

L'instant impossible Quand la parole défaille

Yannick Haenel

Number 147, August 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83279ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les écrits de l'Académie des lettres du Québec

ISSN

1200-7935 (print)

2371-3445 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Haenel, Y. (2016). L'instant impossible : quand la parole défaille. *Les écrits*, (147), 215–238.

YANNICK HAENEL

L'instant impossible

QUAND LA PAROLE DÉFAILLE

Il y a quelques semaines, un soir d'octobre, je suis allé voir à l'Opéra Bastille *Moïse et Aaron* de Schoenberg. C'est un opéra, dont voici les premiers mots, prononcés par Moïse alors qu'il vient de rencontrer Dieu : «*Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!*» — autrement dit : «Dieu unique, éternel, omnipotent, invisible et irreprésentable!»

Dans la mise en scène de Romeo Castellucci, Moïse est seul sur le devant de la scène, un rideau opaque le sépare du désert d'où les ombres blanches d'un chœur se déplacent comme une vague. Ce moment est celui — proprement irreprésentable — que personne n'a jamais vu, et que pourtant Schoenberg représente : celui de la vocation de Moïse.

Un appareil enregistreur descend du ciel jusqu'au-dessus de sa tête : une bande magnétique commence à tourner, et l'on entend une voix, la Voix du Buisson Ardent, que Schoenberg a composée avec six voix solistes. La voix dit à Moïse : «Tu as vu les atrocités, reconnu la vérité.» Cette voix lui demande d'être son prophète, de délivrer son peuple, d'accomplir la dissonance avec Pharaon en portant sa parole.

Moïse ne chante pas, c'est écrit dans la Genèse : sa langue est lourde — autrement dit, il est bègue. Pour faire entendre le contraste entre la langue malhabile de Moïse inspirée par un Dieu unique et irreprésentable et le peuple livré à son besoin de croire et de voir son Dieu, Schoenberg a imaginé d'accorder

au peuple le chant, mais pas à Moïse. Le peuple chante, Aaron chante, même Dieu chante, mais pas Moïse : lui, il parle. Il parle d'une manière monotone et sévère, comme si chaque mot dans sa bouche était un caillou du désert : il psalmodie. Être la bouche de la Voix du Buisson Ardent l'empêche de chanter. Être en proie à l'irreprésentable le fait bégayer, et le bégaiement ouvre dans sa bouche la voie à l'irreprésentable. Moïse est bègue parce qu'il a reçu dans sa bouche ce qui ne peut pas se dire. L'irreprésentable est ce qui affecte le langage.

Car c'est précisément parce que la parole lui manque, parce qu'il fait l'expérience de l'impossibilité de se représenter Dieu, que celui-ci l'a choisi pour être sa bouche — pour « être la bouche de l'absolu », comme dit Adorno dans son commentaire de Schoenberg. Précisément parce que la parole fait défaut à Moïse, il transmettra mieux qu'aucun autre la puissance unique, éternelle et invisible de la parole divine. L'impossibilité sera le langage même de l'irreprésentable.

Tout l'opéra de Schoenberg raconte ainsi le conflit entre la vision inexprimable que porte Moïse et la demande passionnée du peuple d'Israël d'avoir une image. Le grand prêtre Aaron, frère de Moïse, se fait l'intermédiaire entre Moïse et le peuple : Moïse est le messager de Dieu, Aaron son porte-parole.

L'affrontement entre Moïse et Aaron qui sous-tend l'opéra porte sur la possibilité qu'il existe une pensée qui ne puisse pas se transmettre. Une pensée qu'on ne peut transmettre existe-t-elle ? Que devient-elle ? Que produit-elle ? Où va-t-elle se loger ?

Moïse est partisan de cette pensée : selon lui l'essentiel — en l'occurrence la divinité — se reconnaît à ce qu'il récuse la définition et déborde la représentation : la pensée, en tant que telle, relève de la prophétie, elle engage mystiquement une conversion.

Aaron lui est opposé : seul existe à ses yeux ce qui est communicable : une pensée impossible à formuler ne vaut rien pour les hommes. La pensée est très exactement ce qui se représente,

elle relève de la politique et, en tant que telle, elle agit sur le peuple en lui fournissant ce dont il a besoin. Et l'on sait que, faute d'image, faute de pouvoir se représenter le message de Moïse, le peuple va sombrer dans l'idolâtrie du Veau d'or.

Ce qui m'a sauté aux yeux ce soir-là, ce qui m'a comblé, c'est que *Moïse et Aaron* n'est pas un opéra sur l'interdit de la représentation de Dieu, mais sur l'endurance de la pensée. Moïse ne dit pas : il ne faut pas représenter Dieu, il dit qu'il faut faire un effort de pensée pour aller jusqu'à l'irreprésentable qu'est Dieu ; il dit qu'Israël peut connaître l'irreprésentable, ce sont ses mots : « Peuple élu pour connaître l'invisible, pour penser l'irreprésentable » ; il dit, à travers sa bouche pleine de cailloux, sa bouche de désert pleine d'infini, que l'irreprésentable n'est pas une prescription, mais que lorsqu'on pense, on est habité par de l'irreprésentable. L'irreprésentable ne relève pas d'un impératif mais d'une endurance ; et c'est cela qui m'a tellement plu ce soir d'octobre à l'Opéra Bastille : qu'une œuvre vous transmette sa propre expérience ; qu'elle fasse entendre comment la pensée vit, comment la vie de la pensée se transmet à travers l'art.

Car dans l'opéra de Schoenberg il s'agit moins de foi que de la recherche d'une pensée. Quand Moïse s'adresse au peuple, il dit ceci : « Dans le désert, la pureté de la pensée vous nourrira, vous fera subsister, avancer. » Voilà, c'est la pensée qui sauve.

En sortant ce soir-là de l'Opéra Bastille, j'étais fou de joie ; et d'une certaine manière, mais plus sombre que le premier soir, cette joie m'accompagne encore. Car la joie qui nous vient face à un tel opéra tient à l'exigence qui en traverse la forme : nous sommes conviés à une expérience dont la difficulté relève des limites de la pensée ; nous sommes invités au vertige d'une pensée qui déborde le langage ; nous sommes accueillis à l'intérieur d'une œuvre d'art en train de se penser elle-même ; nous sommes gratifiés par la puissance de clarté d'une telle œuvre

qui, en nous illuminant, ouvre une brèche dans la clôture de la représentation, et nous prodigue, en tant qu'œuvre d'art, une approche de l'irreprésentable ; nous voici affectés nous-mêmes, peut-être comme Moïse, comme Schoenberg, par de l'irreprésentable, et voici que, comme eux, nous y sommes exposés, comme à l'exigence même de la pensée.



Depuis le soir d'octobre où j'ai vu *Moïse et Aaron*, je ne cesse de l'écouter. Schoenberg a cherché, dans les années vingt, dans les années trente, dans les années quarante (car il ne cesse d'écrire son opéra de 1928 jusqu'à sa mort en 1951), à conjurer trois choses qu'il appelle, dans *Musique d'accompagnement pour une scène de film* : « Danger menaçant, peur, catastrophe. » Avec son opéra, Schoenberg, en un sens, joue Moïse contre Hitler. Il y a une phrase de Novalis très percutante qui dit : « Là où il n'y a point de dieux règnent les spectres. » On peut penser que face à la montée catastrophique, puis à l'accomplissement catastrophique du nazisme — c'est-à-dire face à la prise de pouvoir d'une spectralité meurtrière —, Schoenberg choisit le monothéisme.

Il y a un moment, dans son opéra, particulièrement poignant, parce que le terrible est en jeu, et parce que l'on entend venir inéluctablement, à travers les mots impuissants de Moïse et les revendications du peuple, la catastrophe qui va tous les engloutir. C'est le moment où le peuple d'Israël se plaint à Aaron de devoir aimer un dieu impossible à se représenter. Aaron répond : « Qui ne le voit pas est perdu ! » Le chœur réplique : « Alors nous sommes tous perdus car nous ne le voyons pas ! » — et ils éclatent de rire.

Ce rire me hante, il est le même que dans la parabole nietzschéenne de la mort de Dieu, telle qu'elle est racontée dans *Le Gai Savoir*. Un forcené surgit sur une place de marché, une

lanterne allumée en plein midi, et crie : « Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu ! » Autour de lui, on rit : s'est-il perdu ? lui dit-on. S'est-il égaré comme un enfant ? Le forcené les transperce du regard : « Où est passé Dieu, je vais vous le dire : nous l'avons tué, vous et moi ! Nous sommes ses assassins ! »

Les rieurs nietzschéens de la mort de Dieu sont-ils les héritiers des Hébreux qui ne voulaient pas d'un dieu sans image ? J'en improvise l'intuition : le rire que Nietzsche détecte au voisinage du sacré, et qui n'est pas le rire plein de santé de la désacralisation, qui n'est pas le rire de joie de Zarathoustra, mais le ricanement maladif de ceux qui voudraient en finir avec tout ce qui déborde l'entendement moyen, ce rire dont Nietzsche a le premier senti à quel point il était le symptôme d'un nihilisme qui, à peine un siècle plus tard, a fini par configurer absolument toutes les têtes, ce ricanement qui aujourd'hui s'est approprié la pensée sous les espèces du cynisme médiatique, relève de la volonté de *ne pas* penser, et plus précisément d'une allergie à l'irreprésentable.

L'allergie à l'irreprésentable : voilà un trait contemporain, voilà quelque chose qui politiquement, poétiquement, fait grimacer notre époque. Voilà peut-être aussi l'indice d'une catastrophe — de notre catastrophe.



Depuis ce soir d'octobre où j'ai vu *Moïse et Aaron* à l'Opéra Bastille, je pense tout le temps aux difficultés de Moïse, à ses derniers mots : « *O Wort, du Wort, das mir fehlt!* » « Ô Verbe, Verbe qui me fait défaut ! ». Au lendemain des tueries du 13 novembre, j'ai commencé à lire un livre de Jacques Derrida qui s'appelle *Donner la mort*. Je ne sais si le désir qui m'a pris de lire ce livre avait à voir avec ma détresse, avec le désespoir qui m'a pris cette nuit-là, et qui dure, face au surgissement d'un tel massacre.

Donner la mort. J'étais encore sous le coup de *Moïse et Aaron*, tout se mélangeait dans ma tête, le désert blanc de la parole qui manque, les flaques de sang autour du Veau d'or, les nuits blanches passées à regarder BFM-TV, à attendre sur l'écran de l'ordinateur l'arrivée des tweets de *Libération* et du *Monde*, l'impossibilité d'en parler à ma fille, trop petite pour entendre certains mots, le tourment, puis la colère politique face à l'indécence des discours et la rapacité de la domination et je pensais à Moïse : Moïse viens ! me disais-je, viens nous parler de l'impossibilité, viens nous dire à quel point il est important que la parole défaille, que le verbe manque. J'écoutais l'opéra de Schoenberg au casque, la gorge nouée, et je lisais Derrida.

Et sans doute ai-je pensé et en même temps évité de penser, essayé de ne pas penser aux victimes de la tuerie, à cet instant insoutenable où chacun meurt ; bien sûr que le recours au livre de Derrida, à ce livre qui ne s'appelle pas pour rien *Donner la mort*, n'était pas un hasard, mais au contraire un appel ; et je me suis mis à lire sans m'arrêter — à le lire entièrement, d'une traite, en m'arrêtant juste pour préparer à manger et endormir ma fille ; j'ai lu ce livre qui est entre autres un commentaire de *Crainte et tremblement*, le livre de Kierkegaard consacré au sacrifice d'Isaac par Abraham, à ce qu'on nomme, dans la tradition juive, la ligature d'Isaac : un livre dont le sujet est le moment irréprésentable de la mise à mort, l'instant impossible où le père lève le couteau vers la gorge de son fils bien-aimé parce qu'une voix, encore plus inconnue que celle qui parle à Moïse, bien plus aride — une voix du désert, impérieuse, énigmatique —, le lui a demandé.

Je voulais m'absorber dans une lecture qui soit comme un vêtement dans lequel on s'emmitoufle, et je n'avais pas pu m'empêcher d'aller vers un livre qui parle précisément de ce qui nous sautait tous à la gorge, la mort, la mise à mort.

Je l'ai dit : depuis Schoenberg, je tournais en rond, c'est-à-dire que je n'arrêtais pas d'écrire, d'ouvrir des livres, tous les

livres, de les infuser les uns dans les autres, et je pensais à l'irreprésentable. Je ne vais pas parler des attentats du 13 novembre; je préfère ne rien avoir à en dire. La défaillance est aussi une parole, je m'en remets à sa justesse. Je préfère parler de Derrida et de Kierkegaard, de la manière dont leur pensée s'est mise à nourrir la recherche qui s'était ouverte pour moi dix jours plus tôt avec l'opéra de Schoenberg – à approfondir cette séquence où des voix qu'on n'entend pas se mettent à parler et, chaque fois, demandent l'impensable. La parole qui parle en silence, qu'est-ce que c'est? Et qui sont ces solitaires, Moïse, Abraham, qui entendent cette parole?

L'irreprésentable, dit Kierkegaard, c'est ce qui se passe dans la tête d'Abraham. Personne ne sait ce qu'Abraham a pensé au moment où une voix lui a demandé de sacrifier son fils et au moment où il l'a fait: non seulement, comme dit Kierkegaard, il « n'a pas laissé de lamentations », mais il n'a pas non plus parlé de son geste à qui que ce soit. Le silence d'Abraham est aussi vertigineux que le sacrifice qu'il a accompli: c'est l'objet du livre de Kierkegaard, qui en explore le labyrinthe éthique.

Ce qu'il y a d'étonnant dans la méditation de Kierkegaard sur l'irreprésentable, c'est qu'elle s'exprime en termes littéraires: il parle en fiction. Comme l'opéra de Schoenberg qui extrapole à partir d'un passage de la Genèse et invente une fiction biblique, *Crainte et tremblement* s'ouvre en effet avec quatre petites fictions dans lesquelles Kierkegaard essaie de s'imaginer ce qui a eu lieu sur le mont Moriah tandis qu'Abraham y monte avec son fils Isaac.

Je laisse de côté le débat sur fiction et vérité. J'en ai eu mon compte lorsque j'ai publié mon roman *Jan Karski*. Je constate juste que ni Schoenberg ni Kierkegaard ne se gênent pour en passer par la fiction: celle-ci semble être en effet, très simplement, une voie juste pour aller vers l'irreprésentable. Il y a une scène fondamentale qui échappe à la compréhension, et dont les témoins se taisent, ou parlent en bégayant. Un

artiste, un philosophe, un écrivain est peut-être quelqu'un qui vient essayer de rejouer cette scène, de la réinventer. C'est en tout cas ce que fait Kierkegaard. Et l'on voit bien, en le lisant, que le récit – l'invention, la fiction – est une clef : il ouvre ce que le temps a fermé, il interroge ce qui est arrivé et qui n'en finit pas d'avoir du mal à se représenter. Quoi de plus irréprésentable que la ligature d'Isaac ? Quoi de plus stupéfiant que cette scène, aveuglée de lumière, où le couteau du père approche de la gorge du fils ? Quoi de plus violent pour la pensée que la tentative de se représenter une telle scène ?



Je vais sans doute aggraver mon cas, mais je vais ajouter un récit à ces fictions sacrificielles de Kierkegaard. C'est un souvenir d'enfance. On est au Niger, dans un quartier de Niamey, j'ai douze ans. C'est la fête du mouton, celle qu'on nomme la Tabaski – ou l'Aïd-el-Kébir –, qui, dans le monde musulman, est considérée comme la fête des fêtes. Dans les rues de la ville, chaque famille tue son mouton ; le sang coule sur le sable rouge, où il fait des rigoles noirâtres. On peut aussi tuer une brebis, une chèvre, ou bien une chamelle.

J'ai été invité à la fête par un camarade d'école qui se nomme Issa (ce qui, en arabe, signifie : Jésus). On arrive dans une cour, une table a été dressée avec des assiettes. Il y a une estrade et, à gauche de l'estrade, deux musiciens qui jouent du tam-tam et d'une sorte de clarinette très longue. Dans un coin, une chèvre est attachée à un piquet, elle mange un bout de carton. Une femme – la mère d'Issa ou sa sœur, je ne sais plus – nous accueille en nous servant du thé, puis nous fait entrer dans une tente où, dit-elle, nous serons protégés du soleil.

Nous ôtons nos chaussures et nous asseyons sur les tapis et les coussins. La femme referme sur nous le pan de la tente, pour conserver la fraîcheur. Ce pan est muni d'une sorte de

grande fenêtre en plastique transparent, à travers laquelle on voit la cour. La poussière a un peu obscurci la fenêtre, qui par endroits semble griffée.

Dans la cour, la cérémonie commence. Je reconnais mon ami Issa qui porte sur le dos un fagot de bois noué; il est pieds nus, en boubou rouge brodé d'or, il tient un cheval par la bride, qui avance derrière lui. Sur le cheval, il y a son père, entièrement vêtu d'or, un coffret posé sur ses genoux. Le cheval s'arrête, le père d'Issa descend et donne la main à son fils; ils montent tous les deux sur l'estrade. À côté des musiciens, des gens de la famille se sont massés, certains sont assis sur des chaises en plastique blanc, les enfants sont dans le sable. Les deux musiciens jouent un air mélancolique, une mélodie répétitive qui agit doucement sur nos esprits. Issa dispose le bois pour allumer un feu. Il est à genoux et les bûches forment un petit monticule. Le père est debout, les yeux fermés, on dirait qu'il prie. La musique s'accélère. Le père sort quelque chose de son coffret, du moins il en fait le geste. On voit mal à cause de la fenêtre zébrée; non seulement ce qu'on voit est opaque, mais la rayure sur le plastique nous coupe la scène. Le père s'est agenouillé, on essaye de voir ce qu'il a dans la main, Issa ramasse les bûches et les pose sur les genoux de son père, puis il tend sa tête et la pose sur le bois, son père lève la main, la musique est devenue chaotique, criarde, on perçoit un tumulte du côté de la famille, qui semble trépigner sur le sable dont la poussière se lève et forme un nuage au pied de l'estrade. Et tandis que la main du père descend avec lenteur sur la tête d'Issa, la rayure opaque de notre fenêtre vient se placer de telle façon que je vois le couteau. Il n'existe pas, la main du père d'Issa est vide, mais le geste qu'il mime de brandir un objet est accompli par cette rayure, ce trait qui forme une lame en travers de la scène.

Une femme ou un homme surgit sur l'estrade, avec un immense masque de bois aux yeux fermés, et arrête le bras du père. Issa relève la tête, il va détacher la chèvre et la fait monter

sur l'estrade en la tenant au bout d'une corde. Le masque de bois place une gamelle aux pieds du père qui immobilise la chèvre. Elle se débat, la rayure étincèle de nouveau dans ma vision, le sang coule de sa gorge, elle tombe. Issa approche ses mains et les lave dans le sang de la chèvre. Alors on entend des cris de joie, et la famille se lève, la mère d'Issa vient nous chercher, et tout le monde se congratule tandis que sur l'estrade on continue à trancher la gorge à la chèvre. Je m'approche et observe la coulée de sang, l'œil noyé de terreur de la bête, les mains rouges d'Issa qu'il lève en riant vers moi. Le dépeçage commence aussitôt; on place les morceaux dans des bassines qui sont emportées par les enfants. La carcasse est mise en croix dans la cour, sur une broche relevée qui ressemble au chevalet d'un peintre; on la fait griller lentement avec le bois que portait Issa; l'odeur de graisse brûlée est suffocante; la cour se remplit de fumées noires. Issa me court après en riant et me badigeonne le visage de sang; et tandis que la viande rôtit, nous jouons dans un coin de la cour à mettre le masque de bois, qui est à la fois celui de l'ange et du sacrificateur, et nous refaisons les gestes sacrés.

Le caractère exorbitant du sacrifice — son incompréhensible violence pour un enfant de douze ans — s'adresse à moi ce jour-là comme une mise en joue de la vie elle-même: il me semble soudain, et tout bascule à partir de cette révélation, que non seulement les animaux, victimes des hommes, mais les hommes eux-mêmes sont pris dans une immense flaque de sang; il me semble que l'ensemble du vivant trempe dans un crime plus ancien que toute respiration.



Voici qu'un jour, bien plus tard, en lisant la *Somme athéologique* de Georges Bataille, je tombe sur cette définition du sacrifice: «une trace dont la vitre demeure rayée.»

Autrement dit, une rayure.

Il y aurait donc une vitre entre le monde et nous. Cette vitre passerait pour invisible, sa transparence serait incontestable, ainsi croirions-nous vivre de plain-pied avec le monde, dont l'intensité nous parviendrait simplement filtrée par notre regard. Mais une fine lézarde déchire le visible. On ne la perçoit pas; elle apparaît nettement lorsque la violence fait suffoquer le réel. Alors on voit la rayure, elle brise l'homogénéité, comme un couteau qui aurait tranché dans le réel. L'irreprésentable, n'est-ce pas cette trouée dans la vision — cette béance effilée —, l'entaille où se loge la violence refoulée du monde? On peut essayer de forcer la vitre, mais alors on ne verra plus rien. C'est grâce à la rayure qu'on voit ce qu'on ne peut pas voir: les gestes invisibles, la mise à mort, l'exposition au sacré.

On le sait: le sacré se concentre sur la victime. En elle, il est supprimé; et c'est aussi à partir d'elle qu'il émane. C'est pourquoi je m'intéresse à Isaac plutôt qu'à Abraham. Je m'intéresse à la rayure qui rend visible la scène où son père approche le couteau de sa gorge. «Les mots, écrit Kafka, sont dans la main des esprits.» Cette main, je la voyais tourner au-dessus de la tête d'Issa sans comprendre: il y avait quelque chose d'invisible tenu par le père. La main des esprits est aussi bien un couteau qu'une caresse. Issa, c'est-à-dire Isaac, c'est-à-dire Ismaël, l'autre fils d'Abraham, le fils du désert, le fondateur de l'Islam, est redonné à son père par cet acte fou qui, en n'épargnant rien ni au père ni au fils, ouvre l'un et l'autre à la dimension du sacré — à cette «expérience secrète au sujet d'un secret», dont parle Derrida en commentant Kierkegaard.

Je m'intéresse à Isaac parce que sa solitude est négligée.

Le propos de Kierkegaard consiste en effet avant tout à faire un éloge d'Abraham. Il voit dans son silence le lieu où l'éthique donne sur l'illimité. Abraham, écrit-il, s'est «mis en rapport absolu avec l'absolu». Kierkegaard écrit avec humour qu'«il est difficile de comprendre Hegel, mais que comprendre Abraham est carrément une voie étroite».





Je me demande: si Abraham est pour Kierkegaard le «chevalier de la foi», c'est-à-dire celui qui croit en Dieu au point de lui sacrifier ce qu'il a de plus cher, qui est Isaac?

Kierkegaard et Derrida n'en parlent pas, sinon pour répéter que «Isaac ne confia jamais à personne ce qu'il avait vu et qu'Abraham ne soupçonna pas qu'on l'ait pu voir».



Voilà, j'aimerais écrire au nom du silence d'Isaac. Pour sa gorge. Pour ce dont elle a fait l'expérience. Isaac n'a confié à personne ce qu'il avait vu — et précisément, qu'a-t-il vu? Kierkegaard et Derrida répètent qu'il fut un témoin muet, pourtant le texte de la Genèse le fait parler, et voici ce que dit Isaac — il dit: «Je vois le feu.»

Lorsque son père l'amène sur la montagne pour le sacrifier, Isaac dit: «Je vois le feu, je vois le bois, mais je ne vois pas l'agneau.» S'il ne voit pas l'agneau, c'est parce que l'agneau, c'est lui — il doit prendre sa place, être lié sur le bois.

Celui qui a vu le feu est initié au sacrifice: il n'en meurt pas, au dernier moment on lui substitue un animal: mais la violence dont il est l'objet à cet instant le consacre.

Ce lieu qu'il occupe lui confère un savoir qui l'excède. Un savoir qui le brûle, un savoir déchirant qui l'éloigne du pouvoir, ce que Kierkegaard nomme, à propos d'Abraham, l'«absolu» — et le tient suspendu dans cet intervalle d'acuité où l'on fait à chaque instant l'expérience du faste et du néfaste — expérience qui voue à l'errance, et qui relève du sacré.

Voir le feu, c'est appartenir à l'impossible. Abraham passe une alliance avec Dieu, mais quelle est cette *alliance sans alliance* dont Isaac fait l'expérience, ce savoir que lui octroie le couteau.

Le savoir de la rayure — appelons-le comme cela —, le savoir de la rayure est à la fois une blessure et un royaume: c'est cette position intervallaire entre les vivants et les morts;

c'est la position de la parole elle-même — celle qu'on occupe en écrivant.

(D'ailleurs, on ne l'occupe pas soi-même — il faudrait être fou pour oser s'en prévaloir ; c'est, à travers nous, l'expérience de la parole elle-même qui l'occupe.)

C'est le sens de l'expérience poétique : celui ou celle qui se met en état d'écrire des phrases, de peindre, de composer ou de sculpter, occupe en un sens la position initiée par Isaac : il voit le feu.

Ce royaume qui s'ouvre à la place du sacrifice — au cœur de la rayure —, c'est l'art.



Voilà donc ce à quoi je pensais, depuis que la musique de Schoenberg était entrée dans ma tête, et qu'une nuit maudite de novembre, des hommes et des femmes avaient été assassinées en plein Paris, ouvrant la possibilité pour chacun d'entre nous d'être à notre tour pris pour cible et de mourir. Je me disais : le monde est en état de sacrifice, à chaque instant nous sommes sacrificiables, la musique de Schoenberg me le disait, les phrases de Kierkegaard me le disaient, et celles de Derrida, et mon stock de lectures de Bataille et de Kafka, et mes souvenirs d'Afrique.

Oui, c'est le couteau qui parle dans notre monde à chaque instant : il n'a plus besoin d'être empoigné par le père, ni par qui que ce soit ; il s'est également dégagé de tout contexte religieux, guerrier ou crapuleux. Le couteau est l'esprit : il tranche sans pourquoi, tout seul — il tranche et retranche ce qu'il a tranché, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. Les signes tracés sur le mur de cet abattoir qu'est notre monde ne disent plus, comme il y a des siècles : « Compté, pesé, divisé » — mais : tranché, tranché, tranché.

Durant ces jours tourmentés, j'ai écrit des dizaines de pages, et toutes convergeaient vers Isaac : vers cette scène où, à

travers le sacrifice, la mise à mort est *relevée* ; où la mort en quelque sorte est traversée ; où un point ahurissant d'indemne est atteint ; où l'indemne brille, offert au désert, comme un cadeau que le dieu fait à celui qui a accepté de le suivre, puisque Isaac est sauf.

Il m'est arrivé de penser que la gorge d'Isaac était le lieu de naissance de la littérature. Cette pensée peut paraître insensée, elle peut sembler échapper à toute rigueur, elle persiste ; je dirai même qu'elle me comble – et j'ai envie de voir ce qu'elle donne. Parmi les pages de ces dernières semaines, j'ai écrit sur un bout de papier ceci : « Habiter la gorge d'Isaac à l'instant où le couteau d'Abraham s'en approche. Faire parler cette gorge : voix de la littérature. »

Il m'arrive de penser que la voix de la littérature est sacrificielle et que ce qui parle dans ses phrases, c'est un savoir irréprésentable, celui de la victime à l'instant de la mise à mort. La littérature est la transposition hallucinée de la gorge qu'on tranche : c'est pourquoi elle compose aussi avec le délire, avec la soudaine illumination, avec ce non-savoir dont Georges Bataille nous rappelle qu'il accompagne et peut-être même nos pensées.

La position de l'agneau : voilà l'irréprésentable, et c'est là que peut-être s'éprouve ce qu'on appelle le témoin, le malheur infini du témoin, et son impossibilité à parler, même s'il est vivant. La position de l'agneau, ce n'est pas qu'un énoncé chrétien – la parole de celui qui meurt, la voix de l'instant impossible : toute l'œuvre de Maurice Blanchot est appelée ici, à cet endroit irréprésentable, et qu'il ne cesse dans chacune de ses phrases de faire venir ; et toutes mes pensées pour les victimes de la nuit du 13 novembre viennent buter ici, sur l'instant du supplice : oui, dans ma tête, tout se précipite, tout vient en même temps, et j'assume ici cette folie du récit. La littérature se destine à l'instant impossible que Kierkegaard interroge passionnément, et ça ne s'arrête jamais.

À la fin du *Procès* de Kafka, des « messieurs », dit le texte, mènent Joseph K. dans une carrière, ils l'inclinent contre une pierre et posent sa tête dessus. L'un des messieurs ouvre sa redingote et sort d'un fourreau accroché à une ceinture qu'il porte autour du gilet un long et mince couteau de boucher à deux tranchants, le tient en l'air et vérifie les deux fils dans la lumière. Joseph K. en regardant une dernière fois autour de lui aperçoit une lumière au dernier étage d'une maison qui donne sur la carrière, et les deux battants d'une fenêtre qui s'ouvre. Un homme se penche brusquement au dehors, en lançant les bras en avant. Qui est-ce? Joseph K. se demande si c'est quelqu'un qui prend part à son malheur, quelqu'un qui veut l'aider, peut-être y a-t-il encore un recours. Il lève désespérément la main, écarquille ses doigts, mais l'un des deux messieurs le saisit à la gorge, l'autre lui enfonce le couteau dans le cœur et l'y retourne par deux fois. « Comme un chien! dit-il, et c'était comme si la honte dut lui survivre. »

J'attends de la pensée qu'elle se trouble; qu'elle s'expose à l'impensable; qu'elle se risque vers l'inacceptable. Tant pis pour le dorlotage, tant pis pour les pensées convenues ou convenables. L'instant de la mort est ce que nous ne parvenons pas à nous représenter; et dans la scène où Abraham sacrifie son fils (et je pense — le *Zohar* l'interprète ainsi — qu'il accomplit vraiment le sacrifice dans son âme, que donc il tue Isaac, et que Dieu accomplit la substitution à ce moment-là seulement, et que donc Isaac est *ressuscité*), dans cette scène où Isaac est rendu à son père après avoir été tué, l'instant de la mort se dévoile d'une manière stupéfiante.

Georges Bataille écrit: « Ne pouvons-nous dire de la mort qu'en elle, en un sens, nous décelons l'analogie négatif d'un miracle? »

L'instant impossible n'est pas représentable, c'est pourquoi nous ne cessons de tendre vers sa représentation tremblée,

incertaine, sans cesse renouvelée. C'est une syncope : celle où le temps accède à la simplicité qui le supprime. C'est une cassure que seul un cri signale. Un passage évanouissant. Un point où l'esprit pivote sur lui-même en s'effaçant. Seul l'amour, dit-on, accède à cet arrêt parce qu'il est capable de se délier.

Mais j'arrête, je préfère reculer, tout cela est trop dit.

Y a-t-il quelqu'un, ici, avec moi ? Ce que porte le cœur est ce qui s'unit avant la création, à cet instant où rien n'existe encore, et où tout va naître. Je suis ici, et nulle part. Respirer s'éprouve au bord des limites où la compréhension se décompose. La joie est comme la nuit, comme ce point qui brille dans les ténèbres et inverse la rayure. Ce qu'on voit à travers, c'est qu'on respire de nouveau. L'instant impossible est celui où le sacré tourne sur lui-même ; il n'a peut-être plus rien à voir avec la religion : il est la présence, à l'intérieur du langage, de ce qui est aimé. Abraham aimait si follement Isaac que celui-ci lui a été rendu.

Dans *Crainte et tremblement*, ce livre qui touche de si près à l'invisible et à l'irreprésentable que ses phrases font parfois partie du sacrifice qu'elles réfléchissent, Kierkegaard écrit soudain ces deux phrases : « Seul celui qui descend dans l'outre-tombe sauve la bien-aimée ; seul celui qui tire le couteau reçoit Isaac. » Ainsi le sacrifice d'Isaac est-il placé sur le même plan que le sauvetage d'Eurydice par Orphée : il s'agit de traverser la mort — de revenir chez les vivants.

N'est-ce pas de cela, très exactement de ce secret, de ce prodige, de cette expérience qu'il en va dans la littérature ? La littérature ne témoigne-t-elle pas sans cesse de cette scène impossible ? N'est-elle pas la parole de l'impossible ? « Entre mort et parole, un éclair s'illumine », écrit Heidegger dans un célèbre énoncé d'*Acheminement vers la parole*. Il ajoute : « mais il demeure impensé. » Cet éclair qui s'allume au cœur de l'instant impossible, c'est ce que j'appelle la littérature.

Et justement, *Donner la mort*, ce livre que Derrida consacre à la scène sacrificielle, à Abraham et Isaac, à Kierkegaard, ce livre est en fait une méditation sur la littérature. Son dernier chapitre s'appelle : «La littérature au secret (une filiation impossible)»; et à l'intérieur de ce chapitre, il y a un long passage que Derrida a appelé ainsi : «Le père, le fils et la littérature.»

Dans ces pages étonnantes, très inspirées, qui n'hésitent pas à s'aventurer dans des parages inaudibles, Derrida postule que le silence d'Abraham sur ce qui lui est arrivé avec Dieu et son fils est l'origine de la littérature : «J'inscris ici, dit-il, la question du secret comme secret de la littérature sous le signe apparemment improbable d'une origine abrahamique. Comme si l'essence de la littérature, stricto sensu, au sens que ce mot d'Occident garde en Occident, n'était pas d'ascendance essentiellement grecque mais abrahamique.»

Être, comme le dit Derrida, «en proie à la littérature», c'est s'approcher de l'énigme : «La littérature, écrit en effet Derrida, commencerait là où on ne sait plus qui écrit et qui signe le récit de l'appel, et du "Me voici!", entre le Père et le Fils absolus.»

Oui, me voici. Je ne sais pas à qui je le dis. Mais comme Abraham le dit à la voix mystérieuse qui lui intime d'aller sur le mont Moriah, je dis : «Me voici.» Je le dis, ne sachant ce que je dis par là, je le dis à ce qu'est pour moi la littérature, c'est-à-dire la vie des phrases. D'ailleurs, ce n'est pas moi qui prononce ces mots, mais à travers moi le ruissèlement d'un fleuve de langage, une mémoire en avant qui parle à ma place – qui me traverse. Ce langage qui vient de loin, en disant «Me voici», je le considère comme mon dieu. Alors peut-être que Georges Bataille a raison lorsqu'il affirme que la littérature est en un sens l'héritière des religions. Sans pour autant qu'en elle se glisse aucune croyance, aucun dogme, rien de ce qui, dans les religions, homologue la servitude, elle établit un site où chaque écrivain se consacre à quelque chose d'irreprésentable, qui serait non pas exactement son dieu, mais *comme son dieu*.

Je ne suis pas philosophe, je ne suis pas non plus un penseur. J'essaie d'écrire de la littérature, et la littérature pense : elle est appelée par la pensée, elle se consacre — que les écrivains le veuillent ou non — à ce qui dans la pensée relève de l'impensable, à cet « intervalle de vérité » que Charles Malamoud voit dans la scène sacrificielle ; elle se consacre à ce qui vient depuis les entailles, elle fait l'expérience de ce qu'on perçoit à travers les rayures, elle se penche sur l'abîme. Ou alors — si elle se détourne de cette difficulté-là —, elle n'est rien, et c'est une autre histoire, qui ne regarde plus la littérature, mais la camelote, c'est-à-dire tout ce qui est allergique à l'irreprésentable.

Je ne suis pas un penseur, mais pourtant la pensée m'engage. Lorsque j'écris des fictions, un territoire s'ouvre où, à ma manière, sans qu'aucun couteau ne s'approche de ma gorge, je vois le feu ; où, à travers les phrases, j'ai accès à une mémoire où, toujours, ce qui vient parler parle de la mise à mort et d'une scène — multiple, diverse, incompréhensible — où a lieu un sacrifice. Que ce sacrifice prenne la forme d'un massacre ou se résorbe en un interstice d'où vient de l'indemne, et même du sauf, il est là, et gît au fond de chaque phrase, comme le souvenir très ancien et toujours neuf d'un instant impossible qui traverse le temps, et qui, s'il est le dernier instant, est aussi le premier.

Je ne saurais pas déployer ce qu'il y a à l'intérieur de cette scène, dont la ligature d'Isaac est l'une des versions, sans entrer dans le récit ; je ne saurais y penser autrement que par la fiction, qui est ma manière de penser — mais quand j'écris des livres, par exemple *Jan Karski*, je sais que c'est cette scène immémoriale qui revient parler au cœur de la représentation, et redire à quel point l'irreprésentable qui l'affecte n'est peut-être pas une limite, mais un horizon. Je sais aussi qu'il y a une phrase de Rabbi Moshé Loeb qui m'accompagne depuis longtemps, et qui parle de ce que j'appelle la rayure originelle : « La voie, dit cette phrase, est en ce monde comme le fil d'une lame ;

de ce côté, l'enfer, et de l'autre, l'enfer; entre les deux : la voie de la vie.»

Je tourne autour d'un instant. Cet instant échappe au temps et à l'espace. Il déborde les chronologies. En un sens, il récuse la raison. Qu'est-ce que le cœur de la représentation? Est-ce la violence de la mise à mort? Chaque détail de la vie et de la mort est en jeu lorsque le feu transporte la parole et que la parole transporte le feu. Il y a un poteau sacrificiel, il y a quelqu'un dont les yeux sont bandés. L'instant impossible est celui de la mort, celui de la naissance, celui qui sépare les vivants des morts et celui qui les réunit. L'irreprésentable est mis en jeu à chaque événement-limite : la supplication, l'origine et la fin du monde, le nom du dieu, la jouissance sexuelle, mais aussi, plus simplement, dans la possibilité même, pour chacun de nous, de respirer — j'allais dire de vivre.



J'aimerais, en hommage au silence d'Isaac, et cherchant la voix juste, faire un éloge du chuchotement. Je plaide pour la voix basse. Pour les choses secrètes, pour la lumière du soir, pour le murmure. Un murmure peut être un déchaînement, c'est-à-dire une parole libre. Un murmure déchaîné, c'est la voix de la littérature. Et cette chose étrange qu'il y a à l'intérieur du langage, qui ressemble à un désert, à une montagne, à une source, à une chambre à coucher, à un lit d'étreintes, cette chose étrange n'est pas directement représentable : seul un chuchotement l'appelle.

Je parle avec Isaac — en sa compagnie. Voici que je chuchote pour lui, pour le feu qui anime la vision où s'écrit son récit. Isaac n'a pas parlé parce qu'il ne cesse de venir s'écrire dans les phrases de la littérature.

J'avance encore. C'est du feu dans du feu. Une trouée dans l'histoire, comme cette fenêtre dont parle le Baal Shem

Tov, qui a été percée dans l'arche de Noé, et qui fait communiquer les siècles les uns avec les autres. En se penchant sur une phrase, si celle-ci est vraiment écrite, si en elle existe la littérature, on peut regarder à l'intérieur de chaque mot : ce qu'on voit alors, c'est le temps qui se traverse lui-même, depuis le commencement du monde. On voit ce qui brille sur le mont Moriah, on voit le sable et les pierres, et l'apparition des sources, on voit les premières herbes mouillées par l'océan, on voit les animaux, et parmi les animaux les paupières immenses des girafes, on voit le fin duvet qui recouvre les cuisses d'Ève, on voit des chevaux qui s'ébrouent dans les prairies, on voit des ruisseaux qui ouvrent un passage entre les forêts et du sang séché sur le mur des grottes, on voit des enfants qui cassent les pattes à une biche. On voit des hommes qui mangent d'autres hommes et qui restent tranquillement assis. On voit des tranchées pleines de corps criblés d'obus. On voit des chambres à gaz. Puis on entend de nouveau Moïse, puis la Voix du Buisson Ardent qui s'adresse à lui à travers la fente du rocher et qui lui dit, comme en a rêvé Schoenberg : « Tu as vu les atrocités, reconnu la vérité. » Puis on voit des piles de livres qui s'amoncellent à côté d'un lit, Kierkegaard, Derrida, Kafka, Bataille, on voit des nuits blanches, un cahier, un crayon, et ça recommence, le mont Moria, les algues, les lèvres, les biches, le feu sur les visages, les guerres, la joie, l'amour, les exodes, les morts, ça ne finira jamais.



