder intégralement le système de la réalité, elle se présente elle-même en tant que *réalité augmentée* dans laquelle l'Être et le Dire se posent ensemble comme pile et face. Dans cette (dé)mesure qui, littéralement, est *le monde à l'envers*, l'aventure de l'écriture joue son va-tout en un troc métaphysique. Mais c'est aussi par cette expérience des limites⁶ que la sphère du sens établit sa souveraineté – fondée non sur le vraisemblable ni le certain, mais sur le risque. Toute véritable écriture s'ébranle, comme une caravane des confins, *au risque du sens*. Ce qu'elle murmure pour qui a bonne ouïe, c'est un « on ne sait jamais », répété comme un pacte. Il l'est d'écriture comme de lecture. « On ne sait jamais », à y bien regarder, conjoint trois connotations : la première est de rite, sinon de superstition : faisons comme disent les fées qu'il le faut ! Sous ce rapport, il n'y a pas d'écriture sans rituel. Je dirais la seconde connotation « socratique » : l'écriture est un apprendre nu, une *mathêsis*, un vœu de connaître sur fond d'ignorance avouée – elle inculque l'idée, aussi, qu'on profite *au fur et à mesure* des rais qui transpercent l'opacité des lettres. Il n'y a toutefois point de cumul ; à chaque fois tout recommence. Enfin, la troisième implication, plus métaphysique (et morale), parie sur une postérité qui, aux postmodernes désabusés que nous sommes, paraît un bien grand mot...

En tant qu'il fait alliance dans la durée avec sa trace grammaticale, le sens est percuté par les embruns de l'historicité ; mais ce sont eux aussi qui, l'empêchant de s'endormir à jamais, lui donnent chance de répondre présent à l'interpellation. Le *nom* de l'écrivain sera-t-il au moins sauvé de l'oubli, lui qui a pris le risque suprême d'expérimenter une catastrophe ? Celle-ci se transformera-t-elle alors en mort franche, après avoir été de son vivant initiatique, une *nekuia* (Homère XI) ?

Dans et par son « épochalité » – qui est aussi, dans la version heureuse des choses, sa *transhistoricité* : sa capacité à traverser les temps en continuant de leur opposer le visage singulier d'un maintenant révolu – le livre subit avec plus ou moins de succès les épreuves qui, du fait originel de la catastrophe de l'écriture, sont coextensives à la condition scripturaire.

⁶ Et quelle expérience authentique ne l'est pas des limites ? Qu'apprend une ex-périence (grec *peirô*, je traverse) qui ne va pas au bout, qui n'explore pas *de part en part* (*ex*) le territoire ? Que vaut une expérience qui ne cherche pas courageusement et avec sincérité jusqu'où on peut (doit) aller trop loin, qui, autrement dit, n'essaie pas de reconnaître les deux bords, intérieur et extérieur, de la limite ? Pour Georges Bataille, comme on sait, l'expérience intérieure est celle de ce qu'il appelle l'*Impossible* (Bataille, *L'Expérience intérieure*).

OUVRAGES CITÉS

- BATAILLE Georges. *L'Expérience intérieure*. 1943. Paris : Gallimard, 1954 (éd. revue et corrigée).
- . *La Part maudite*. Paris : Éditions de Minuit, 1949.
- BERRY, Gérard. *Pourquoi et comment le monde devient numérique*. Paris : Collège de France/Fayard, 2009.
- BENJAMIN, Walter. « Sur la peinture, ou : Signe et tache ». 1917. *Œuvres* 1. Paris : Gallimard (Folio), 2000.
Trad. de l'allemand Pierre Rusch.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Invention de la figure*. Paris : Flammarion, 2011.
- DERRIDA Jacques. *L'Écriture et la différence*. 1967. Paris : Seuil.
- GOODY, Jack. *La Raison graphique*. Paris : Éditions de Minuit, 1979. [*The domestication of the savage mind*. Cambridge : Cambridge University Press, 1977]. Trad. et présentation Jean Bazin et Alban Bensa.
- GUÉRIN, Michel. *L'Espace plastique*. Bruxelles : La Part de l'Œil, 2008.
- . *Philosophie du geste*. 1995. Arles : Actes Sud, 2011 (réédition augmentée).
- HOMÈRE. *L'Odyssée*. Trad. de Victor Bérard [1931]. Paris : Gallimard (Folio classique), 1972.
- ISER, Wolfgang. *Der Akt des Lesens*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 et 1984.
- JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du geste*. 1969. Paris : Gallimard (Tel), 2008.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la parole*. 2 vol. Paris : Albin Michel, 1964 (1. *Technique et langage*) et 1965 (2. *La Mémoire et les rythmes*).
- . *Mécanique vivante. Le crâne des vertébrés du poisson à l'homme*. Paris : Fayard, 1983.
- . Fasc. 4505 (Préface), 4510 (L'Évolution humaine), 4860 (La Vie esthétique) et 4870 (Les domaines de l'esthétique) dans *L'Homme*. Encyclopédie Clartés. Paris, 1956, vol. IV bis.
- OVIDE. *Métamorphoses*. Paris : Les Belles Lettres, 1925.
- PLATON. *Phèdre et République*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (t. 1 et t. 2). 1950. Trad. Léon Robin.
- POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. Paris : Hermann, 1989.
- PROUST, Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. T. 3 *Le temps retrouvé*. 1927. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- ROSSET, Clément. *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Éditions de Minuit, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations II* (Qu'est-ce que la littérature ?). Paris : Gallimard, 1948.

SCHELER, Max. *Le Sens de la souffrance*. Paris : Aubier, 1936. Trad. de l'allemand Pierre Klossowski.

VALÉRY, Paul. *L'Âme et la danse*. 1924. Paris : Poésie/Gallimard, 1945 (avec *Eupalinos* et *Dialogue de l'arbre*).

—. « Philosophie de la danse ». 1936. *Variété, Œuvres I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957. 1402.

Résumé : Écrire est un geste retourné, qui décrit une volte dans l'ordre des opérations physico-techniques. Ce renversement proprement constituant rend raison – telle est ma thèse – de l'ambiguïté métaphysique qui s'attache à l'écriture : en tant qu'elle induit des effets mnémomorphes (hypomnēmata) gagés sur la dévitalisation de la mémoire et se développe comme système complexe depuis le pari risqué d'un qui-perd-gagne. Il lui faut accepter, comme le souligne explicitement Proust dans une page du *Temps retrouvé*, de perdre totalement et sans retour le monde de l'immédiateté sensible pour se vouer à l'effort héroïque de le « retrouver » en le reconstituant entièrement ; de se couper du monde holiste pour lui substituer son analyse, sans être jamais assurée que cette « catastrophe » scripturaire, ce point de rupture absolu de l'Évolution, sache être uniment et durablement productive.

Abstract: Among physiological and technical gestures, writing is essentially a reversed gesture. Hence the metaphysical ambiguity attached to writing, with its mnemomorphic/hypomnemata effects—as it bypasses memory and develops as a complex system based on a risky trade-off. Writing, as Proust suggests in *Time regained*, entirely relinquishes the world of sensible immediacy to devote itself heroically to win it back through reconstruction—it cuts itself from the world to replace it with an analysis of it, without ever knowing whether this “catastrophic” attempt will be successful.