



HAL
open science

Lecture et sidération. Actualité/inactualité de l'ekplexis

Claude Pierre Perez

► **To cite this version:**

Claude Pierre Perez. Lecture et sidération. Actualité/inactualité de l'ekplexis. Pouvoirs de la littérature. De l'énergie à l'empowerment., 2019. <hal-02471468>

HAL Id: hal-02471468

<https://hal.science/hal-02471468v1>

Submitted on 8 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Lecture et sidération
Actualité/inactualité de l'*ekplexis*

Je lis, sous la plume de Gracq, ceci:

Puissances de Claudel : je me souviens d'un jour où, tournant le bouton de la radio en quête d'un poste, j'entendis sortir de l'appareil la voix d'une actrice qui disait le passage de *l'Échange* sur le théâtre, *Il y a la scène, et il y a la salle*, et ne sachant encore de quoi au juste il retournait car je n'avais pas lu la pièce, je restai complètement coi et stupide, comme un lapin qu'on soulève de terre par les oreilles¹.

Je commence avec ce récit : avec le mélange d'amusement, de curiosité, de sympathie et de réserve aussi qu'il suscite, ou peut susciter, chez le lecteur contemporain.

Curiosité, parce qu'un événement de ce genre n'est pas si courant. Sympathie, parce que pour des professionnels de la lecture dont les yeux ont couru sur tant de textes indifférents, une telle expérience paraît forcément désirable. Réticence aussi, pourtant : à la puissance (ou surpuissance) qui se marque ici, répond souvent aujourd'hui un mouvement plus ou moins marqué de recul et de retrait. On se méfie souvent aujourd'hui de ces auteurs dont l'autorité réduit au silence le lecteur, le laisse « coi et stupide », fait de lui une *proie*.

Ce qui se produit dans le récit de Gracq, nos théories de la lecture n'en disent d'ordinaire pas grand-chose. Elles ne prêtent aucune attention à ces micro événements, leur « lecteur idéal » ne s'y confronte jamais. Jadis, pourtant, la rhétorique, plus attentive au lecteur ou à l'auditeur empirique, mais aussi la philosophie, ont prêté attention à des phénomènes de ce genre. Elles ont eu un nom pour eux. Ce que rapporte Gracq, elles l'auraient nommé en latin *stupor* (dans quoi on reconnaît le *stupide* du fragment cité) et en grec *ekplexis*.

Le grec *ekplexis* dérive d'un verbe qui s'emploie pour dire l'action de la foudre, *frapper*. Le dictionnaire Bailly le définit : « étonnement produit pas un coup ». Dans son acception rhétorique, ou poéticienne, il se rencontre chez Aristote, Plutarque, Longin, Plotin, Porphyre... Il désigne alors la fin que le poème veut atteindre, ou encore l'effet de la Beauté.

Je cite quelques textes canoniques. Voici d'abord Aristote, *Poétique* (1460b 25)

si des choses impossibles figurent dans le poème, c'est une faute ; mais cette faute est excusable si la fin propre de l'art est atteinte (cette fin a déjà été indiquée) si de cette façon, tel ou tel morceau de l'œuvre est rendu *ἐκπληκτικώτερον*, plus saisissant

L'*ekplexis* est le but de l'art, et c'est aussi l'effet produit ponctuellement par un détail (*meros*), une intensité circonscrite. C'est à la fois une finalité globale et un événement, ou un incident de langage.

L'*ekplexis* tient au *thaumaston*, qui peut se traduire par *merveilleux*, mais aussi par *surprenant*, *extraordinaire*. Elle légitime même le recours à l'*alogon*, l'absurde. Ainsi, dit Aristote, dans *Iliade*, XXII, 205 sq. lorsque Achille fait signe aux Grecs de s'arrêter afin de lui laisser le soin d'abattre lui-même Hector : au théâtre, ce serait ridicule, mais ce ridicule n'est pas sensible dans l'épopée où l'action n'est pas représentée, et le geste invraisemblable est bienvenu parce qu'il produit de l'*ekplexis*.

Une autre occurrence figure en 1454 a4. Aristote explique qu'on ne peut pas modifier un récit mythique : il est inévitable qu'Oreste tue Clytemnestre. Mais il est possible de faire « un usage

1 Julien Gracq : *Lettrines*, Paris, Corti, 1975, p. 55.

judicieux » de la tradition : il peut la tuer sciemment ou non, il peut ne la reconnaître qu'une fois le crime accompli. Selon Aristote, cette solution est préférable : car alors, le crime est moins abject *καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν*, « et la reconnaissance cause un saisissement /est frappante ».

L'*ekplexis* se rencontre également chez Plutarque, *De la lecture des poètes* 25d:

[...] Indépendamment de la vérité, la poésie use surtout de la variété et de la diversité. Car les détails émouvants, surprenants, inattendus, qui produisent le plus d'effets frappants et charment le plus, résultent dans ces fables de renversements de situation. Ce qui présente toujours les mêmes caractères ne suscite ni l'émotion, ni le plaisir propre aux fables (trad. Univ. de France) ²

Ekplexis est ici rendu par *effets frappants*. Amyot traduisait par *ébahissement*. Dans tous les cas le terme s'oppose à *ἀπαθὲς* (« ce qui n'apporte point de passion », dit Amyot : ce que nous appelons aujourd'hui : le neutre ? -j'y reviendrai) et à *ἄμουσον* (pas de muse, manque le plaisir propre aux fable, Amyot traduit: « point de fiction »).

Pour Plotin, un siècle plus tard, l'*ekplexis* est l'effet d'une rencontre avec la beauté. Dans l'Ennéade I-6, il écrit : « devant ce qui est beau, les sentiments qu'on doit éprouver sont l'admiration, *un choc agréable*, le désir, l'amour, un transport mêlé de plaisir³. » Les commentateurs ont noté la dette de Plotin envers le *Phèdre* de Platon qui, dans sa description de la folie amoureuse, emploie le verbe *ekplettô*, formé sur la même racine qu'*ekplexis*. Certaines âmes qui se souviennent des choses célestes, les reconnaissent dans la beauté terrestre et éprouvent alors un « saisissement » (*ἐκπλήττονται*) sans toutefois « reconnaître ce qu'elles éprouvent, parce qu'elles n'en ont pas des perceptions assez claires » (trad. Chambry, 250a, p. 129)⁴.

Je termine avec le pseudo-Longin (quatre cents ans environ après Aristote). Dans *Du Sublime* XV, 2, il écrit : « en poésie, le but c'est l'*ekplexis* ». Boileau avait traduit par « étonnement et surprise » ; Jackie Pigeaud traduit aujourd'hui par *choc* (est-ce qu'on pourrait traduire par *flash* ? est-ce que la littérature peut-être *flashante* ? Est-ce qu'elle peut faire *flasher* ?). Il faut préciser que cette proposition se rencontre dans le chapitre consacré aux *phantasiai*, que certains traduisent par « images », et d'autres par « apparitions ». L'*ekplexis* -donc : le choc, le saisissement, « l'esbahissement »- est l'effet des *phantasiai* que le poète voit, et qu'il fait voir (la *phanopoeia* de Pound). Longin cite ici trois vers d'Euripide dans lesquels Oreste voit les Érinyes, « les vierges à l'œil sanglant, à forme de serpent ». Son commentaire est très intéressant pour nous, et pas seulement parce qu'il indique comment on pouvait lire ces vers au 1^{er} siècle après le Christ. Il écrit : « là, le poète lui-même a vu les Érinyes, et les apparitions qu'il a reçues, peu s'en faut qu'il n'ait

2 Ἄνευ δὲ τοῦ ἀληθοῦς μάλιστα μὲν ἢ ποιητικῇ τῷ ποικίλῳ χρῆται καὶ πολυτρόπῳ. Τὸ γὰρ ἐμπαθὲς καὶ παράλογον καὶ ἀπροσδόκητον, ᾧ πλείστη μὲν ἐκπληξίς ἔπεται πλείστη δὲ χάρις, αἱ μεταβολαὶ παρέχουσι τοῖς μύθοις τὸ δ' ἀπλοῦν ἀπαθὲς καὶ ἄμουσον. «les diverses mutations sont celles, qui donnent aux fables la force de passionner les lisans, et qui font les étranges événements, et contre l'opinion de ceux qui les lisent, en quoy consiste le plus grand esbahissement, et dont procède le plus de plaisir: au contraire, ce qui est simple et uniforme n'apporte point de passion, et n'y a point de fiction » (trad. Amyot)

3 (Ταῦτα γὰρ δεῖ τὰ πάθη γενέσθαι περὶ τὸ ὅ τι ἂν ἦ καλόν, θάμβος καὶ ἐκπληξίς ἠδεῖαν πόθον καὶ ἔρωτα καὶ πτόησιν μεθ' ἡδονῆς)

4 Le mot se trouve aussi dans le Philèbe : il dit alors « l'effarement » du sujet « hors de lui » au moment de la jouissance « καὶ παντοῖα μὲν χρώματα, παντοῖα δὲ σχήματα, παντοῖα δὲ πνεύματα ἀπεργαζόμενον πᾶσαν ἐκπληξίς καὶ βοᾷς μετὰ ἀφροσύνης ἐνεργάζεται »

contraint aussi l'auditoire à les voir ⁵». « Il a contraint », *enankasen*. Un peu plus loin, il emploie à propos des *phantasiai* des orateurs le verbe *douloutai*, qui est formé sur la racine *doulos*, esclave, et qui signifie asservir.

On le voit, l'*ekplexis* diffère nettement selon qu'on lit Aristote, ou Plotin, ou Longin. Ses causes varient (elle est produite par des événements, par des images, par la beauté, par des détails inattendus), son intensité aussi. Mais l'*ekplexis* elle-même demeure : Aristote et Porphyre, à un demi-millénaire d'écart, s'accordent et sur son existence, et sur sa centralité. Le poème est écrit pour produire de l'*ekplexis*.

Pas de bon poème qui ne soit *saisissant*.

*

A nous autres, aujourd'hui, il est rare qu'une lecture donne de l'*ébahissement*, ou de la *stupéur*, ou de la *terreur* (traduction Deguy). Ces mots nous paraissent excessifs, ce sont des hyperboles, des *outrances*. Cela veut-il dire que l'*ekplexis* aurait disparu de notre expérience de lecteurs modernes -ou postmodernes ? Je ne crois pas.

Pigeaud, et d'autres, traduisent par *choc*. *Choc*, c'est un mot qui résonne aujourd'hui pour nous, un mot qui a une place dans notre outillage critique, depuis le *Chockwirkung*, « l'effet de choc », de Walter Benjamin. Pour traduire le terme ancien, Pigeaud et d'autres reprennent (je doute que ce soit par hasard) un mot qui nous sert ici et maintenant à nommer un effet censé appartenir en propre aux œuvres modernes, contemporaines du déclin de l'*aura*. Benjamin rapportait prioritairement le choc à la technique du montage, et ce n'est évidemment pas de cela que parlent Aristote et les autres ; mais ce choix de traduction questionne la coupure historique. Il ne l'annule pas : mais, si je puis dire, il *l'inquiète*. Tant mieux.

D'autre part, il invite à tenter d'autres traductions rapprochantes. *Sublime* n'est pas une traduction, le rapport saute aux yeux si l'on songe à Longin ; mais l'*ekplexis* selon Aristote se passe entièrement du sublime.

La façon dont les Anciens indexent l'*ekplexis* sur le *thaumaston* (l'étonnant), peut conduire par ailleurs à interroger le rapport entre *ekplexis* et l'*ostranenie*, la *défamiliarisation* de Chklovski. « L'usage judicieux » de la tradition préconisé par Aristote et qui suppose une reprise, mais singulière, décalée, peut faire songer à la *défamiliarisation* qui avait, pour les Russes, une centralité (c'est un critère de littéarité) comparable à celle de l'*ekplexis* pour Aristote et Longin.

De surcroît (et ceci nous intéresse ici directement) tout formaliste qu'il soit, Chklovski inscrit sa théorisation de l'*ostranenie* dans le cadre d'une réflexion sur les forces, plus précisément sur une « loi d'économie des forces » décrite par le philosophe évolutionniste Herbert Spencer, qui, en 1917, faisait encore autorité. La *Philosophie du style* de Spencer s'organise en deux parties : la première, CAUSES OF FORCE IN LANGUAGE WHICH DEPEND UPON ECONOMY OF THE MENTAL ENERGIES ; et la seconde : CAUSES OF FORCE IN LANGUAGE WHICH DEPEND UPON ECONOMY OF THE MENTAL SENSIBILITIES. Pour Spencer, la poésie, parce qu'elle propose des récurrences régulières que l'esprit peut anticiper « will diminish that strain upon the attention required by the total irregularity of prose [...] if the syllables be rhythmically arranged, the mind may economize its energies » (§ 56). Chklovski (et avec lui toutes les théories modernes sur ce sujet) prend le contre-pied de Spencer. Il est possible (concède-t-il) que la langue quotidienne vise à économiser les forces ; mais la langue poétique, elle, vise à rompre les routines langagières, afin de rompre avec les routines perceptives, et de restituer du même coup à la perception la force, la

5 Trad. Pigeaud, Paris, Rivages, 1993, p. 80.

vivacité, que l'accoutumance lui fait perdre. Les perceptions récurrentes, en effet, « se réfugient dans un milieu inconscient et automatique » (81) et de cette façon « la vie disparaît [...] l'automatisation avale les objets » (83). Y aurait-il un vitalisme derrière le formalisme de Chklovski ? Quoi qu'il en soit, l'art est là « pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre ». « Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision, et non pas comme reconnaissance » (83).

L'argumentaire qui s'ordonne autour de l'*ostranenie* relève d'une préoccupation typiquement moderne: celle de l'automatisation, de la répétition, de la dévitalisation liées aux formes de vie propres au monde industriel, et de la nécessité d'y porter remède. Mais elle touche très directement, comme l'*ekplexis*, à la question de la force.

Une autre continuité enfin, plus immédiate, peut être décrite quand on se souvient du rapport établi par Longin entre l'*ekplexis* et les *phantasiai*, les apparitions, les images apparaissantes.

Des images de ce genre ne sont pas absentes de la littérature récente. Je pense par exemple aux apparitions de l'épouse défunte de M. de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde*, de P. Quignard. Quignard les décrit d'une manière qui laisse ouverte l'hypothèse qu'elles ne soient pas de pures hallucinations, qu'elles se présentent d'elles-mêmes selon leurs forces propres : le registre n'est pas celui, désuet, ringard, du fantastique, mais (comme chez le pseudo Longin) du sublime. Pierre Klossowski (que Quignard donne comme un de ses « maîtres ») s'est plu lui aussi à mettre en scène des images de cette sorte, souvent en les ironisant: ainsi le colosse et le bossu qui viennent assaillir Roberte en son boudoir alors qu'elle lit le manuscrit d'Octave. Klossowski a produit parallèlement à ces fictions une théorie des *phantasiai*, des phantasmes, qui ne cherche pas à régler une sémiologie ou une herméneutique (comme fait la psychanalyse); elle s'attache au « phantasme dans sa contrainte obsessionnelle »⁶, à ce que Longin décrivait en termes d'asservissement. Le livre, ou le dessin, reproduit moins un geste : celui de la main de Roberte, que « la persistante vision d'un geste ». *Persistante* ; ce que le simulacre doit capturer, ce n'est pas le jeu des doigts dans le linge, mais la force qui l'impose à l'œil intérieur de l'obsessionnel et qui, assure Klossowski, saura également l'imposer à l'esprit du lecteur ou du contemplateur. « Mon propos, écrit-il, reste toujours de solliciter les réactions du contemplateur »⁷.

Solliciter : « Agir sur, provoquer » ; mais aussi : « Chercher à obtenir d'une manière instantane » ; et encore : « Exercer une action physique (force, pression, poussée) sur une pièce de mécanisme, un appareil, pour provoquer une action ou une réaction » (TLF). Le propos est d'*agir* par le biais de l'œuvre, d'exercer un pouvoir sur qui la lit ou la regarde, de « surgir » dans l'espace d'autrui et de « l'envahir » -comme le géant et le bossu envahissent le cabinet de toilette de Roberte. Klossowski distingue trois « images » : la vision obsessionnelle de l'artiste, son *phantasme*; le tableau lui-même ou sa transposition textuelle dans le roman ; l'image que forme le contemplateur. L'histoire de l'invention et de la réception de l'œuvre est celle d'un enchaînement de contraintes : la contrainte que le phantasme (l'obsession) exerce sur l'artiste fondant celle que l'œuvre exerce à son tour sur le lecteur (ou sur le spectateur).

*

Difficile de dire si Klossowski sauve le saisissement ou s'il l'ironise. L'un et l'autre, probablement. Le *statut* de ses propositions est incertain : assertions de vérité? Ou théorie « pince-sans rire »? Sa théorisation, à la fois sur-archaïque et très actuelle, a quelque chose d'un jeu : sérieux, pas sérieux, on ne sait trop sur quel pied danser. Rien à voir avec nos théories académiques

6 « La description, l'argumentation le récit... p. 131

7 « Du Simulacre », 142

de la lecture, dont le sérieux ne fait aucun doute -et dont tout la sépare.

Ce n'est pas seulement que ces théories font une place restreinte, quand elles en font une, aux *phantasiai*, et qu'elles leur refusent en tout cas le pouvoir que leur prêtent Klossowski ou le pseudo Longin. Ce sont des théories raisonnables, mesurées, qui disqualifient l'hypothèse d'une contrainte exercée par le texte, où elles ne voient qu'illusion et hyperbole. Placer l'accent sur l'intentionnalité (comme beaucoup de théoriciens aujourd'hui) prédispose peu à considérer des phénomènes qui semblent plutôt pré-intentionnels.

Quant aux théories contractuelles, qui occupent (pour autant qu'on puisse en juger) une position dominante aujourd'hui dans l'université, ce sont des théories de la *coopération*, de l'accord entre partenaires, parfaitement en phase avec nos sociétés judiciairisées ; elles excluent toute idée de violence associée à l'acte de lecture. Le modèle juridique et moral sur lequel elles sont bâties n'est pas compatible avec le rapt, la capture, la fascination -ou bien sûr le viol (de Roberte). Entre elles et les *apparitions* de Longin ou les *daimons* de Klossowski, je ne vois pas d'entente possible ; j'en vois encore moins avec Quignard faisant passer un graffiti pompéien (*Paedicatur qui leget*) pour une théorie de la lecture et concluant: « Le *lector* est *servus*. La lecture rejoint la passivité [...] Lire jouit. Tout homme, toute femme sont passifs quand arrive la jouissance »⁸. Quant aux formes d'*ekplexis* plus douces, comme celle qui survient dans le petit récit de Gracq (nul contrat, l'auditeur est a raté le début, il ne sait pas de quoi il retourne, il n'est prédisposé à rien ; pas de pacte, mais une puissance tout à coup, qui le soulève, comme un gibier) c'est une expérience atypique dont elles n'ont pas grand chose à dire.

Ces deux descriptions de la lecture (qui ne sont du reste pas homogènes : l'*ekplexis* est un événement ; le contrat est une procédure) semblent parfaitement étanches. Elles s'opposent : elles ne communiquent pas. Le surgissement d'un pouvoir (du texte, du récit, du poème...) qui est questionné par l'une (et c'est au fond le seul objet qui l'intéresse, la pragmatique vient en premier), l'autre ne le considère pas, et même, au fond, elle n'y croit pas, elle ne veut pas y croire. Pour reprendre la distinction (un peu raide) de Jauss, l'essentiel se joue du côté de la *réception* (*Rezeption*) qui est l'affaire du destinataire, non du côté des effets (*Wirkung*) déterminés par le texte⁹. Le texte est, comme dit Derrida, « vidé de ses forces », le lecteur n'a rien à craindre : rien ne peut se produire sans son consentement.

Ce mot : *consentement*, je le choisis notamment en pensant à un texte qui, dans une certaine mesure, contredit ce que je viens d'écrire sur l'étanchéité de ces deux types de description. Bien qu'il soit très antérieur à nos théories du pacte, ce texte articule le saisissement et une certaine forme de contrat ; le pouvoir propre de l'œuvre, et le contre pouvoir du lecteur.

C'est un texte de Mallarmé : c'est précisément l'article qu'il a consacré à Wagner en 1885.

Mallarmé, dans cet article, marque de l'admiration, de la « vénération », même, pour Wagner, mais il dit aussi son « malaise », imputable à l'usage que Wagner fait du mythe, à un moment de l'histoire où la science « a dissous [...] les Mythes », c'est-à-dire les dieux. Mallarmé récuse chez Wagner une fiction qui « s'impose » et « commande », un théâtre archaïque en ceci qu'il procède « d'un concept autoritaire ». Il réprouve un « intellectuel despotisme », une « foi exigée du spectateur » (alors qu'elle ne devrait être que « la résultante *par lui tirée* du concours de tous les arts »). Le lecteur ou le spectateur moderne (c'est-à-dire laïc et républicain) n'est pas (n'est *plus*) homme à accepter de céder ainsi, les yeux fermés, à une « puissance ». Le règne des images, des apparitions, est achevé :

Le Moderne dédaigne d'imaginer ; mais expert à se servir des arts, il attend que

8 Pascal Quignard : *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 245-46

9 *Pour une esthétique de la réception*, 1991, p. 246.

chaque l'entraîne jusqu'où éclate sa puissance spéciale d'illusion, puis consent¹⁰.

C'est ce verbe : *consent*, qui m'autorise à replier la méditation de Mallarmé sur les théories du contrat. L'œuvre idéale dont il parle ici n'est pas sans puissance ; et cette puissance qui est faite pour « éclater » (est-ce le coup de foudre de l'*ekplexis* ?) s'exerce bel et bien sur le lecteur (ou le spectateur) qui a à « subir un sortilège » (*subir*, je souligne) et dont la raison doit être « violentée » : mais il est « maître de sa créance » ; et rien de tout cela ne doit être fait sans son agrément.

Le despotisme wagnérien est historiquement forclos, « caduc », dit exactement Mallarmé. L'annonce (en 1885) pourrait bien être prématurée : ce despotisme pourrait n'être pas étranger à la *modernité* de Wagner dans l'Allemagne des années trente. Et indépendamment de Wagner et de l'Allemagne, « l'intellectuel despotisme » n'a pas disparu avec les Modernes. Pascal Quignard, entre bien d'autres, a souligné leur goût (un goût que lui-même ne se cache pas de partager) pour la « brutalité assertive » aux antipodes de la délicatesse mallarméenne. L'histoire des avant-gardes, de Lautréamont à Bataille et au-delà ne peut que lui donner raison : elle est celle des agressions perpétrées contre des lecteurs ou des auditeurs à qui personne ne songe à demander une permission. L'emploi de l'argot, dit Céline, permet d'« annihiler » le lecteur ; « à votre merci... il reste tout con¹¹ ». Le *stupor*, toujours et encore.

Et pourtant, si le *consentement* de la *Rêverie* ne convainc qu'à demi (est-ce que l'on « consent » à être ébahi, ou simplement étonné?) si la délicatesse mallarméenne est aux antipodes de tant d'œuvres du siècle passé, et pas des moindres, il est clair aussi que son axiologie, son recul devant la puissance nue, le soupçon vis-à-vis de ses instruments, sa critique de « l'autorité » et du « despotisme » dans l'art a trouvé de nombreux échos dans ce qui s'est écrit depuis. Je ne ferai pas ici un inventaire de tout ce qui a pu se dire et s'écrire, depuis un siècle et demi, en faveur d'une littérature non pas faible, mais méfiante, et plus que méfiante -suspenseuse, envers les insignes et les instruments de la force, une littérature précaire, et faisant de précarité vertu: littérature lazaréenne, écriture blanche ou neutre ou plate, degré zéro, minimalismes, épuisement... on n'en finirait pas de passer en revue les œuvres et les « écritures » qui (avec toute leur diversité) se laissent rassembler sous ce paradoxe : « Lorsque je suis faible, c'est alors que je suis fort¹² ».

Cette phrase, que Barthes mentionne dans son cours sur le Neutre de 1978 en l'attribuant à l'Évangile, est en réalité de saint Paul. Et voilà un patron qu'on n'attendait guère dans une époque peu suspecte de sympathie pour le christianisme en général, et saint Paul en particulier.

*

La citation que je viens de rappeler se trouve dans un chapitre consacré à dire « l'actif du Neutre », c'est-à-dire indiquer les traits propres à le faire désirer. Un de ces traits est *la faiblesse*, un autre est *la force* : mais aucun des deux mots, dit Barthes, ne convient, ce n'est ni l'un, ni l'autre, bel exemple de *neutralité*. Appliqué au Neutre, le mot faiblesse est « impropre ». Bien que Barthes ne le dise pas expressément, le mot *force* l'est également : pour la définir, il procède exclusivement par négation et restriction : la force du neutre n'est pas au premier degré ; n'est que captation de la force adverse, etc.

Bien sûr, Barthes se défend d'identifier le Neutre et le défaut d'intensités. Mais justement : il s'en défend. Et quand, se défendant, il critique « l'éréthisme » et « l'héroïsme insidieux » de « certaines expressions » de Bataille, ou encore demande que le Neutre soit conçu comme « émoussissement » (« mousse champagne », note-t-il entre parenthèses, 246) il est clair que choix et

10 ibid. II, 154

11 *Entretiens avec le Pr. Y.* Gallimard, 1988, p. 23.

12 2^e *épître aux Corinthiens*, 12-9 et 10 ; v. aussi 11-30.

cette métaphore suggèrent des intensités très en-deçà des Erynnies façon Euripide et Longin ; très en-deçà même de ce que suggérait en 1973, dans *Le Plaisir du texte*, le mot de jouissance, même si (de manière très contre intuitive) ce livre envisage une possible neutralité de la jouissance (IV, 227); en deçà également de la théorie du *punctum* développée dans *La Chambre claire*, à propos de la photographie.

Je rappelle du reste que l'un des derniers chapitres du *Neutre* est consacré à un éloge paradoxal de *l'apathie* : Barthes s'efforce de renverser sa « très mauvaise image », en convoquant Pyrrhon, Aristote, Spinoza, Lyotard et le Tao. Il ne convoque pas Plutarque : chez Plutarque, je l'ai rappelé, le mot ἀποθέξ désignait précisément le défaut de l'œuvre dans laquelle l'*ekplexis* vient à manquer, celle « qui n'apporte pas de passion »¹³.

Quatorze ans après le *Neutre*, en 1992, Deleuze fait paraître *L'Épuisé*. Il s'agit (sous la forme d'une postface) d'un éloge des pièces que Beckett avait écrites pour la télévision entre 1975 et 1982.

L'épuisé n'est pas le sans-force : pas plus que ne l'était le *Neutre*. Mais la question de la force, des forces, des intensités, est très présente dans ce texte, bien plus qu'elle ne l'était chez Barthes. Pour des raisons qui tiennent (entre autre) à la nature particulière des œuvres étudiées, c'est l'intensité *de l'image* qui (de nouveau) est principalement considérée ici. Comme chez Klossowski, et chez d'autres, ce qui fait le prix de l'image « ce n'est pas le pauvre contenu, c'est la folle énergie captée » (76) ; l'image « est une intensité pure » (97), une concentration d'énergie potentielle (98).

L'une des questions de Barthes était : comment avoir le *Neutre* sans perdre les intensités ? L'une des questions de Deleuze, c'est : comment concilier épuisement et intensité ? Il y parvient non pas en préconisant des intensités réduites, mineures. Il y parvient *via* les énergies négatives : « la fantastique énergie potentielle » que l'image « emmagasine », elle ne peut la faire détoner qu'en se dissipant (76). « L'énergie de l'image est dissipative » (77), elle « capte tout le possible pour le faire sauter » (id), elle « concentre une énergie potentielle qu'elle entraîne dans son processus d'autodissipation » 98. Les images « se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée » (76).

Mais que veut dire au juste « dissipation » ? Que veut dire « énergie dissipative » ? Version deleuzienne des esthétiques négatives qui évaluent la réussite des œuvres en fonction de leur capacité à se nier ? Peut-être ; mais c'est aussi plus simplement que « les images ne durent jamais longtemps ». Proposition qui se formule comme un constat, mais qui est également solidaire d'une prescription, ou d'un veto: « on n'inventera pas une entité qui serait l'Art, capable de faire durer les images : l'image dure le temps furtif de notre plaisir, de notre regard » (77). La dissipation empêche toute fétichisation, les explosantes (qui ne sont plus fixes) parent à l'institutionnalisation de l'Art, de la Littérature.

Il reste que les énergies dissipatives ont quelque chose d'un oxymore. Elles corrigent la force (ce mot qui a eu tant de mauvaises fréquentations) par l'épuisement, et l'épuisement (peu apte à se faire désirer) par l'intensité. Mais au-delà des subtilités, et des paradoxes raffinés qui excèdent la réflexion sur *l'ekplexis*, ce qui est fondamentalement en jeu paraît assez clair : sauver le sublime en définissant ses conditions de possibilité ici et maintenant, c'est-à-dire en le désaffublant radicalement, en barrant la route à l'emphase.

*

Le soupçon à l'égard du saisissement, et des instruments au moyen desquels il opère, est vieux comme la rhétorique. Le pseudo-Longin, déjà : « le piégeage par les figures est proprement suspect » XVII, 1.

L'argument n'a rien perdu de sa pertinence ; et aujourd'hui comme autrefois la méfiance devant le saisissement avance des raisons éthiques, et aussi politiques. Mais pas seulement.

13 Dans *L'analytique du sublime*, Kant indique que l'absence d'affect, *apatheia*, peut être sublime, dès lors que l'esprit « suit avec fermeté ses principes invariables » (§29, p. 217) ; cette prescription n'est guère barthésienne.

La méfiance est souvent aujourd'hui solidaire d'un scepticisme : dire *ekplexis*, dire *saisissement*, *ébahissement*, *terreur*, c'est, ce serait, outrer le pouvoir sur nous de la littérature, mentir sur la relation distraite, versatile, légère, *zappante*, *furtive*, que le contemporain entretient (est supposé entretenir) avec les œuvres, ou l'absence d'œuvre. Ce motif est développé par exemple par Gianni Vattimo qui en a donné une formulation vigoureuse dans *La Fin de la modernité*. Vattimo, qui est un exégète original de Heidegger, et un avocat de ce qu'il nomme « ontologie faible », annonce non la mort, mais le déclin de l'art, et simultanément la désuétude d'une esthétique philosophique dont les concepts emphatiques sonnent désormais le creux. Le saisissement, la stupeur, si mal accordés à la « perception distraite » dont parlait déjà Benjamin, serait-il l'un d'eux ?

Le recul tient encore à la redéfinition moderne du rôle du lecteur. L'insistance mise par les modernes, depuis les années vingt au moins, sur son activité (donnée à la fois comme un fait et comme un devoir) s'accommode mal du *subir* qu'implique le *stupor*: le lecteur actif, ou le lecteur sous contrat, ne sauraient être des « lapins (s) qu'on soulève par les oreilles » ; pas question de « rester tout cons », de se laisser « annihiler »

Pour autant, l'*ekplexis* n'a pas disparu. Les écritures blanches, ou plates, ou neutre, que Barthes appelle parfois « inerte » (DZ, 110) invoquent ce qu'on pourrait appeler une morale des instruments ; mais elles n'excluent pas le saisissement. « Aujourd'hui, Maman est morte » : quel début plus *eclipétique* ? Aujourd'hui, Dominique Fourcade (en prenant l'exemple du poème de W. Carlos Williams, *The Red Wheelbarrow*) a pointé le pouvoir des écritures qu'il appelle « à bas voltage », ; mais Fourcade se garde bien de faire de ce « bas voltage » un impératif, qui serait « moderne » ou « postmoderne » et qui s'imposerait à tous ici et maintenant. Tout au contraire : c'est, dit-il, « comme si toute l'ingénierie des systèmes du modernisme se partageait entre l'image qui capture (Degas, Picasso) et l'image qui libère (Manet, Matisse). » 75. On peut concevoir une peinture, ou une écriture *sans lasso et sans flash*, -qui ne tente rien pour *capturer* le lecteur ni pour *l'allumer* (*flash*, décidément, voilà une traduction contemporaine de l'*ekplexis* : un détail *eclipétique*, c'est un détail *flashant*) ; mais il en existe d'autres. Commentant la peinture de Hantaï (il a été commissaire de la magnifique exposition de Beaubourg en 2013) Fourcade distingue des toiles sans lasso ni flash, *Écriture rose*, par exemple, et d'autres qui « prennent notre hypnose », qui « ne sont que flash, flash et reflash » (SLSF, 75).

Je reprendrai cette opposition un peu autrement, en distinguant deux régimes de lectures : l'un qui privilégie les continuités (ce que Schaeffer appelle immersion, mais aussi tout ce qui s'apparente à l'élaboration d'un sens, toute la conception intellectualiste qui confond lecture et construction d'une interprétation, et qui fait que « lecture de Proust » signifie « commentaire de Proust ») ; et l'autre qui se soucie d'abord, qui désire surtout, des intensités, forcément discontinues, des chocs, des ébranlements, des commotions, des flashes. Dans une sorte d'hommage écrit au lendemain de la mort de R. L. Stevenson, Marcel Schwob rendait compte de sa première lecture de *L'Île au trésor* en énumérant les images qui lui étaient restées: le visage bleu de Flint râlant, une petite pièce ronde de papier découpé dans une Bible, les cheveux d'Allardyce flottant sur ce qui reste de son crâne. J'ai subi un pouvoir dit Schwob, le pouvoir des « images violentes » (728). Ici, le lecteur défait le *muthos*, ne se soucie pas du *logos*, n'est sensible qu'au *pathos*. Il ne cherche pas à produire du sens : plutôt à le défaire, pour s'exposer à la puissance des images qu'il s'emploie (activement) à exacerber. Klossowski, Quignard, sont de la même lignée. Gracq aussi, bien sûr. J'ai subi un pouvoir, dit Schwob ; puissances de Claudel, dit Gracq. Le sens de *l'Échange* n'est pas le sujet: Gracq n'a pas lu la pièce, et de la lecture qu'il a faite ensuite, il ne dira pas un mot. Ce qui vaut, ce qu'il désire, c'est la puissance de choc d'un langage, le flash ici accentué par l'usage de la radio.

Il y a, comme dit P. Quignard, « ceux qui ne sont jamais bouche bée ». Il y a aussi ceux qui peuvent trouver plaisir à rester stupides, à éprouver à l'improviste le pouvoir, la puissance, la force -de la littérature ? Peut-être. Disons, à tout le moins, en nous gardant de toute emphase, d'un petit morceau de langage.

