MICHEL PETERSON
Porto Alegre

ÉTHIQUE ET SUBJECTIVITÉ CHEZ PHILIPPE SOLLERS

Comment envisager aujourd'hui, à l'aube de ce troisième millénaire, la pratique textuelle inaugurée avec *Drame* par Philippe Sollers? S'agit-il d'une écriture purement logomachique ou, au contraire, d'une écriture portée par la question de la responsabilité? Phénomène littéraire complexe¹ surdéterminé par l'histoire, l'esthétique et le politique, cette pratique ouvre un espace critique à n dimensions dans lequel le sujet, perdu dans sa propre dissémination, affronte le mystère et la mondanité du monde en provoquant une inflation verbale dont l'une des inévitables conséquences a été durant un certain moment la dépréciation de son discours.

L'affrontement en question doit être pris au sérieux. En effet, plutôt que de construire une éthique qui dériverait de règles universelles et abstraites prétendument inscrites dans la nature des choses, Sollers reconnaît des valeurs qui font de l'éthique un lieu de concrétisation de la subjectivité transgressive s'exprimant dans la modernité. Le sujet accède à la vertu et à la parole en adoptant des règles de conduite libertaires et libertines. Dans la mesure où l'éthique ne s'élabore pas pour Sollers dans un rapport simplement tragique ou agonique au monde, la gratuité et la perversité constituent des moments essentiels du fonctionnement de son économie générale.

¹ J'utilise ici cette expression dans le sens que lui donnait Michael Riffaterre: «*Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte - énoncé et énonciation*» (*La Production du texte*. Paris: Seuil, 1979, p. 9).

Un jugement ne saurait donc être prononcé si on estime qu'il peut comporter une valeur d'usage, même la plus relative. Chaque fois singulier, il demeure singulier et ne cherche jamais l'adhésion de la collectivité. Évitant ainsi la souffrance et les traumatismes, l'éthique sollersienne constitue une esthétique qui lance un défi à la faculté de juger téléologique. C'est pourquoi les prises de position historiques en faveur de Mao Tsé-Toung ou de Jean-Paul II apparaissent avec le recul moins motivées par les thèses progressistes de la dialectique révolutionnaire ou par une théologie physique et une théologie morale qui découle selon Kant de la première, que par une pulsion esthétique favorisant la beauté du geste. Un jugement à propos d'un individu, d'un événement ou d'une situation n'est valide et responsable que s'il est juste et beau, c'est-à-dire pervers et gratuit. Agissant et écrivant à partir de pensées exceptionnelles et contradictoires, Sollers renvoie les extrêmes dos à dos et se dégage de la rectitude morale sans jamais décliner ses responsabilités, la principale d'entre elles étant de respecter un programme pédagogique rigoureux établi il y a plusieurs années afin qu'il déclenche un grand rire permanent, seul capable de dissoudre le désespoir et la haine qui hantent plus que jamais notre époque.

Mais on n'entre pas dans l'éthique aussi facilement qu'on entre dans les ordres. Il faut, si on veut monter au paradis et accéder au pur religieux, évaluer les principes qui guident la pratique de Sollers, laquelle occupe une position ambiguë dans la modernité. Cette position peut être désigné comme *néolithique* parce qu'elle appartient à l'époque qui a signé le passage de la modernité à la postmodernité, c'est-à-dire à la fois à la période la plus récente de l'âge de pierre: la déconstruction, et à un moment de l'histoire où il est enfin devenu possible de comprendre le texte de la Bible (*néo-*, nouveau, et *lithique*, relatif à la pierre, à la monumentalisation, aux tables de la loi). Sollers se tient donc tout contre l'institution et s'institutionnalise en quelque sorte lui-même selon une stratégie et une théorie d'ensemble qui cherchent à nous dégager de l'histoire concentrationnaire et, simultanément, à fonder une nouvelle physique du transfini affirmant la beauté et la splendeur du jugement.

C'est dans *Paradis* que s'affirme de la façon la plus rigoureuse (la plus perverse et la plus juste) non seulement l'éthique de Sollers, mais aussi les questions autour desquelles elle s'articule et se multiplie: quel est le mal suprême? quelle est la nature et la valeur de l'obscénité et de l'extase?, pourquoi la sexualité est-elle asymétrique?, etc. Il faut donc suivre quelques moments les méandres de ce «roman» (il faudrait plutôt parler d'un «chant») dont la publication s'étend sur presque dix années

et dont les deux volumes² résultaient de cette expérience ne constituent en fait qu'une étape du travail infini commencé depuis Lois (relecture du corpus platonicien), affirmé avec *H* (le «brouillon» de *Paradis*) et prolongé dans le cadre de la revue *L'Infini* faisant suite à *Tel Quel*. Cette entreprise oscille entre la constitution d'une somme théologique fondée sur une lecture de Saint-Thomas, Duns Scot et Dante d'une part, et celle d'une somme athéologique fondée, elle, sur les avancées de Bataille d'autre part. D'où, dans *Paradis*, la forme «dissimulée» du verset (anti-claudélien et à «satanique») et le fait que le narrateur - sa multiplication infinie, puisqu'il n'est jamais qu'un «poly-même»? utilise toutes sortes de tactiques pour poser son discours comme prophétique. On peut alors interpréter le constant recours aux paroles des prophètes et l'insistance sur les notions de voix et d'audition comme des manières de matérialiser et de dépasser l'opposition dedans-vivant/dehors-mort maintenue par le discours métaphysique.

Les premières pages du premier volume de *Paradis* synthétisent toutes les positions éthiques et théologiques de celui que Sollers nomme «l'auteur». La crue textuelle (pour parler comme Lucette Finas) et la «panphonie» qui relativisent la polyphonie bakhtinienne accusent en effet le poids de Dieu et autorisent une lecture du texte biblique articulée à partir du *Finnegans Wake*. Se dévoilent également une homologation avec la lecture faite d'Artaud par Jacques Rivière et une opposition à la lecture bernanosienne de l'enfer humain dans *Sous le Soleil de Satan*. Le rapport éloquemment entretenu par «l'auteur» avec les exceptions les plus significatives de la modernité (par exemple Sade, Faulkner et Bossuet³) suppose en outre que la tension maintenue entre somme théologique et somme athéologique oblige le lecteur à poser la question jamais résolue de la représentation. Cette interrogation du

² *Paradis*. Paris: Seuil, 1981; *Paradis II*. Paris: Gallimard, 1986.

³ Pour rares qu'elles soient, les références de Sollers au prélat n'en demeurent pas moins très significatives. À preuve, ce passage de l'Oraison funèbre d'Henriette d'Angletterre, Duchesse d'Orléans, passage dans lequel sont mis en corrélation l'élévation et l'exceptionnalité de l'homme lui-même: «Il faut donc penser, Chrétiens, qu'outre le rapport que nous avons du côté du corps avec la nature changeante et mortelle, nous avons d'un autre côté un rapport intime et une secrète affinité avec Dieu, parce que Dieu même a mis quelque chose en nous qui peut confesser la vérité de son être, en adorer la perfection, en admirer la plénitude; [...] De ce côté, Messieurs, si l'homme croit avoir en lui de l'élévation, il ne se trompera pas. Car, comme il est nécessaire que chaque chose soit réunie à son principe [...]». *Oraisons funèbres*. Paris: Garnier, 1987 (éd. orig. 1667-1687), p. 174-175.

Nom de Dieu le Père passe par l'élimination complète de la ponctuation visible (comme dans le polylogue de Molly Bloom dans *Ulysses*) au profit d'une «ponctuation soufflée» qui renvoie, dans «l'emphrase», à une écriture hiéroglyphique et aux scènes de la Genèse et de l'Annonciation:

mais alors si dieu au pluriel se disant nous en cette occasion solennelle la Genèse a créé sa majesté à son image sa majesté en chutant de cet état imagé est donc devenue une simple représentation de représentation reproduction de reproduction s'efforçant dans la reproduction des reproductions de remonter vers le lieu de sa production travail infernal embrouillamini de kabbale car comment revenir à la source d'une image en immortalisant indéfiniment l'image de cette image en s'obstinant à faire ressembler⁴

On comprend des lors que Sollers s'oppose à la reproduction platonicienne des Idées de même qu'à la reproduction biologique des corps. La chute de Dieu dans la matérialité conduit en effet inévitablement à une prolifération mortelle des doubles:

il est tombé il a eu besoin de souffler et il s'est mis à regarder oh elohim elohim toi si rapide agile pourquoi t'enfourer dans l'argile oh elohim comment as-tu pu t'abandonner dans la contraction du créé à notre image as-tu dit mais cette image est un crime un moment fuyant de déprime de l'image de l'image c'est tout ce qu'il sait faire notre mage donc pour multiplier les images déjà hollywood dans l'éden⁵

La réinscription de Dieu dans la mise en place d'une «véritable pâque verbale» ? c'est-à-dire de stratégies discursives dont les deux pôles sont «[...] le mélange, la contradiction entre les éléments comiques, grotesques, et une dimension qui est ressentie comme étant élevée, lyrique, épique [...]»⁶? amène «l'auteur» de *Paradis* à se poser la question suivante: «le travail de l'infini est-il bien, via un nouveau type de ponctuation et une nouvelle prosodie, «glissant décalé désagrégateur dissembleur très littéraire très subtilement fantastique [...] agression des yeux»⁷? En d'autres termes, comment phagocyter certaines confi-

⁴ *Paradis II*, p. 31-32.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ Philippe Sollers. *Vision à New York*. Paris: Denoël/Gonthier, 1981, p. 131.

⁷ *Paradis II*, p. 44-45.

gurations axiologiques et idéologiques qui soutiennent les discours totalitaires sur lesquels sont fondés l'ère de la gynécomancie, la liberté-libération imposée, l'élargissement de la démocratie impliquant la délation des ennemis, la communication pléthorique de masse ou encore le racisme pour le racisme? L'«auteur» tente-t-il pour ce faire d'infiniter les jeux de langage en déstabilisant les discours dominants ou cherche-t-il au contraire à exercer sur eux un contrôle rigoureux en recentrant des discours sacrés tels ceux de la Bible, du Coran (on pense ici à Salman Rushdie) ou, pour ne mentionner que ceux-là, les classiques chinois? La forme même de cette question implique, on le verra, que le langage soit le lieu où le sujet se transgresse lui-même en prononçant des jugements sur la réalité: «C'est l'individu extrême, l'élément indivisible, qui affirme la seule réalité vraie, la pointe extrême du réel. Loin de justifier le flux biologique d'où il sort, il le cerne du dehors, le marque, le juge, l'anéantit, l'oublie»⁸. La fiction est ainsi l'espace esthétique dans lequel plonge la subjectivité transgressive afin d'assumer sa responsabilité existentielle dans la sphère du politique.

Paradis, roman réaliste

Dans «Logique de la fiction», Sollers imagine le roman de l'existence comme celui dans lequel l'auteur reste ouvert à ce qui lui échappe, à ce que la fiction peut lui apprendre du monde:

Le roman de notre existence doit donc, si nous en calculons vraiment les données, redéfinir pour nous l'opposition superficielle savoir/non-savoir, tout progrès réel dépendant de la reconnaissance active d'une limite dont la représentation, sans cesse agissante et reculée, nous est sans doute suggérée par la mémoire dissimulée qui se joue de nous. Le non-savoir fonctionnerait donc non pas comme fondation mais comme relais du savoir - procès du savoir, procès symbolique du réel à l'in-térieur de l'imaginaire (le réel provoquant, confrontant l'imaginaire et la mémoire éprouvée par l'oubli), passage dialectique du non-sens au sens, ou encore, comme le notait Wittgenstein, d'une «non-sens non évident à un non-sens évident»⁹.

⁸ Philippe Sollers. *Théorie des Exceptions*. Paris: Gallimard, 1986, p. 11, coll. "Essais".

⁹ «Logique de la fiction». In: *Logiques*. Paris: Seuil, 1968, p. 31.

La redéfinition de l'opposition savoir/non-savoir à laquelle oblige le roman de l'existence permet de reconsidérer la modalité du savoir. On sait que pour Greimas, le procès de communication implique que le savoir soit toujours transitif puisqu'il est inconcevable sans l'objet du savoir et qu'il ouvre par conséquent sur la dimension pragmatique du discours. Par opposition, le non-savoir ne permet pas la reconnaissance de l'instance de l'énonciation et rend ainsi difficile, pour ne pas dire impossible, de penser le discours en tant qu'activité cognitive (faire) ou en tant qu'état de savoir (être). Or, pour Sollers, le non-savoir agit à l'intérieur même du savoir et rend possible le passage du non-sens au sens. Le savoir ne semble donc pas recouvrir, comme le soutient de son côté Greimas, l'instance de l'énonciation *dans son ensemble* puisqu'elle se constitue au moment où elle éprouve, par le langage, dans la fiction, ses limites face au réel. Sollers établit en outre une corrélation entre non-sens et non-sens non évident d'une part, et entre sens et non-sens évident d'autre part. Il marque par là le passage dialectique entre incertitude et certitude. La référence à Wittgenstein parle d'elle-même, surtout si l'on se rapporte au tout début de l'essai *De la Certitude*, dans lequel le logicien écrit: «Si tu sais que c'est là une main, alors nous t'accordons tout le reste». Et au troisième paragraphe, il déjoue l'incertitude de la manière suivante: «À quelqu'un qui dirait: "Je ne sais pas s'il y a là une main", on pourrait répondre: "Regardes-y de plus près". - Cette possibilité de bâtir sa conviction appartient au jeu de langage; en est un des traits essentiels»¹⁰. Le réel apparaît ici comme ce qui fortifie et rend absolues la conviction, la foi, le religieux. Le passage du non-sens au sens, de la non-évidence à l'évidence, est donc un passage de l'incertitude à la certitude, du non-savoir au savoir. Ce processus en devenir progresse par une succession répétée de mouvements de sens inverse ou par un jeu de causalité réciproque. C'est dire que le non-sens et que le non-sens non évident ne sont pas chronologiquement antérieurs au non-sens évident et au sens. Ils se conditionnent plutôt mutuellement, adviennent l'un dans et par l'autre. C'est précisément ce conditionnement qui rend problématique l'opposition savoir/non-savoir et qui, du même coup, permet que le faire et l'être surgissent d'un non-savoir lui aussi transitif.

Comment ce proces dialectique s'effectue-t-il dans *Paradis*? Pour répondre à cette question, il importe de s'arrêter quelques moments à la

¹⁰ *De la Certitude*. Trad. fr. Jacques Fauve. Paris: Gallimard, 1965 et 1976, p. 31, coll. «idées».

plus importante isotopie rhizomatique du texte, à savoir celle de la contemporanéité. Dès la première page de *Paradis II*, l'«auteur» écrit:

Aujourd'hui j'écris aujourd'hui et aujourd'hui j'écris le cour d'aujourd'hui et hier j'écrivais aujourd'hui et demain j'écrirais aujourd'hui c'est vraiment aujourd'hui et rien qu'aujourd'hui on devrait l'écrire aujourd'hui d'une manière différente d'être à jour en suivant ses nuits dans la nuit salle de séjour¹²

L'insistance sur le présent vise à actualiser le geste de l'écriture et l'écriture du geste. Le passé et le futur se trouvent ramenés, condensés, dans une sorte de *hic et nunc* absolument présent. La «polylangue» et la «panphonie» ne peuvent en effet se déployer que dans la contemporanéité, l'instantanéité. Voilà pourquoi Sollers affirme qu'il est, à l'instar de Joyce, un romancier réaliste en distinguant le réel de la réalité. Ce réalisme se définit d'abord et avant tout comme le récit d'une morphogénèse:

Car si, du point de vue d'une métaphysique stricte (métaphysique, au sens d'au-delà du physique, de tous les physiques), je commence à raconter la façon dont on fabrique le physique, alors je fais une œuvre réaliste, je montre comment les corps s'engendrent par illusion, comment l'humanité se vit elle-même comme une illusion, se raconte de fausses représentations du monde, se raconte des religions, des rêves, des biographies imaginaires [...] ¹³.

Raconter les rapports de force équivaut à identifier les jeux de langage qui constituent le réel et ainsi, à écrire le roman de l'existence, à dévoiler le monde comme simulacre: «Je ne juge pas, je décris»¹⁴. En

¹¹ Par isotopie rhizomatique, j'entends une isotopie dans laquelle: 1° l'opposition entre la composante figurative et la composante thématique atteint par inflation verbale un degré zéro; 2° comme dans un rhizome, «chaque trait ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique» et, par conséquent, «des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers [...] mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses». Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*. Paris: Minuit, 1980, p. 13.

¹² *Op. cit.*, p. 7.

¹³ «On n'a encore rien vu». Entretien accordé à Chowki Abdelamir. «Tel Quel», no. 85, automne 1980, p. 22.

¹⁴ *Paradis II*, p. 81.

cherchant à informer le mieux possibles ses lectrices et ses lecteurs, Sollers *prend* ses responsabilités d'écrivain et de romancier. Et si le terme de roman doit être maintenu, c'est dans la mesure où il constitue une forme englobante capable de saisir l'infinité et l'instantanéité non de la réalité, mais bien du réel. Le romancier doit donc tenir compte de la multiplicité des informations qui lui parviennent et le traversent et s'interroger sur leur signification pour l'histoire présente. Dante, Céline, Joyce, Faulkner, Kundera ou Rushdie apparaissent alors comme des *réalistes absolus* parce qu'ils tentent, chacun à leur façon, de saisir les modalités par lesquelles se produit et se poursuit l'exploitation des ressources humaines, parce qu'ils sont sans cesse à l'écoute des phénomènes.

La multiplicité ambiante dans laquelle il évolue conduit Sollers à une rhétorique qui déplace en même temps qu'elle les prolonge les quatre sens médiévaux. On passe ainsi du littéral à l'hystéral, de l'allégorique au phallégorique, du moral au choral et de l'anagogique au pranaagogique. Cette rhétorique correspond à une pratique matérialiste de l'écriture, celle-ci se donnant comme spectacle du monde réel et comme spectacle d'elle-même. L'épigraphe de Nietzsche placée en tête du numéro initial de *Tel Quel* marquait déjà le caractère apodictique de ce spectacle:

Je veux le monde et je le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et crie insatiablement: bis! Et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle; et non pour tout le spectacle seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m'est nécessaire - parce que je lui suis nécessaire - et parce que je le rend nécessaire¹⁵.

Le monde TEL QUEL, le spectacle TEL QUEL et en direct, *live*. Bref, le processus de l'écriture en acte, le phénoménal, sont au fondement même de la théorie. Mais dans la mesure où la théorie est habituellement conçue comme une spéculation qui ne passe pas par la pratique, un renversement fondamental a donc lieu chez Sollers et chez les membres de *Tel Quel*: la pratique n'est plus simplement l'effet de la théorie, mais en est plutôt la possibilité et représente le lieu à partir duquel la spéculation devient «matériellement» et «pragmatiquement» praticable. Dans ces conditions, le roman de l'existence doit maintenant pro-

¹⁵ "Tel Quel", no. 1, printemps 1960, p. 2.

duire le récit de la gestion du réel et des discours qui le traversent. Le monde TEL QUEL, c'est celui que «l'autreur» de *Paradis* doit laisser être sans arrangement. Lourde responsabilité. Elle comporte tant de risques qu'elle nécessite la mise en place d'un programme pédagogique assurant la formation éthique appropriée pour affronter le donné sans recourir à des processus de médiation¹⁶, pour assumer une écriture qui ne se réalise pas en vue d'un certain progrès épinglé à la prétendue vérité de la performance.

Les hypothèses du *Programme*

Évaluons maintenant les hypothèses proposées par Sollers et estimons-en la valeur heuristique pour la modernité. Si je préfère au terme de thèse le terme d'hypothèse, c'est en me référant à l'ancienne rhétorique et en partant du principe que l'*hypothesis* fournit une question impliquant des faits, des circonstances, des personnes, un chronotope¹⁷. La pratique matérialiste proposée par Sollers dans le *Programme* suppose des «faits» (l'impossibilité de faire de l'écriture un objet pouvant être étudié autrement que par l'écriture elle-même en tant que processus [art. 1.2]), des «circonstances» (la théorie constituée prenant son origine dans les textes de la rupture [art. 1.3]), des individus ou des sujets imaginaires ou institutionnels (Dante, Sade, etc.), bref un temps (celui de l'écriture et de l'Histoire Monumentale) et un lieu (celui de l'écriture ou du texte défini par une théorie d'ensemble). Examinons brièvement chacune des quatre hypothèses de travail fournies.

Hypothèse 1: *Une théorie d'ensemble pensée à partir de la pratique de l'écriture demande à être élaborée.*

Chez les Grecs, la *theoria* désignait comme on sait l'action d'observer (*theôrein*) en référence à un spectacle et ne désignait ainsi une spéculation intellectuelle qu'au sens figuré. La pratique matérialiste de l'écriture proposée par Sollers se donne elle aussi comme spectacle du monde «réel» et comme spectacle (c'est-à-dire questionnement) d'elle-

¹⁶ Ce qui n'exclut nullement, bien au contraire, que l'événement artistique soit un *fait*. En d'autres termes, «[...] c'est toujours l'état intermédiaire vers un lieu de renversement qui est provoqué, subi, poursuivi». *L'Intermédiaire*. Paris: Seuil, 1963, p. 8.

¹⁷ À ce sujet, voir Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique». "Communications", no. 16, 1970, p. 210.

-même. L'opposition entre théorie et pratique se trouve par conséquent dissoute par la dialectique matérialiste puisque l'écriture doit reconnaître une rupture tensorielle posée comme intersection de deux ensembles, deux statuts inconciliables du langage (art. III.3). Il s'ensuit évidemment qu'une autre opposition, celle entre la science et les arts, se résout dans l'espace de cette intersection. Or, comme la théorie d'ensemble appelle une définition topologique de l'écriture (et donc, une réflexion sur la construction des différents espaces), nous pouvons concevoir ceux-ci à la manière de deux variétés cobordantes. Ainsi que l'a montré René Thom, le problème de la réduction en termes algébriques de deux variétés présente un aspect philosophique: «Nous avons deux espaces, deux variétés différentes et l'on cherche, en quelque sorte, à les réunir avec une espèce de déformation continue. La meilleure façon est, en définitive, la construction d'un 'cobordisme' entre les deux variétés»¹⁸. Sans aller ici jusqu'à utiliser le schéma du cobordisme construit par Thom pour illustrer le rapport entre la théorie et la pratique dans l'espace de l'écriture matérialiste, on peut simplement suggérer de les concevoir, comme la science et les arts, en tant que variétés d'un espace identique qui passent et repassent les unes dans les autres. L'écriture «reconnaît» alors que la science est en mesure de lui fournir sa réalité et ses «significations» (art. III.4), son matérialisme formel. Elles se dialectiseraient toutes deux dans un proces de formalisation qui s'inscrirait dans une unité de cobordisme où l'écriture phénoménale décentrerait le langage et produirait des œuvres ouvertes dont le lieu d'intersection des formes se déplacerait constamment. Si une pratique motivée par la théorie est primordiale, ce n'est que dans l'exacte mesure où leurs fondations communes se construisent dans un espace commun, en fonction d'une même topologie.

Dès lors, une confusion risque d'être provoquée par le syntagme *théorie d'ensemble*. On peut en effet comprendre le terme utilisé au sens de Cantor, c'est-à-dire comme un groupement en un tout d'objets indépendants de l'intuition et de la pensée. Un ensemble est donc une collection d'éléments, en nombre fini ou infini, susceptibles de posséder certaines propriétés et d'avoir entre eux, ou avec des éléments d'autres ensembles, certaines relations. L'ensemble est concevable comme une unité qui relève de l'équilibre de ses éléments. Ces définitions imposent toutefois à la notion d'ensemble une finalité, elles se situent dans un

¹⁸ *Paraboles et catastrophes*. Trad. fr. Giulio Giorello et Simona Morini. Paris: Flammarion, 1983, p. 22.

horizon téléologique que le *Programme* cherche pourtant à déconstruire: «[...] nous devons savoir, écrit en effet Sollers, que le moment de l'ensemble touche celui de la dispersion»¹⁹. C'est dire que l'on doit comprendre la théorie d'ensemble à élaborer comme impliquant non pas un ensemble fini ou infini, mais plutôt un «[...] ensemble hétérogène et voulu comme tel [et appartenant à la figure du réseau] faisant surgir, dans sa distance, des 'plis intérieurs au langage', un 'volume en perpétuelle désinsertion', un 'trajet de flèche' dont les effets d'isomorphisme sont constitutifs d'un espace et d'une limite relevant d'une topologie du fictif»²⁰. Voilà pourquoi «la problématique spécifique de l'écriture se dégage massivement du mythe et de la représentation pour se penser dans sa littéralité et son espace» (art. I.2.), espace topologique dont Sollers affirme que Roussel pourrait bien être l'inventeur.

Revenons quelques instants à l'article III.2. où «la théorie est d'abord définie comme une lecture», celle-ci n'étant «rendue possible que par une écriture qui reconnaît la rupture». En quoi consiste cette lecture? On ne peut répondre à cette question sans considérer le sujet de la lecture qui se constitue en tant que production de celle-ci. Ce sujet en procès devient, comme chez Borgès, une autre connotation du texte dans la mesure où: historique, il doit toujours refaire une lecture foncièrement différente de celles qui précèdent; idéologique, il peut redistribuer à l'infini la chaîne des connotations. Le texte apparaît donc au départ comme un ensemble vide qu'il s'agit de remplir par une pratique de l'écriture/lecture, par une pratique fondée en théorie.

Le *Programme* tente ainsi d'éviter le piège du mode impératif ou prescriptif et veut plutôt fonctionner sur le principe de la revendication et même du désir puisque la théorie d'ensemble doit être élaborée à partir et au travers de l'écriture/lecture. La loi qui pourrait être déduite des hypothèses ne pourrait par conséquent qu'être plurielle. Cela explique que le dispositif discursif du *Programme* ne soutienne pas le paradoxe selon lequel des énoncés dénotatifs impliquent des discours

¹⁹ «Le toit». In: *Logiques*. Paris : Seuil, 19, p. 195. Jean-Louis Houdebine a montré que *Paradis* est un texte qui fonctionne selon le principe d'infinité. Le réel de l'infini cantorien étant matériellement praticable, il s'agit de lui octroyer sa véritable positivité dans l'écriture. Voir «L'expérience de Cantor (Pour la détermination d'un «principe d'infinité» en littérature)». In: *Excès de langage*. Paris: Denoël, 1984, p. 289-317. Quoique je ne conteste nullement la pertinence de l'expérience cantorienne dans le cadre sollersien, il me semble que la notion d'ensemble proposée par Cantor s'applique difficilement au texte de Sollers.

²⁰ Philippe Sollers. «Division de l'ensemble». In: *Ibid.*, p. 8-9.

prescriptifs²¹. Le Programme prend donc en considération - et c'est là un de ses mérites - l'abîme entre le dénotatif et le prescriptif par un recours à l'optatif qui réarticule insidieusement un prescriptif encore plus exclusif.

Des l'article I.1., la pratique de l'écriture était rigoureusement opposée par Sollers à la littérature en tant que catégorisation sociale historiquement déterminée des productions signifiantes et se définissant par rapport à d'autres opérations de sémiotique sociale. L'écriture, pensée et agie comme production spécifique de significations par un sujet sur la base de motions pulsionnelles (position amplement développée par les études réunies dans *Logiques*), peut alors impliquer «le renversement et le remaniement de la place et des effets» du concept de littérature.

Sollers définit, à l'article I.2., ce qu'il entend par la formule «à partir de la pratique». La rupture (consommée par Sade, Mallarmé, Bataille, etc.) oblige à penser l'écriture comme objet d'étude pour elle-même, c'est-à-dire qu'elle dispose toujours d'elle-même comme mise en procès de sa propre discursivité. Elle exclut donc toute représentation, toute mimésis pensée autrement que comme production altérante, et sa pratique «est à définir au niveau du «texte». L'écriture n'est plus simplement que supplément répétitif, répétition de vie ou de mort d'une soi-disante mémoire vive.

Malgré la contestation de l'hégémonie de l'histoire cursive, les textes de la rupture permettent à Sollers de délimiter un avant/apres renvoyant à un dedans/dehors qui semble nous replonger en pleine histoire cursive. Une manière simple de résoudre cette contradiction consisterait à penser, avec Foucault, qu'à partir de Freud, Marx et Nietzsche, «les signes se sont étagés dans un espace beaucoup plus différencié [que celui, par exemple, du XVIIe siècle], selon une dimension que l'on pourrait appeler celle de la profondeur, à condition de ne pas entendre par là l'intériorité, mais au contraire de l'extériorité»²² de l'écriture, c'est-à-dire le décentrement infini du sujet de d'une écriture posant la lecture, nous l'avons vu, comme instrument de redistribution de la chaîne des connotations.

²¹ Par exemple, un ensemble de lois dérivées d'un fonctionnement théorique qui chercherait à appréhender ce qu'il manque à la société pour être juste. À ce sujet, voir Jean-François Lyotard et Jean-Louis Thébaud. *Au juste*. Paris: Christian Bourgois, 1979, p. 44 et sq.

²² Michel Foucault. «Nitzsche, Freud, Marx». *Cahiers de Royaumont*. Nietzsche. Paris: Minuit, 1967, p. 186.

La rupture textuelle dont il est question dans le *Programme* et dans plusieurs textes de Sollers (comme ceux récemment réunis dans *Éloge de l'Infini*) est contemporaine de la mise en place critique et historique de la dialectique matérialiste comme contestation de la dialectique hégélienne qui vise, par une série de mouvements à travers lesquels les formes s'idéalisent, à transformer les choses en concepts. La valeur du travail textuel apparaît alors et plonge l'écriture dans une crise qui en arrive à ne plus assurer sa propre lisibilité. Pourtant, Barthes considère par exemple qu'un texte comme *Paradis* est tout à fait lisible si nous en rétablissons la ponctuation²³. La lisibilité et la déconstruction de l'*Aufhebung* hégélienne sont donc fonction d'une lecture adoptant un nouveau rythme ou, en d'autres termes, d'une lecture fondée en pratique sur la vue plutôt que sur l'entendement.

Hypothèse 2: *La théorie de l'écriture textuelle se fait dans le mouvement de la pratique de cette écriture.*

Découlant de la première, cette seconde hypothèse constitue une sorte de proposition visant à démonter les systèmes idéologiques de l'histoire cursive de la littérature. On commence à mettre en place un champ historique nouveau, dont les déterminations seront radicalement différentes. Ce nouveau champ discontinu consistera plus tard pour Sollers en une théorie des exceptions où le «nouveau» *paideuma* se déplacera sans cesse à l'intérieur «d'un espace mouvant et contradictoire où l'on [verra] apparaître de l'intérieur, au moment même où il a lieu, le geste de la création»²⁴, la pratique matérialiste et désirante de l'écriture.

Or, par quoi délimiter les «bords» invaginés de ce champ historique duquel toute continuité, toute progressivité positiviste prétendait être exclue? Quelles sont les limites de cet espace impliquant un principe de rétroactivité, principe selon lequel le *programma* peut s'écrire à la suite des pratiques qu'il annonce? Sollers les désigne par quatre mots: mystique (sainte Thérèse et saint Jean de la Croix), érotisme (Sade, Bataille), folie (Rimbaud, Kierkegaard) et littérature (ce dernier terme pris exclusivement dans le sens qui introduit la rupture et non comme faisant suite aux religions dont il est encore l'héritier. On retrouvera entre autres ici Kafka et Blanchot). Mots faisant signe vers une absence

²³ Roland Barthes. *Sollers écrivain*. Paris: Seuil, 1979, p. 6.

²⁴ *Théorie des exceptions*, p. 11.

littérale de signes, vers des signifiés et des signifiants passant du même côté, dans un néant opaque qui a pour nom la mort ou l'écriture. Le débordement extatique et la transmutation des valeurs à l'œuvre dans ce discours conduisent à penser la perversion comme signifiant transcendantal de cette chaîne diachronique rendant possible la visée synchronique. Pour Sollers en effet, la pensée théorique «apparaît comme devant être essentiellement perverse. La perversion, c'est la pensée théorique elle-même, c'est-à-dire ce qui en elle est la raison de toute réalisation pratique»²⁵. Par le partage qu'elle exécute entre la folie et la raison, la théorie met en cause le «concept» d'histoire «posé par l'idéalisme expressif et instrumental» (art. II.3.). Mais Sollers n'écrit pas, comme Foucault, l'histoire de la folie dans son instantanéité radicale. Il décrit les lieux textuels d'émergence de la folie en tant qu'écriture. La folie du signifiant exclue d'habitude par l'histoire littéraire, loin d'être alors éliminée en tant que telle et comme tel par la critique sollersienne de la raison pratique, se montre en fait contenue à l'intérieur même du langage qu'elle fait éclater, contenue à l'intérieur de la pensée, du langage en tant qu'il fait advenir l'écriture comme son fondement. Dès lors, elle est contenue, cette folie, à l'intérieur du «je(u)» du langage, ce sujet à partir de quoi (dans l'optique et l'espace cartésiens) les choses se règlent, de ce «je» qui dit l'existence matérielle, qui écrit sa propre phénoménalité, sa propre destination, de ce «je» en tant que sujet (se) parlant. Cette possibilité de la folie à l'intérieur même de la pensée, de la raison, comme rendant réalisable pratiquement la pensée, s'affirmait pour Descartes en tant que possibilité même de l'affirmation de la raison. Pour Sollers, cet intérieur se replie et constitue le bord, le moment de partage entre deux histoires, l'une cursive et l'autre monumentale.

3ème hypothèse: *La théorie de l'histoire de l'écriture textuelle peut être appelée «histoire monumentale» dans la mesure où elle «fait fond» de façon littérale, par rapport à une histoire «cursive», figurée (téléologique), ayant servi à constituer en le dissimulant un espace écrit|extérieur.*

Il importe de remarquer que nulle part dans le Programme n'est explicitement défini le concept d'histoire monumentale que Sollers emprunte à Nietzsche. On voit cependant ce qu'il implique, ce qu'il érige et

²⁵ «Sade dans le texte». In: *Logiques*, p. 82.

ce sur quoi il s'érige. Il implique: 1^o des relations à longue portée (comme, par exemple, chez Pound); 2^o des périodes inédites extraites du chaos et de la folie temporels; 3^o une durée conçue comme *temps des langues*, temps du texte et des signifiants. C'est pourquoi l'histoire monumentale s'érige à partir des exclusions effectuées par l'histoire littéraire cursive et téléologique (par exemple, la monumentalisation, au détriment du logocentrisme, de Malherbe par Ponge). L'histoire monumentale ne s'achemine pas vers une fin, mais permet au contraire l'interprétation de l'Histoire comme principe de l'Éternel Retour du Même, interprétation qui cherche à nous libérer de la malédiction et du poids du passé sans toutefois les exclure comme moments d'une affirmation de la réalité du temps et de son infinité. L'histoire ne s'achèvera plus et nous serons projetés dans ce *temps des langues*, temps infini et babélien.

Sollers, en reprenant ainsi à Nietzsche le concept d'histoire monumentale, bénéficie d'un avantage majeur en faisant savoir que plusieurs grands textes furent écrits mais occultés de l'histoire institutionnelle parce qu'ils mettaient en scène - étaient - la folie de l'écriture, l'écriture comme dérèglement de tous les sens. Sollers élabore une histoire de l'écriture maudite, une théorie des exceptions en pigeant dans le passé des textes qui deviendront des «classiques» de la dialectique matérialiste de l'écriture ou en réinterprétant certains canons de la culture littéraire. *La Divine comédie* «va donc être pour nous un texte en train de s'écrire, et plus encore le premier grand livre pensé et agi intégralement comme *livre* par son auteur»²⁶. Quant au matérialisme sémantique de Sade, il donne à voir, selon Sollers, la monstruosité sadéenne comme monstruosité *écrite* et est la «réalisation de la littéralité intégrale»²⁷.

On pourrait multiplier les exemples de tels recours au *Livre* afin de montrer que l'une des valeurs principiellles de la théorie sollersienne est précisément celle du dévoilement du geste de la création, de l'acte même d'écrire - dévoilement qui ne pourrait s'effectuer sans une transgression des canons de l'époque à laquelle l'œuvre appartient. Font par exemple partie du nouveau *paideuma* les œuvres qui montrent, à même leur littéralité, la matérialité de l'écriture. Mais l'histoire monumentale ainsi revisitée présente le principal désavantage - déjà calculé par Nietzsche - d'autoriser une théorie des exceptions devant «homogénéiser» les

²⁶ Philippe Sollers. «Dante et la traversée de l'écriture». In: *Logiques*, p. 45.

²⁷ Philippe Sollers. «Sade dans le texte». In: *Ibid.*, p. 86.

pratiques discursives pour qu'elles entrent dans un même cadre d'éclatement, ce qui risque de donner lieu à terrorisme du signifiant.

4ème hypothèse: *La théorie, qui ne se fait jamais que sur texte, est en somme, dans la mesure où elle les fait lire dans leur «monumentalité», la ponctuation, la scansion, la mise en espace des textes. Elle est, par définition, plurielle. Elle prend le nom de logiques.*

Nous aboutissons maintenant à une définition de la théorie de l'écriture textuelle fondée sur des procédés littéraires (une pratique matérialiste) d'articulation (la ponctuation), de rythmique (la scansion) et la mise en forme quasi chorégraphique (cf. Mallarmé, Apollinaire, Ponge, Maurice Roche). Cette théorie plurielle prend le nom de *logiques* (s'inscrivant ainsi contre la logique aristotélicienne et contre la *Science de la Logique* de Hegel) et tient l'écrivain responsable d'une réflexion sur le vivre-ensemble:

One must bear in mind that there is a certain collectivity in *le pluriel's* movement. The spider-web relating the "universe" can be conceived with no beginning and no end. The inter-lacing of the web can barely be seen as its network attempts to reduce the awesome openness of *espace*. So, the activity of *le pluriel's* linguistic game might never be seen in this "wholeness". [...] There may be many disparate elements in the Game. But there is still an amorphous collectivity in that the permutations do constitute the Game²⁸.

Le mouvement infini du pluriel ne rythme cependant les opérations commerciales et la communication continue qui contribuent à assurer au politique son rôle crucial que s'il accuse le caractère «de l'écriture textuelle qui *n'est pas langage* mais, à chaque fois, *destruction d'un langage*» (art. IV.1.) et montre que la monumentalisation, si elle représente une sorte de triomphe scénique du langage, est en même temps la représentation de sa mort. Un tel ensevelissement n'est par conséquent viable que s'il se produit dans un contexte de libre-échange et s'il ouvre l'espace du collectif, c'est-à-dire l'espace du religieux. Sa possibilité permanente indique les trois étapes que doit franchir un langage non-protectionniste: 1^o son énonciation, c'est-à-dire son affirmation,

²⁸ Roland A. Champagne. *Beyond the Structuralist Myth of Écriture*. The Hague-Paris: Mouton, 1977, p. 58-59.

la monstration de sa phénoménalité; 2° son développement; 3° son annulation, sa destruction. À ce point, la théorie du *Programme* énonce une série de propositions mettant en place les fonctions essentielles dont elle est investie:

- 1° la théorie permet à l'écriture textuelle de sous-tendre les développements de la logique (art. IV.2.);
- 2° l'écriture textuelle est un *texte* historique («un récit», dirait Lefebvre) dans la mesure où elle marque les limites de l'histoire cursive et affirme l'hégémonie de l'histoire monumentale;
- 3° la théorie marque le caractère ludique et pluridimensionnel de l'espace textuel;
- 4° la théorie confirme l'opposition radicale entre l'écriture textuelle ou rhizomatique et l'écriture non-textuelle ou linéaire;
- 5° la théorie souligne le paradoxe selon lequel la non-appartenance de l'écriture textuelle à l'histoire constitue précisément l'histoire différée de son concept, histoire d'autant plus monumentale qu'elle s'inscrit dans le jeu majeur de la différance qui ne se donne jamais que dans une sorte de non-présence rendant possible la présentation de la matérialité ou du présent de l'étant.

C'est à ce stade que l'on peut mieux saisir la pertinence et l'ambiguïté de l'Épigraphe de Lénine placée en tête du *Programme*: «Histoire de la pensée: histoire du langage?» Une pratique matérialiste excluant la littérature conçue comme système téléologique peut élaborer «les conditions réelles (économiques) d'une écriture textuelle rejoignant les concepts d'œuvre finale et achevée (sous le joug de la figurabilité) et de subjectivité préexistants à l'histoire de la littérature. Voilà pourquoi le texte, à l'instar du sujet clivé, existe si et seulement s'il est divisé en deux places (art. III.2.), c'est-à-dire comme division intra systémique.

La gratuité/mystique ou la forme de l'ordonnance

La modernité «agressive» qui s'exprime dans le *Programme* plonge l'écriture, en temps et lieux, dans un espace non-euclidien. En s'opposant aux vertus théologiques de la finitude et à celles de l'achèvement idéaliste de l'histoire, la pratique matérialiste se définit comme une axiomatique ouverte rendant compte de l'aspect topologique d'une textualité jamais définitive, c'est-à-dire en transformation dialectique constante. Mais le sujet de l'écriture doit pour survivre à ce procès assumer la (sa) res-

ponsabilité du (au sein du) collectif. C'est pourquoi il met en place un programme pédagogique qui utilise les ressources de la «variété théorique» et de la «variété pratique», de la «variété obscène» et de la «variété divine», pour légitimer la perversion. Le tragique est alors pulvérisé et la subjectivité transgressive *réalise* beaucoup plus qu'une théorie des exceptions. Elle formule une éthique qui fait du pluriel le lieu impossible de subjectivités qui s'excedent elles-mêmes dans leur rassemblement autour d'un non-principe, d'une absence. Elle respecte ainsi le modèle anthropologique et la structure formelle de tous les groupements humains lesquels obéissent, comme l'a avec profondeur montré Régis Debray, à la loi de l'incomplétude:

Le modèle d'incomplétude fournit [...] le concept unitaire du religieux et du social, moyennant une règle logique de formation simultanée de la stase sociale et de l'ex-stase religieuse, où s'indique la rencontre paradoxale d'une fixation et d'une émotion, d'une enceinte et d'un raptus. Le collectif naît à soi hors de soi. La mise en transcendance du social par rapport à lui-même ne fait qu'un avec la délimitation du social comme totalité²⁹.

Dans ces conditions, la prégnance chez Sollers des discours marxistes et des discours théologiques devient plus claire. La nature du collectif ou de l'être-ensemble étant fondamentalement religieuse, le sujet qui cherche à échapper au dualisme paradis/enfer doit traverser toutes les frontières, que celles-ci soient linguistique, ethniques, politiques ou morales. On ne peut prendre Dieu sur soi qu'en s'excluant à jamais de soi, en se plaçant, comme l'hystérique, à la fois dans et hors de sa propre énonciation. Vivre sa chute, c'est aussi bien tomber en soi-même avec une joie perverse qui supprime toute souffrance que se propulser dans la sphère de l'hétérogène absolu. Le dire et le dit consomment alors, au moment de leur *réalisation*, leur asymétrie:

Il y a là l'énonciation de *maqom*, un principe qui est tout autant de vérité que de jouissance. Car c'est là à mon sens l'enjeu le plus profond de l'écriture *baroque* de *Paradis*; et là aussi, quasiment du même geste, prend effet l'exigence d'un *choix* inéluctable dont l'œuvre de Philippe Sollers (pas seulement de *Paradis*, donc) témoigne [...] de sa dimension *affirmative*, justement, l'intensité de l'affirmation, dont la dissymétrie

²⁹ *Critique de la raison politique*. Paris: Gallimard, 1091, p. 259.

centrale notée par maqom le conduit à relancer constamment l'opération³⁰.

Dire *maqom*, énoncer le Dieu hors-lieu et hors-forme, est un geste mystique et vocal dans lequel on peut entendre la *volonté de choisir*. Car le *oui* de Sollers, comme le oui de Nietzsche, ne se comprend qu'en fonction d'une historicité qui conjugue la forme du jugement avec la forme du collectif:

Omni-historique, parce que transhistorique, elle [la structure formelle du groupe] est la forme pure transcendantale sans laquelle aucune organisation historique localisée ne serait intelligible. La forme pure n'existe pas: elle est la condition pour penser l'aménagement de la forme dans l'histoire³¹.

Le politique n'est par conséquent praticable que dans la mesure où le sujet toujours déjà collectif se décentre continûment dans un espace qui demeure ouvert sur l'infini. Sa logique ne fonctionne que s'il respecte l'extériorité intrinsèque de subjectivités qui ne trouvent leur historicité propre que si elles se transgressent afin de se placer au-delà de l'histoire et hors de toute catégorie. Loin d'enfermer les sujets historiques, la forme de l'histoire engendre - c'est là sa force de matérialisation -, non seulement une multitude de textes, de langues et d'expressions, mais aussi, et surtout, une infinité de processus à travers lesquels le sujet aménage son rapport au temps. L'acte révolutionnaire posé par l'écriture textuelle en accord avec la pensée consiste alors en une sorte d'hystérisation de l'histoire cursive. En découle un axiome fondamental pour toute lecture «ouverte» ou «moderne» du *texte*: il n'y a pas possibilité d'octroyer un sens ultime à l'œuvre littéraire. Là réside sa modernité et son historicité constamment excédées dans la multiplication interne des rapports, des formes, des strates ou des réseaux historiques démultipliés par un pur jeu combinatoire (les «devinettes» de Roussel). La logique de l'histoire cursive et progressive s'écrivait sur le mode diachronique. Désormais, les logiques sont de l'ordre synchronique. Joyce est a jamais contemporain d'Homère.

Comment l'acte révolutionnaire peut-il toutefois échapper, textuellement, à l'achèvement téléologique, à l'emprise du logocentrisme? La théorie en tant qu'action révolutionnaire *en cours* ne détermine-t-elle pas

³⁰ Jean-Louis Houdebine, *op. cit.*, p. 327.

à l'avance sa propre fin? Le *Programme* n'annonce-t-il pas ce qui s'achève en lui? Les retournements de l'organisme (du «corps») que Sollers nomme l'«OUF», c'est-à-dire l'« Oil Unifié Fraternel » (police, parti, armée, banque, syndicat, université, médias, famille, église, école³²) illustrent peut-être les difficultés d'une subjectivité *naturellement* transgressive à se charger de responsabilités sociales. Ils impliquent en tout cas des mesures dont Sollers fournit lui-même une liste extrêmement précise:

érotisme de très mauvais goût-dérision-interruption, mystique-gratuité-compassion-charité-amour-jeu-prière. Mon ordonnance est formelle. Fondée sur l'expérience. Débrouillez-vous. Voilà vos cartes. Inutile d'essayer seulement l'un de ces éléments. Le médicament n'est efficace que si vous les mettez tous en œuvre simultanément, dans leur état de plus grande concentration, et sans restriction³³.

Il faut ici entendre le terme *ordonnance*, non seulement comme la prescription d'un sujet qui cherche à guérir l'humanité, mais également comme la disposition selon l'ordre de l'expérience d'une éthique de la gratuité. Émettre volontairement des jugements sur le sens de l'histoire en dehors de l'horizon téléologique revient à perdre instantanément sa liberté ontologique et ontique. Un sujet n'est responsable que de sa responsabilité impossible. La beauté de ses gestes en faveur du collectif relève bien sûr de la dimension religieuse du groupement dans lequel il se perd en parlant. L'ordonnance est donc formelle, et sans doute secrète: manifester par le langage son mauvais goût constitue l'exigence éthique la plus élevée qui soit.

³¹ Régis Debray. *Op. cit.*, p. 256.

³² Philippe Sollers. *Portrait du joueur*. Paris: Gallimard, 1984, p. 55.

ETYKA I SUBIEKTYWNOŚĆ U PHILIPPE'A SOLLERSA

Streszczenie

Twórczość Philippe'a Sollersa współokreślana przez historię, estetykę i politykę proponuje etykę, która zamiast czynić swym przedmiotem sądy upoważniające do skrajnego rozróżnienia dobra i zła, pozwala na rozpoznanie wartości ucieleśniających w działaniu człowieka transgresywną subiektywność, której uprzywilejowanym miejscem wyrazu była i pozostaje nowoczesność. Wśród cech formalnych oceny wybranej przez autora wyróżniliśmy bezinteresowność, perwersyjność i niepowtarzalność, od których pochodzi logika wyjątku sprzyjająca w historii myśli i sztuki osobowościom szczególnym, zdecydowanym indywidualnościom.

Zadaniem tego artykułu jest powrót do *Programu* opracowanego przez Sollersa w celu określenia głównych kierunków jego strategii pisarskiej. Przed ich rozważeniem omawiamy powieść *Paradis*, gdyż stanowi ona syntezę wszystkich poglądów etycznych i teologicznych (narastanie tekstualne, mieszanie gatunków, sprzeczność itd.) strukturowanych w języku i przez język oparty na retoryce, uwydatniający w sposób radykalny opozycję wiedza/niewiedza i obliczony na realizm za wszelką cenę. Jest to, naszym zdaniem, sens absolutnego realizmu „Tel Quel”.

Ujęte w takiej perspektywie hipotezy formułowane w *Programie* stają się całkowicie jasne. Praktyka materialistyczna zakłada istnienie pewnych faktów (pisanie jako proces), okoliczności (formułowaną teorię można zaobserwować w tekstach), jednostek ludzkich czy podmiotów wyobrażonych (Dante, Sade itd.), wreszcie czasu (takiego jak czas pisania i Historii) oraz przestrzeni (przestrzeń pisania czy też tekstu określonego przez teorię związków). Uważna analiza tej praktyki dowodzi, iż da się ona określić jako otwarta aksjomatyka, której ekspresja tekstualna dokonuje się w nieustannych dialektycznych przekształceniach. Dopiero w takiej perspektywie można zrozumieć, że program pedagogiczny czyni z mnogości nieistniejącej przestrzeni subiektywności, które same siebie przerastają, skupione wokół nie-zasady (*non-principe*); program ów odstania również historię obejmującą wielość tekstów, języków i wyrażeń, poprzez które podmiot wiąże się z czasem.

Przełożyła z języka francuskiego Grażyna Szymczyk