Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1990)

Heft: 11-12

Artikel: La musique de la théorie ou : que veut dire "représenter"? : À propos de la "déconstruction" de Paul de Man

Autor: Hart Nibbrig, Christiaan L.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006654

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Christiaan L. Hart Nibbrig

LA MUSIQUE DE LA THEORIE OU: QUE VEUT DIRE «REPRESENTER»?

A propos de la «déconstruction» de Paul de Man.

Etrange, tout d'abord: comme nous parvient de façon silencieuse, insensible, plate, ce que Paul de Man nous donne à lire. A lire, comme si la lecture déconstructive n'était qu'accomplissement et exécution de l'auto-déconstruction du texte lu. «La lecture n'est pas 'notre' lecture dans la mesure où elle se sert exclusivement d'éléments de langage présentés par le texte lui-même [...] La déconstruction n'est pas ce que nous aurions ajouté au texte, mais c'est elle au contraire qui le constitue en tout premier lieu»[1]. Selon de Man, c'est le «texte» lui-même qui fait «valoir que la déconstruction n'est pas quelque chose dont l'accomplissement ou non dépendrait de notre décision et de notre volonté. Elle est coextensive avec l'utilisation du langage en général [...]»[2]. On peut se poser la question – toute herméneutique et dépassée qu'elle puisse paraître – de savoir qui donc fait usage de quel langage, quand et de quelle manière; et cette question, apparemment réglée par l'impossibilité analytiquement arrangée d'y répondre, se pose de façon inquiétante plus que jamais comme la question du lieu et du statut d'une telle *undecidability* sans cesse conjurée[3]. 'How can we know', ainsi pourrait-on transformer le dernier vers, cher à de Man, du poème de Yeats «Among School Children», 'how can we know the reader from the text?'[4]. Et cela justement à l'endroit d'une

1 «Semiology and Rhetoric», in: *Allegories of Reading, Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, 1979, p. 17 (= *AR*) .

2 «Rhetoric of Persuasion», *AR*, p. 125.

3 cf. Hans-Jost Frey, «Undecidability», in *The Lesson of Paul de Man*, Yale French Studies, Number 69, 1985, p. 124ff. – La question reste ouverte de savoir si l''indetermination' est un constat textuel ou une expérience intellectuelle induite par un travail conceptuel.

4 Sur la base de l'essai nietzschéen *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, de Man déconstruit la catégorie du 'soi' dont ne peut se passer ni l'herméneutique, ni la théorie des performatifs et de la communication, en tant que concept fonctionnel intratextuel: «Le langage, en se plaçant au centre, dévalorisant

lecture cérébrale à l'extrême, qui pousse le lecteur par une débauche de moyens à s'empêtrer dans le texte à mesure qu'elle le met hors jeu, évacuant son point de vue de sa responsabilité, et lui arrachant le texte des mains. Ainsi, pourrait-on penser, le texte prend-il la forme d'une machine productrice de frustration pour la soif de signification, de même que sa lecture ascétique prend la forme du chef-d'oeuvre d'un artiste affamé, dont la minceur rejoint finalement celle du papier, support de l'écriture. Celui qui lit ainsi, méfiant envers toute forme d'ancrage – que ce soit dans le sujet, dans l'objet ou dans une signification mettant en relation les deux termes, signification toujours engendrée par un acte de représentation antérieur à la relation et incontournable –, de telle manière qu'il consente et souscrive à l'immanence radicale d'un jeu de représentation interminable dont les signes se substituent à l'infini, celui-là, confiant dans le manque total de fiabilité du langage dans sa constitution textuelle, ne cherche qu'à se faire surprende de manière critique, lors de son activité de lecture, en flagrant délit de mouvement de fuite; d'autant plus qu'une telle déconstruction, véritable travail de forçat qui se présente comme s'il n'existait rien de plus facile, assimilant le lecteur à Xerox ou

---

le soi, sauve celui-ci à l'instant où elle lui attribue l'insignifiance et la vacuité d'une simple figure de langage. Le soi ne peut subsister comme soi que sous la condition de se déplacer dans le texte qui le nie. Le soi, qui fut d'abord le centre du langage comme son référent empirique, devient maintenant le langage du centre fictif, métaphore du soi. [...] La déconstruction du soi comme une métaphore n'aboutit pas dans la séparation rigoureuse de catégories (le soi et la figure), mais dans un échange de propriétés qui rend possible la subsistance des deux, bien entendu au prix de leur vérité littérale» («Rhetoric of tropes» in: *AR*, p. 111). De Man déplace encore davantage dans la structure du texte le 'moi' dit et le 'moi' lu au moyen du vingtième paragraphe de l'*Encyclopédie* de Hegel: «[...] quand je dis: 'je', *je veux dire* moi en tant que *celui-ci*, à l'exclusion de tous les autres; mais ce que je dis, 'je', c'est en fait chacun»: «In this sentence, the otherness of 'jeder' does not designate in any way a specular subject, the mirror image of the I, but precisely that which cannot have a thing in common with myself; it should be translated, in French, not as 'autrui', or even as 'chacun', but as 'n'importe qui' or even 'n'importe quoi'». De Man conclut d'après l'exclusivité réciproque de 'vouloir dire' et 'dire', 'discerner' et 'poser', que le «je» «in its freedom from sensory determination, is originally similar to the sign» («Sign as Symbol in Hegel's 'Aesthetics'», *Critical Inquiry*, 8, 1982, p. 769). Le lecteur du signe «je» devient lui-même un signe, comme pour donner raison à Hölderlin: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos ...» (Nous sommes des signes, dépourvus de signification...) (Mnemosyne, seconde version). – Cf. également Christiaan L. Hart Nibbrig, *Spiegelschrift, Spekulationen über Malerei und Literatur*, Francfort, 1987, p. 31sq., p. 304. Manfred Frank, *Die Unhintergehbarkeit von Individualität*, Francfort, 1986.

Laser, ne veut pas laisser discerner dans ses fruits, sous la forme de *metastatements* synthétisants, détachables de chaque exemple concret: la nature morte, allégorie de leur caractère inconsommable. Voilà pourquoi il est discutable de sortir de leur contexte des passages comme le suivant:

> A literary text is not a phenomenal event that can be granted any form of positive existence, whether as a fact of nature or as an act of the mind. It leads to no transcendental perception, intuition, or knowledge but merely solicits an understanding that has to remain immanent because it poses the problem of its intelligibility in its own terms. This area of immanence is necessarily part of all critical discourse. Criticism is a metaphor for the act of reading, and this act is itself inexhaustible[5].

La lecture est insondable sous la condition de sa propre structure métaphorique, structurellement identique au texte, qui devient ainsi le toboggan de la lecture – métaphore au génitif, qui caractérise la relation de manière indiscernable, subjectivement et objectivement à la fois, comme une traduction métaphorique, c'est-à-dire comme une «méta-métaphore», dans laquelle se dissout simultanément sa consistance. Impossible de déterminer lequel des deux pôles se meut par rapport à l'autre. C'est un galop intellectuel sur place. Une sorte d'antidérapant à l'intention d'une «lecture» à la fois mue et mouvante peut à la rigueur être fourni par cette «attention également flottante» que Freud conseillait contre les dangers du transfert et du contre-transfert, qui sont transposés ici du texte sur la scène de sa lecture. Il s'agit d'écouter avec la «troisième oreille», comme l'enseignait Lacan, en prenant garde aux coupures, dont la plus importante est celle entre le signifiant et le signifié. Virus intellectuel, engendrant une véritable manie: il faut encore et toujours s'en approcher et y pénétrer, si l'on veut parvenir à s'en dégager.

Si l'un est pris pour l'autre, comme c'est le cas de manière conséquente dans le procédé de Paul de Man, plus rien n'est donné. Cela conduit, à travers une perspicacité croissante pour la figuralité de ce qui paraît être à proprement parler, et qui est ainsi jeté bas telle une présence menaçante de par sa fermeté ontique, à l'assourdissement méthodiquement mis en oeuvre envers toute audibilité phénoménale du discours textuel, qui en reste sans voix. Une voix qui de toute façon ne retentit que comme le résultat d'un transfert à partir de l'écriture, c'est-à-dire qu'elle ne retentit pas, mais devient lisible comme une simple métaphore

---

5 «The Rhetoric of Blindness», in: *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism,* University of Minnesota Press, 1983, p. 107 (= *BI*).

de subjectivité, laquelle est déchiffrée de son côté non pas comme l'origine de l'expression mais comme la métaphore de la perte de l'origine, en tant qu'écho produit par sa vaine représentation. La démonstration déconstructive de la figuralité omise, négligée, de ce qui est en soi (*des Eigentlichen*), qui dès le début veut toujours dire autre chose que ce qui est dit littéralement, et qui par conséquent est déjà soi-même une signification transposée, ne correspond pas à la production herméneutique d'une signification remplissante, mais à une fonctionnalisation progressive et à une évacuation formalisante de tout contenu, ce qui en un mot est nouvellement considéré comme susceptible d'appartenir à la figuralité. '*Disfiguration*' comme le résultat d'une mise en scène analytique avec ses propres moyens de persuasion rhétorique, qui engendre une impossibilité de contrôle au moyen d'un contrôle conceptuel extrême: une «surdétermination». Non pas que le texte se mette à retentir. En lieu et place: un bruissement blanc[6]. «Overdetermining is a symptom of despair (désespoir) as well as of control»[7]. L'inverse du travail de Pénélope, qui consiste à défaire de jour ce qui fut noué de nuit, prend sur le dos, avec ses rétablissements abstrayants, ce qu'il déblaie couche après couche. Cependant l'investigation systématique de ce que Paul de Man appelle avec pertinence le «caractère photographique de la représentation»[8] comporte un angle mort pour la théorie de la représentation. Le discours sous forme de métalangage de la prétendue 'lecteur' escamote l'intermédiaire, en prétendant expressément ne pas être un méta-discours du langage, ne pas être une représentation de la représentation, cet intermédiaire, dans lequel le mouvement de lecture inverse est sollicité avec son accumulation respective d'actes de traduction, cet intermédiaire, qui nous montre de prime abord que la représentation inverse mise en oeuvre entre en conflit avec lui, et de quelle façon il devient audible que le langage «se trompe»[9] (*sich verspricht*) et que le texte parle le langage de

---

6 Afin de préciser mes quesions, il serait utile d'effectuer une comparaison avec la manière dont Theodor W. Adorno lit des textes «musicalement», en se basant sur l'expérience qu'une philosophie qui s'élève ne sonne pas autrement que la grande musique. – Cf. p. ex. l'essai de Hegel *Skoteinos oder Wie zu lesen sei,* qui est placé sous le signe de cette phrase de Borchardt: «Ich habe nichts als Rauschen» (*Drei Studien zu Hegel,* Francfort, 1963).

7 «Hypogram and Inscription», in: *The Resistance to Theory,* University of Minnesota Press, 1986, p. 43 (= *RT*).

8 «Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik», in: *Allegorien des Lesens,* Francfort, 1988, p. 198.

9 *AR*, p. 277.

l'«auto-résistance»[10]. A quoi il faut ajouter qu'avec une telle réflexivité structurelle attribuée au langage lui-même, comme c'est le cas ailleurs, on ne peut écarter sans autre l'hypothèse d'un retour à l'ontologie avec l'affirmation du caractère grammatical de la conscience[11], dans la mesure où les circonstances qui en sont la condition dans un champs de représentation donné sont passées sous silence. «The error is not within the reader. Language itself dissociates the cognition from the act»[12]. L'affirmation de la vérité peut alors être racontée comme l'histoire de son égarement, non pas chez le lecteur, et non dans le seul texte, mais dans le piège relationnel dans lequel s'est fourré le lecteur à travers la lecture; c'est en sa qualité de piège relationnel (dans lequel la représentation de la duperie de la représentation se trouve elle-même prise au piège comme une duperie) que l'impossibilité de résoudre l'aporie entre le caractère figuratif de la constatation et la figuralité performative, entre la figuralité en tant que connaissance et en tant que représentation devient lisible comme l'allégorie de son illisibilité (en tant que piège relationnel, la lecture se rend elle-même lisible comme piège relationnel). *Index sui et falsi*. Cela est également valable pour le test d'auto-application d'une déconstruction déconstruite, laquelle, dans la mobilité vivace de son auto-contradiction, fait tomber sur un os celui qui tente l'expérience. Ce qui est à démontrer le sera d'autant mieux que le résultat du test sera mauvais.

Paul de Man, qui lit Rousseau, qui lit Derrida, croit être en mesure de démontrer que ce qui arrive chez Rousseau, est exactement ce qui arrive chez Derrida:

> a vocabulary of substance and presence is no longer used declaratively but rhetorically, for the very reasons that are being (metaphorically) stated. Rousseau's text has no blind spots: it accounts at all moments for its rhetorical mode. Derrida misconstrues as blindness what is instead a transposition from the literal to the figural level of discourse[13].

---

10 *RT*, p. 28.

11 Cf. également «Hegel on the Sublime», in: *Displacement, Derrida and after*, edited with an Introduction by Mark Krupnick, Indiana University Press, 1983, p. 146: «If we say that language speaks, that the grammatical subject of a proposition is language rather than a self, we are not fallaciously anthropomorphizing language but rigorously grammatizing the self. The self is deprived of any locutionary power; to all intents and purposes it may as well be mute».

12 «Promises (social contract)», *AR*, p. 277.

13 «The Rhetoric of Blindness», *BI*, p. 138s.

Mais c'est lui-même qui produit cet effet de par sa propre lecture, et il rejoint les deux autres, bouclant ainsi la boucle, car il n'en va pas autrement pour lui que pour eux. Ainsi se réalise ce que de Man reconnaît ailleurs de façon générale: «la déconstruction établit la conclusion erronée de la référence d'une manière nécessairement référentielle. On ne peut y échapper ...»[14]. Pas même lorsqu'il s'agit de la représentation non-référentielle de la musique comme dans l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau que de Man dirige contre la déconstruction effectuée par Derrida de la conception rousseauiste de la représentation. Certes, les théories esthétiques de la représentation qui ont cours au XVIIIe siècle et qui désespèrent de quelque chose d'analogue à une présence originelle de la même façon qu'elles propagent la croyance en le rétablissement de cette présence perdue, sont soumises au paradigme d'une représentation picturale. Sauf que cet état de chose doit être court-circuité de manière circulaire avec l'autre, à savoir que la peinture – ce qui voile la poétique de l'*ut pictura poesis* – se subordonne à la représentation sous forme de langage aussi longtemps qu'elle peut compter sur le caractère traduisible des histoires qu'elle raconte. Rousseau, cité par de Man contre Derrida au moyen des passages des treizième et seizième chapitres, consacrés à la musique, de son essai, retourne la hiérarchie classique des arts:

> music is called superior to painting despite and even because of its lack of substance [...] Music becomes a mere structure because it is hollow at the core, because it 'means' the negation of all presence. It follows that the musical structure obeys an entirely different principle from that of structure resting on a 'full' sign, regardless of whether the sign refers to sensation or to a state of consciousness[15].

Il est frappant que ces métaphores de l'excavation et du remplissage, qui signalent souvent chez de Man le passage à une lecture transposée et transposante, réaffirment, de même que les guillemets, le schématisme binaire entre l'interne et l'externe, le propre et le figuré, qu'elles sont censées critiquer[16]. Il n'y a pas que cet usage de plus en plus fréquent de

---

14 «Rhetoric of Persuasion», *AR*, p. 125.

15 *BI*, p. 127s.

16 L'espace inauguré par la lecture transposée et transposante de de Man correspond à cet état de magma agité et agitant précédant toute liberté du langage et toute séparation entre la matière et l'esprit, l'objet et le sujet, que Platon décrit dans le *Timée* sous le nom de «chora». Avant de faire cela, il le met en scène en langage, comme s'il était l'élève de Paul de Man: «[...] incapable de dire la vérité à l'état de veille, à savoir – puisque celle qui l'a fait naître ne lui appartient pas même en propre, et

quotation-marks pour marquer la figuralité du discours textuel qui soit frappant chez de Man, et qui retire tout fondement «stable» à la figuralité de son propre discours, que ce soit en tant que susceptible d'être référentialisée qu'en tant qu'apte à référentialiser; mais on remarque aussi le fait que *quotation* converge finalement avec *signification* chez le de Man tardif, laquelle, coupée définitivement de la structure intentionnelle du sens, n'est reconnaissable que dans les citations répétées d'un modèle dépourvu en lui-même de sens et de signification:

> the principle of signification [...] is no longer a sign-*producing* function (which is how Hegel valorized the sign in the *Encyclopedia*) but the quotation or repetition of a previously established semiosis; it is reduced to the preordained motion of its own position. (*Hegel on the Sublime,* p. 150)

Ainsi, la signification du mot 'signification' n'est plus praticable que comme un 'mot', et elle se retrouve coupée d'elle-même dans ce qu'elle signifie. De tous temps, elle n'est déjà qu'une citation. Comme les signes qui 'signifient' une signification empruntée – guillemets, mots soulignés, italiques –, et que nous ne remarquons plus, parce qu'eux-mêmes sont privés de signification, en dehors de leur fonction de signe indiquant une citation. Nous les lisons – voilà où l'on veut en venir à travers l'effort d'une lecture telle que la pratique Paul de Man – avec la plus grande facilité, sans même nous en rendre compte, de manière fonctionnelle.

Par ailleurs, on peut avant tout remarquer que dans ladite critique de de Man, la structure de la représentation musicale, dans sa description théorique, prend la place de son audibilité, en mettant l'accent sur le «statut sémiotique et non-sensible» du signe musical. De la musique se met à retentir effectivement là où elle ne retentit pas: dans les intervalles, mélodieuse à l'horizontale, et harmonieuse à la verticale, dans les interstices de ce système de relations dynamiques et différentielles qui est sa

---

qu'elle est toujours emportée comme une apparence appartenant à une autre – qu'il incombe pour cette raison à l'image de se former dans une autre, s'agrippant en quelque sorte à l'essence, ou elle n'est rien du tout; mais que vient en aide à l'«étant» véritable le discours vrai de par sa précision, qu'aussi longtemps que quelque chose est *ceci* comme une autre chose, mais que *cela* l'est à nouveau comme une autre, l'une des deux, devenue *une dans* l'autre à un moment ou à un autre, ne sera pas simultanément la même chose et deux choses séparées» (*Timée,* 52). Cf. à ce sujet Julia Kristeva et sa justification du langage poétique à l'intersection entre «thétique» et «chora» in *La révolution du langage poétique,* Paris, 1974, p. 22sq.

nature propre[17]. De Man met en scène tout cela avec verve, revenant à la charge de manière répétée, prenant son élan avant de foncer à coups de définitions («music is ... music becomes ... music can never ... etc.») qui peuvent être lues comme métaphore de sa conception du langage, bien avant qu'il n'impute à Rousseau, dans l'esprit d'une transposition en arrière, le fait de ne parler métaphoriquement que de langage, là où il parle de musique. Ainsi de Man se voit-il rejoint et dépassé par le caractère traduisible de son propre discours:

> Musical signs are unable to coincide: their dynamics are always oriented toward the future of their repetition, never to the consonance of their simultaneity.

A cela correspond la fin de l'essai de Proust, où l'on peut lire, concernant le langage, que «ce que nous appelons le temps réside justement dans l'incapacité de la vérité de concorder avec elle-même»[18]. La musique, en devenant langage, en extirpe la musicalité.

C'est le privilège de la musique par rapport à la littérature, de la voix par rapport à l'écriture, du propre par rapport au figuré, de l'immédiat par rapport au médiat, «qui est en jeu»[19] dans la «lecture» de la *Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* de Nietzsche. La voix du texte est mise en avant contre le texte «qui repose sur l'autorité d'une voix humaine» (*AR*, p. 95). L'«autorité» de la voix du narrateur, comme on peut le montrer, doit «légitimer un acte dans lequel l'aporie d'une représentation immédiate, elle-même une absurdité logique, doit être dépassée» (*AR*, p.96). De Man a tôt fait de venir à bout de ce passage où Nietzsche prend en considération, en regard de la partie finale de *Tristan et Iseut,* l'effet mortel de la griserie provoquée par l'expérience musicale «sans le concours du verbe et de l'image», et cette fois sans l'étalage habituel de minutie discursive, comme si l'affirmation défensive apollinienne que l'on devine ici sous le masque dionysiaque concordait avec l'affirmation sous-jacente que l'expérience n'est pas possible immédiatement, sans l'intermédiaire du langage, en fin de compte n'est pas possible tout court sans payer un tribut mortel, et comme si le mythe d'une

---

17 Cf. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Ästhetik der letzten Dinge,* Francfort, 1989, dernier chapitre.

18 S'il est vrai que la phrase est censée être juste à travers l'auto-différentiation potentielle de la vérité, alors le «diapason» a la forme d'une réplique logique, lien entre les énoncés, qui est fausse si, et seulement si, le premier énoncé est vrai et le second faux.

19 *AR*, p. 90.

telle fatalité n'était pas tout-à-fait infondé, mythe «qui ne peut résister au caractère ridicule d'une description littérale». «Le plaisir lui-même», peut-on lire de manière analogue chez Derrida, à propos d'un passage du huitième livre des *Confessions* de Rousseau, «dépourvu de symbole et d'artifice, qui nous procurerait la pure présence elle-même (et nous mettrait en harmonie avec elle), pour autant qu'une telle chose soit possible, serait en fin de compte un synonyme de la mort»[20].

«Chaque lecteur de la *Naissance de la tragédie* sait», selon de Man, qui use implicitement d'une rhétorique d'exclusion, par quel subterfuge le pouvoir destructif d'une vérité immédiate peut être neutralisé: au lieu d'être directement éprouvée, elle est représentée (*AR*, p. 131). La représentation fait office d'expérience de substitution, d'*ersatz*, d'expérience. Tout astucieux que ce soit, c'est une stratégie d'immunisation contenu dans sa propre critique.

Afin d'extirper par la critique le schéma génétique comme le «seul permettant la représentation» dans la «revalorisation logocentrique» que pratique Nietzsche – Dionysos, père de tous les arts, qui donne finalement une voix à la sphère apollinienne, qui n'attendait que cela –, de Man met en parallèle la description de cette fin d'opéra dans laquelle «le drame apollinien commence à parler» avec «une sagesse dionysiaque, et où elle se nie elle-même ainsi que son apparence apollinienne», avec un autre passage qui n'a pas été retenu dans le texte définitif et qui est consacré à la «Sainte Cécile» de Raphaël – une visualisation de la musique: – «aucun son ne s'échappe de ce monde apparemment abandonné à la musique», qui s'éteint à l'instant où elle commence à retentir aux oreilles de l'observateur, oubliant que tout cela n'arrive que de manière imagée. Quelque chose d'analogue se produit à la fin de l'essai de de Man, à contre-poil de sa lecture, comme si le schéma génétique s'imposait contre sa déconstruction, en dépit ou à cause d'une sensible sympathie avec la dimension apollinienne, qui «en soi n'est ni vraie ni fausse», «vu que son horizon se recouvre avec la conscience de sa propre nature illusoir» (*AR*, p. 98). Avons-nous bien entendu: «nature»? La déconstruction du texte de Nietzsche, poursuit-il, «n'a pas lieu entre des affirmations, comme dans une réponse logique, ou dans un mouvement dialectique, mais s'accomplit entre les affirmations d'un métalangage portant sur la nature rhétorique du langage d'une part, qui met en doute ces affirmations. Le

---

20 Jacques Derrida, *Grammatologie*, traduit par Hans-Jörg Rheinberger et Hanns Zischler, Francfort, 1974, p. 286.

résultat de ce jeu d'interactions n'est pas une simple négation» (l.c.). Mais il engendre de son côté un «reste de signification», «qui reste hors de portée de la logique du texte et force le lecteur à pénétrer dans un processus manifestement illimité de déconstruction», afin de le rendre analytiquement audible en tant que «dissonance sémantique» (*AR*, p. 99). Sauf qu'il résonne à proprement parler aussi peu que la musique dans le tableau de Raphaël, mais seulement de façon imagée, figurée. Ce qui reste de signification, poursuit-il, peut être «traduit en un énoncé», «bien que l'autorité de cette seconde énonciation ne puisse être comparable à celle de la voix dans le texte, s'il est lu naïvement. L'énoncé secondaire, non-autoritaire, qui résulte de la lecture, devait être un énoncé au sujet de la limitation de l'autorité textuelle» (*AR*, p. 98). Avec la perte de la naïveté, la lecture retire sa 'voix' au texte, en divisant celle-ci, telle une sorte de diapason, en un axe constatatif et un axe performatif; elle devient une métaphore de l'inaudible pour la voix analytique – elle semble parler à la fin au nom du style socratique, qui est passé sous silence chez Nietzsche au profit de la filiation génétique entre la sphère dionysiaque et la sphère apollinienne –, qui «entend» de plus en plus. La «nature rhétorique» du langage est sa nature métaphorique – rien de moins que sa nature. «La métaphore n'*est* pas 'vraiment' l'essence qu'elle signifie, mais elle peut être comprise comme un renvoi à quelque chose où la signification et l'essence coïncident. [...] La métaphore ne signifie pas ce qu'elle dit, mais en fin de compte elle dit tout de même ce que signifie son énonciation [...]» (*AR*, p. 90s.). Elle possède donc une voix qu'on lui conteste pourtant. «To the extent that language is figure (or metaphor, or prosopopeia)», peut-on lire dans le prolongement de Wordsworth, «it is indeed not the thing itself, but the representation, the picture of the thing and as such is silent, mute as pictures are mute»[21]. Et «nous tous», que nous lisions ou que nous écrivions, sommes sourds et muets, pas seulement silencieux, «ce qui englobe la manifestation possible et volontaire du son», mais au contraire silencieux comme des images, «eternally deprived of voice and condemned to muteness» (ibid). La voix de la métaphore n'est que la métaphore d'une voix. C'est également valable pour 'Dionysos', auquel Nietzsche communique la voix, et qu'il fait à son tour communiquer la voix. Il doit, «en tant que musique ou langage», ainsi de Man tente-t-il de contrer la prétention totalisante du schéma de repré-

---

21 «Autobiography As De-Facement», in *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984, p. 80 (= *RR*).

sentation génétique dans sa structure topologique, «soit appartenir à la sphère téléologique du texte, mais il n'est alors qu'erreur et duperie, soit appartenir à la 'nature', et être alors séparé radicalement et à jamais de toute forme d'art, étant donné qu'aucun pont ne pourra jamais relier le domaine naturel des essences au domaine textuel des formes et des valeurs» (*AR*, p. 100). La référence négative à la «nature», qui est une fois de plus ornée significativement de guillemets, est elle-même aussi impropre que celle à proprement parler dont on affirme l'inaccessibilité et l'inaptitude à être représentée. Le «pont» que cette métaphore est en vain censé jeter, est lui-même une métaphore. Qui ne retentit pas. Et qui donne en lieu et place un visage à ce qui est sans voix, comme le fait le *'master trope'* pour la *'prosopopeia'*; ce visage est la figure de la voix, elle-même figure, comme si elle venait d'au-delà de la mort qui trace cette ligne de démarcation entre le texte et la vie, comme la voix d'une épitaphe[22]. Un changement de nom implicite se produit chez de Man, à savoir que le signe mythologique 'Dionysos' devient 'Hermes', en tant que véhicule de la «trans-position». «*La naissance de la tragédie* dramatise une multitude de genres, avec l'aide desquels la distinction entre l'être et l'apparence peut être surmontée; ce que nous avons appelé le schéma génétique est exactement la possibilité de ce dépassement, représentée dans un récit métaphorique, grâce auquel Dionysos peut pénétrer dans un monde d'apparences et, d'une certaine façon, demeurer tout de même Dionysos» (*AR*, p. 101). Un tel changement du nom paternel, Dionysos, s'effectue au nom du fils, Apollon, celui du fils se produit finalement au nom de l'esprit de la déconstruction. Bien entendu, la voix n'est pas léguée, seulement le nom, qui recouvre, de façon figurée, au nom de qui on peut continuer à parler en épelant à rebours, de manière déconstructive, le schéma génétique, avec une autorisation étrangère. Ainsi se déroule sous nos yeux ce que de Man met également en action lors de sa lecture de Proust: une métonymisation de la métaphore, et le sapement de son autorité. En se révélant être une «méta-métaphore», de par son incapacité à remplir sa fonction de pont, elle entraîne également le 'schéma génétique', qu'elle semblait servir, dans le tourbillon de sa

---

22 Cf. «Hypogram and Inscription», *ibid.* et Cynthia Chase, «Giving a face to a Name, de Man's Figures», in: *Decomposing Figures, Rhetorical Readings in the Romantic Tradition,* The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 82sq.

mise-en-abyme, incapable de totalisation[23]. Ainsi, l'un ne remplace finalement pas l'autre dans le sens d'un rapport de substitution métaphorique, prétendu, illusoire, mais dans un rapport de simple voisinage, aveuglément et de manière fortuite:

> Car si les modèles génétiques ne sont qu'un exemple de mystification rhétorique parmi d'autres, et si le rapport entre le sens figuré et le sens propre d'une métaphore, comme c'est le cas dans ce texte, est interprété en termes génétiques, alors la métaphore devient une métonymie aveugle, et tous les jugements de valeur qui se dessinent de manière si précise dans la *Naissance de la tragédie,* – une théorie mélocentrique du langage, la conscience pan-tragique de soi et la conception génétique de l'histoire –, ont l'air creux [«are made to appear hollow»], lorsqu'ils sont exposés à la clarté d'une nouvelle lumière ironique. (*AR,* p. 102)

Cette note finale aveuglante indique le prix à payer pour l'acuité auditive analytique: la perte de la vue. De Man produit la cécité qu'il critique. Immunité irritante: le lui reprocher n'aurait pu que lui convenir. Significatifs, là aussi: les récipients métaphoriques. L'espace creux, vidé aussi bien que rempli par la lumière de l'ironie, conditionne la possibilité de la résonance et de la voix. A sa place, de Man offre la sienne à la lumière.

De Man considère le poème «Am Rande der Nacht» tiré du *Buch der Bilder* de Rilke comme un «exemple pour la plus classique des métaphores, à savoir l'idée du transfert d'un espace intérieur à un espace extérieur [ou vice versa] avec l'aide d'une représentation analogique»[24]. L'excavation du monde des objets – «des corps de violons», avec leur caisse de résonance, le signe intégral de leurs ouïes – évacue plus que jamais le sujet parlant de tout gîte, dans sa prétention à être une corde vibrante, et agit à l'image de «was in den Dingen irrt», et qui veut quitter les ténèbres pour la lumière. «Toujours est-il que cette errance se voit attribuer une voix»:

---

23 Au sujet du problème de la mise-en-abyme de la méta-métaphoricitié chez Derrida, cf. la tentative de clarification de Rodolphe Gaché, *The Tain of the Mirror, Derrida and the Philosophy of Reflection,* Harvard University Press, 1986, p. 233sq.

24 «Tropes» (Rilke), *AR,* p. 35.

Ich soll
silbern erzittern: dann wird
Alles unter mir leben,
und was in den Dingen irrt
wird nach dem Lichte streben,
das von meinem tanzenden Tone,
um welchen der Himmel wellt,
durch schmale, schmachtende Spalten
in die alten
Abgünde ohne
Ende fällt ...

«Il serait erroné», selon de Man, «d'interpréter cette lumière comme la clarté de la connaissance de soi ... La lumière est la transformation d'un état de confusion et d'inconscience (rêve, sommeil, errance) dans la version sonore de ce même état. La figure est la métaphore d'une sonorisation, non d'une prise de conscience» (*AR*, p. 36). Une telle sonorisation devient cependant visible, «sous nos yeux», comme on peut le lire à plusieurs reprises, sous nos yeux de lecteurs. Et pourtant pas à proprement parler. «L'instrument de musique ne représente pas la subjectivité d'une conscience, mais un potentiel inhérent au langage; c'est la métaphore d'une métaphore». Son élaboration comme un «processus acoustique» devient transposable «point par point sur la description rendue visible de l'objet» (*AR*, p. 37), «image trompeuse d'une description, dans laquelle la structure de l'objet est celle d'un potentiel figuré de langage». Donc invisible également: «l'objet est au sens propre un instrument de musique. L'emboîtement total des figures fait résonner le langage comme un violon» (ibid). Pour ainsi dire, métaphoriquement, dans une inversion en chiasme du son en une chose visible, bien que les yeux du lecteur, au sens figuré, ne peuvent percevoir la figuralité tant inaudible qu'invisible dans le poème de Rilke qu'en considérant le visible comme la voix métaphorique de l'audible. De Man, conscient de cette duperie, s'éclipsant comme une sirène, en queue de poisson, à l'apogée de sa démystification magique, se fait finalement rejoindre par les vers français de Rilke:

Masque? non. Tu es plus plein,
mensonge, tu as des yeux sonores.

Les images sonores, lues de cette manière, démasquent toute expression comme l'effet d'une représentation et montrent que le sujet, dans la confusion du langage et de la musique, n'est pas où l'on croit entendre sa

voix. Sans origine, sans gîte, coupés de leur source qui n'est que leur écho. Bien entendu, c'est ainsi que parlent des robots. «The principle of intelligibility, in lyric poetry depends on the phenomenalization of the poetic voice»[25]. Une autre fois, se contredisant de manière compréhensible: «The lyric depends entirely for its existence on the denial of phenomenality as the surest means to recover what it denies»[26]. Il s'agit là de débusquer l'«idéologie» qui dissimule exactement dans la «substitution entre la réalité du langage et la réalité naturelle, de la référence phénoménale»[27]. La solution que propose de Man pour ne pas se laisser piéger par la trompeuse sensualité de la représentation consiste à la démasquer comme une figure, et cela signifie aussi, paradoxalement, qu'il faut toujours la référencer.

Un exemple éloquent pour la façon dont de Man coupe le son en lisant est sa critique dévote au point d'en apparaître cynique de ce que dit Jauss à propos de la fin du poème de Baudelaire «Spleen II»:

> Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
> Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
> Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
> Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
> Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
> Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Ici, dit Jauss, l'«autre monde irréel de la Beauté» s'avance en plein jour, transfiguré et transfigurant, et «transforme finalement le paysage mélancolique du *Spleen* en beauté bizarre et détachés d'un son pur qui ne retentit pour personne»; un poème donc anticipant Mallarmé, «qui fait disparaître dans sa représentation l'objet lui-même, afin de trouver sa véritable matière dans l'activité poétique donnant naissance au poème»[28]. Une telle réabsorption du représenté par la représentation sous le signe de la pure résonance serait la réalisation poétique du paradoxe de Gödel. Pour de Man, se référant au concept hégélien du «signe» comme un emblème de l'oubli[29], le sphinx chantant n'est que le sujet grammatical – en

---

25 «Lyrical Voice in Contemporary Theory», in: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, éd. P. Parker/C. Hosek, Cornell University Press, 1985, p. 55.

26 «Anthropomorphism and Trope», *AR*, p. 259.

27 *RT*, p. 10.

28 Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, 1977, p. 332s.

29 Cf. *Hypogram and Inscription*, in: *RT*, p. 43: «L'écriture est l'élimination déterminée de la détermination».

vérité, il n'y a que son «humeur farouche» qui chante –, «cut off from its consciousness»: «what he 'sings' can never be the poem entitled 'Spleen'; his song is not the sublimation but the forgetting, by inscription, of terror, the dismemberment of the aesthetic whole into the unpredictable play of the literary letter»[30]. La signification phénoménale d'un chant – comme la «certitude sensible» de Hegel – se voit ainsi évacuée par la raison, vidée de sa substance, matérialisée, au profit de la signification littérale. Le résultat, ce sont ces «choses inouïes» que de Man mentionne ailleurs en rapport avec la théorie des anagrammes de Saussure[31].

> The 'choses inouïes' would precisely be that the phonic, sensory and phenomenal ground of poetic diction has been unsettled, for the laws for the dispersal of the key word in the text, be it as ana-, para- or hypogram, are not phenomenally nor even mathematically perceivable. Since the key word is the proper name in all its originary integrity its subdivision into discrete parts and groups resembles, on the level of meaning, the worst phantasms of dismemberment to be found in D.P. Schreber's *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. We would then have witnessed, in effect, the undoing of the phenomenality of language which always entails (since the phenomenal and the noumenal are binary poles within the same system) the undoing of cognition and its replacement by the uncontrollable power of the letter as inscription[32].

«Matière vivante» – comme chez Baudelaire à la lumière de la lecture de de Man. Et pourtant, le sphinx, tombeau du souvenir, le poème dans son ensemble, espace creux de la mémoire, seraient tout-à-fait en mesure, comme chez Rilke, de garder une voix à l'intérieur, laquelle, une fois toute contenance éliminée, émet alors un bruissement comme d'un coquillage vide. Derrida doit penser de manière analogue quand il écrit à la fin des *Mémoires ...*:

> Il devait penser que les oreilles fines savaient l'entendre, et qu'il n'avait même pas besoin de faire des confidences sur la guerre à ce sujet. En fait, il ne parlait que de cela. Il n'écrivait que de cela. Il m'arrive de me dire: il supposait peut-être que je le savais ne serait-ce qu'à le lire, tout ce dont il ne m'avait jamais parlé. Et peut-être, en effet, le savais-je obscurément. Je l'entendais sourdement. 'Comme le bruit de la mer ...'[33].

---

30 «Reading and History», *RT*, p. 70.

31 Jean Starobinski, *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971.

32 *Hypogram and Inscription*, *RT*, p. 37.

33 Jacques Derrida, *Mémoires, pour Paul de Man*, Paris, 1988, p. 229.

Ce n'est pas sans raison que Paul de Man lui-même a choisi d'introduire son essai *Semiologie et rhétorique* avec cette devise empruntée à Pascal, qui doit inviter nos yeux à écouter en silence lorsque nous lisons: «Quand on lit trop vite ou trop doucement on n'entend rien». Tant que de Man, contre Jauss, dit *ce qui* n'est certainement *pas* chanté dans la lumière déclinante du soleil couchant, c'est-à-dire le poème comme sujet et contenu du chant, en tant que sonorisation de ce qui est lu, il donne toujours dans le phénoménalisme phonocentrique qu'il combat («What he 'sings' ...», et non «his 'singing'»). Cependant, dès qu'il rend lisible allégoriquement le «chant» (*das Singen*) comme le fonctionnement du langage poétique, celui-ci devient en même temps, s'il est lu de cette manière, l'allégorie d'une telle lecture. Elle expulse ce qu'elle refoule, et une sonorité devenant écriture nous force en même temps à découvrir la similitude entre textes et partitions musicales. Celui qui lit de façon à démasquer ce qu'il lit dans son fonctionnement comme porteur symbolique de son et de sens, et par conséquent, regardant au travers de la notation, devient capable d'éteindre, celui-là commence à entendre, là où la lecture par ses propres moyens fait faillite, ce qui flamboie en s'éteignant, à entendre, non pas *ce* qui est écrit – car ce qu'il lit n'est déjà plus là –, mais *comment* il lit, *comment* c'est écrit. Et comment, mais comment?

Traduit de l'allemand par Marc S. Abbühl

Zusammenfassung

Das Folgende gilt, versuchsweise, einer Selbstapplikationsprobe de Manscher Dekonstruktion und der Erörterung des expliziten und impliziten Darstellungsbegriffs, der seine theoretische Praxis leitet. Indem den Texten die Musikalität und Phänomenalität, zugunsten ihrer Figuralität, letztlich ihrer nackten Materialität ausgetrieben wird, ergibt sich, gegen die Absicht solcher 'Lektüre', daß sie gelesen werden wie musikalische Partituren.