

Saisies du sens, saisies du temps : une expérience plurale : variations sur des thèmes valéryens

Autor(en): **Vogel, Christina**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 17

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006613>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Christina Vogel

**SAISIES DU SENS, SAISIES DU TEMPS:
UNE EXPÉRIENCE PLURALE**

VARIATIONS SUR DES THÈMES VALÉRYENS

Les signes *et* le temps. Comment comprendre le sens du rapport que la conjonction “et” est appelée à instituer entre les dimensions sémiotique et temporelle? Est-ce que la coordination de ces deux domaines de réalité dévoile des liens intimes, légitimés au-delà de la simple et séduisante allitération lorsqu’en allemand, nous disons *Zeit und Zeichen*? Je me proposerai, dans les pages qu’on va lire, d’articuler ensemble une conception des différents modes de production et de saisie de la signification et une représentation des possibilités de construction et de perception du temps. S’assigner une telle tâche paraît relever d’une folle outrecuidance. Aussi ne conçois-je pas le projet de développer tous les aspects qu’il faudrait traiter si l’on voulait élaborer une théorie consistante des relations complexes, susceptibles de s’établir entre discursivité¹ et temporalité. Mon propos est plus modeste: je me limiterai à explorer l’univers de pensée d’un seul auteur. D’un auteur, toutefois, qui n’a cessé de représenter le temps en convoquant des modèles et des catégories sollicités, d’habitude, pour définir des structures discursives. Je pense à Paul Valéry.

Tout comme la saisie d’une différence – reconnue sur un fond de ressemblance – constitue, depuis Saussure, la première condition de

1 A l’instar du temps, la signification n’est pas une propriété inhérente à des signes isolés, mais, au contraire, le résultat d’une construction et d’une vision d’ensemble supposant un cadre de manifestation, une structure d’accueil. J’appellerai “Discours” la scène où émergent, en puissance, toutes les productions signifiantes, toutes les perceptions temporelles, et la définirai comme une organisation hiérarchique de transformations chargées d’opérer sur des représentations sémantiques. Cette conception rapproche l’idée sémiotique de “Discours” de celle de “Moi” telle qu’elle se dégage des *Cahiers* de Valéry. Pour la définition des concepts de Discours et d’organisation discursive, je m’inspire des travaux de Jacques Geninasca; voir, par exemple, son étude “Du texte au discours littéraire et à son sujet”, in: L. Milot/F. Roy (éds.), *La Littérarité*, Sainte-Foy, Les Presses de l’Université de Laval, 1991, pp. 237-262.

l'émergence du sens, l'apparition du temps dépend, selon Valéry, de la manifestation d'une dualité, de la coexistence, plus exactement, de phénomènes opposés, discontinus et continus. Suivant l'auteur des *Cahiers*², un temps isolé ne se conçoit pas davantage qu'un signe isolé. Si l'on prétend embrasser l'articulation du temps et des signes, on est amené à appréhender, au préalable, l'instance de leur gestation et organisation, et à intégrer les diverses opérations que présuppose le surgissement du sens dans une théorie des ensembles signifiants. Le temps est, par essence, un phénomène structural, établi entre ce qui se transforme et ce qui se conserve relativement à un système comportant, potentiellement, la totalité des rôles énonciatifs. Mais Valéry n'a jamais bâti aucune théorie définitive, n'a jamais achevé son "Système". Multipliant, par principe, les points de vue sous lesquels il s'efforce de cerner un problème (qu'il s'agisse du langage, de la mémoire ou du temps), Valéry expérimente des rapports au monde, à lui-même et à autrui, qui participent d'une logique intrinsèquement plurale. Les différents modes d'existence, révélés sur les registres sensible ou intelligible, font surgir leur signification du milieu de l'écart instauré entre des univers de croire concurremment valorisés. Cette composante dialogique, la confrontation des "visions du monde", semble régir, tout particulièrement, les expériences esthétiques.

Dans le dessein de mettre en évidence la manière dont Valéry pense les liens entre les concepts de discours et de temps, je me référerai, pour l'analyser un peu plus en détail, à un conte de Valéry, extrait des *Histoires brisées*. Ce recueil – publié en 1950 – se compose de textes, souvent inachevés, qui ont été écrits entre 1916 et 1943. L'examen du récit *L'Esclave* (1923) nous aidera à éclairer le problème que soulève l'interrogation du rapport entre les signes et le temps³.

Il suffit de parcourir rapidement le texte-fragment *L'Esclave* pour observer aussitôt que ce conte est l'histoire d'une transformation, ou plutôt de diverses transformations. A la première lecture déjà, on note la conversion de l'actant sujet /Esclave/. Remplissant, en un syncrétisme

2 La première édition des *Cahiers* (1894-1945), en 29 vol., a paru au CNRS, 1957-1961; Judith Robinson a publié, dans la collection de La Pléiade, un choix de *Cahiers* en deux volumes (1973-1974); une nouvelle édition intégrale paraît actuellement chez Gallimard: *Cahiers 1894-1914*, éd. N. Celeyrette-Pietri/J. Robinson-Valéry, t. I, 1987, t. II, 1988, t. III, 1990, t. IV, 1992.

3 L'édition de référence est celle publiée à Paris chez Gallimard, coll. "Poésie", 1950, pp. 78-83.

des rôles, les fonctions de narrateur et de héros de la narration, l'Esclave est le lieu où se manifestent des changements situés à différents niveaux de l'énonciation.

Le texte est divisé en deux grands espaces distincts. A leur charnière on lit: "Il y eut un temps fait de temps, un temps affreusement égal à lui-même, nul et perçu toutefois comme une longueur insupportable! ... Quant à la fin de cette époque sans issue, voici ce qu'il advint." Ce paragraphe coïncide avec le moment pivotant de la narration, instaurant les unités qui fondent la structure discursive, considérée comme un tout de signification.

Avant l'événement-césure, qui fera basculer la trame de sa vie, le héros du récit jouit d'une existence bien circonscrite. Il s'inscrit dans les dimensions d'un espace et d'un temps que le savoir social est à même d'identifier en les assignant à un lieu et à une ligne déterminés: l'Esclave garde l'empreinte de son origine byzantine et s'insère dans une longue descendance généalogique: on le considère comme un "disciple des disciples de Métrodore" (peu nous importe de quel Métrodore il est question – on ne compte pas moins de quatre philosophes grecs qui, entre le V^e et le II^e siècle, portent ce nom –, la filiation des idées est, ici, significative). Bien que la valeur de vérité de ces données soit sujette à caution (le conteur ne les assume pas directement), les vagues indications suffisent à doter le sujet-héros d'une identité – aussi fictionnelle qu'elle soit – qui se révèle conforme à un vraisemblable mytho-narratif et à une rationalité encyclopédique. Le personnage principal se caractérise encore par deux rôles thématiques: il est /esclave/ et /philosophe/. Au regard de l'existence et des compétences modales, notre héros occupe donc une place complexe. En position de dominé, sur le registre du pouvoir, il exploite, sur celui du savoir, une domination cognitive.

Un premier incident se manifeste: le naufrage. Est-ce que cette aventure se lit comme une rupture de la cohérence narrative ou comme une crise de l'identité subjective? Change-t-elle le sens du mode de vie de l'Esclave/philosophe? Naufragé, celui-ci échoue sur la rive d'un royaume non localisé et indatable. Mais alors que le pays, où l'infortuné est à nouveau fait prisonnier, est un lieu non identifié, le nouvel épisode se rattache toujours aux périodes antérieures de la vie du personnage central. L'Esclave vit dans la dépendance de son passé – évoqué tantôt sous le signe du manque (oubli heureux, perte de mémoire), tantôt sous celui d'un rejet volontaire. La souveraine du royaume veut s'approprier le tout de la vie de son captif. Mais, plus elle nie les époques antérieures

à l'événement-naufage, cherchant à bannir le temps passé, plus elle affirme – certes, sur le mode de la négation – l'histoire déjà sanctionnée de son sujet. L'expérience de l'exil ne change pas radicalement les règles de la narration, de l'existence et de l'action, auxquelles doit s'assujettir l'acteur /Je/. L'Esclave continue à jouir et à souffrir d'une position complexe. Dominé, dominant, il subit le pouvoir de la reine et en impose à celle-ci grâce à sa supériorité intellectuelle.

Les pouvoirs que la reine et l'esclave exercent l'un sur l'autre, ne sont pas de même nature. D'ordre cognitif, le pouvoir du second se traduit exclusivement par des actes de paroles, alors que celui de la souveraine est double. Le personnage féminin convoque, d'une part, un pouvoir-faire (figuré par le sceptre) qui la transcende en tant que personne et, d'autre part, elle déploie, sur le registre perceptif et somatique, un pouvoir individuel de séduction des sens. L'Esclave est, surtout, le captif de sensations et d'émotions, visuelles et tactiles. Il est subjugué par des forces sensibles dont la source est le corps de la reine et qui finissent par avoir raison d'une logique prédicative. Et pourtant! la reine n'arrive pas à s'assujettir entièrement son esclave, à altérer, d'une façon irréversible, l'identité particulière de son sujet. Certes, la manipulation des sens réussit à mettre en cause le savoir-dire de notre "héros", mais cette compétence n'est pas vraiment anéantie, elle se trouve plutôt suspendue.

En résumé: la première partie de notre texte retrace, conformément au canon d'un récit traditionnel, l'aventure d'un sujet défini unique et muni, selon les modes actualisé ou virtuel, d'un savoir raisonné. L'histoire de ce personnage s'inscrit dans un espace-temps linéaire, articulé en unités discrètes et régi par un ordre chrono- et généalogique. Un premier incident – le naufrage – met le héros de la narration à l'épreuve: il expérimente un rapport nouveau, à autrui et au monde, qui est de nature *esthétique* et susceptible de suspendre toutes les connaissances antérieurement acquises, sans provoquer, pour autant, une modification radicale de sa raison d'être.

Advient l'épreuve-limite, signalée au franchissement du seuil entre les segments discursifs élémentaires. Peut-on dire qu'une fois le passage critique traversé, l'identité du sujet-héros a subi une altération profonde, relevant d'un ordre de signification vraiment "tout autre"?

En effet, la seconde unité du discours met en scène un sujet dont l'identité s'avère radicalement commençante. Un nouveau statut existentiel s'actualise, participant d'une expérience spatio-temporelle qui est,

à la fois, totalisante et illimitée. L'espace occupé par l'Ego naissant, la chambre royale, se transforme en un univers cosmique, ordonné et sans frontières. Recouvrant un moment ponctuel de présent, l'état du héros n'est plus déterminé par une compétence prédicative. Transfiguré, le Je-narrateur concilie les facultés du voir et du dire sans qu'il y ait, entre elles, rivalité ou exclusion. La nouvelle instance énonçante valorise, en premier lieu, sa propre existence, instantanée et infinie, en ignorant tout élan d'anticipation ou de rétrogradation. Le sujet surgi de la crise est apte à vivre un plaisir qui, ne se limitant plus à des jouissances esthétiques et contemplatives, se révèle être de nature musicale et rythmique.

L'Ego converti jouit de l'alternance d'états de tension et de détente, d'attente et de surprise. Le temps et l'espace participent eux-mêmes de ce régime très spécifique dont la signification se manifeste par la consonance de deux modulations rythmiques, l'une "subjective", l'autre "objective". Dans cet état, le percevoir et le sentir se modifient réciproquement. Un échange harmonieux s'établit entre les impressions et les possibilités d'expression. L'Esclave est affranchi de toute tradition, il s'est dégagé des entraves d'une intelligence, notionnelle ou pratique. Corrélativement, la reine a changé de statut: elle synthétise maintenant les conditions de réussite et les fins inespérées d'une expérience inouïe, sans but, sans origine définitivement assignables. En corrélation avec le statut de la seconde unité discursive, la structure subjective transformée se conçoit comme un système non limité, ouvert et, cependant, totalisant. Ego n'éprouve plus aucun sentiment de manque, il parcourt le sens de son existence à l'instar d'une architecture symphonique.

Le moment pivotale, cristallisant et résolvant la crise d'identité, coïncide avec une perception singulière du temps. Sur le seuil entre deux types de rapport à l'existence et de saisie du sens, l'Esclave/philosophe vit dans un état *hors situation*; il s'inscrit dans un registre exclusivement continu. Placée sous le signe du *même*, l'épreuve d'un non-temps défie toute tentative que le sujet entreprendrait pour appréhender le sens d'une aventure inarticulée. Au passage d'une identité à une autre, l'arrêt d'actes discriminants provoque la désorientation et la désémantisation du sujet et de son monde. Sont mises entre parenthèses les conditions présumées et par la construction de la signification, en général, et par l'institution du temps, en particulier. Le parallélisme établi entre saisie du sens et perception du temps mérite qu'on l'examine de plus près. Dans ses *Cahiers*, Valéry modélise souvent le temps à l'exemple d'un ensemble signifiant. Le temps valéryen est passible de s'articuler en un

tout ordonné de différenciations et d'identifications: pris en charge par le système hiérarchisant désigné *Corps-Esprit-Monde*, il est, fondamentalement, échange et transfert réciproques entre des grandeurs et des catégories topologiques telles que *continu/discontinu, invariant/variable, tout/parties, étendue/mouvement*. Il s'ensuit qu'au moment où la tension entre les termes chargés d'instaurer le temps est nulle, celui-ci s'abolit dans la continuité et la mêmeté. Dépossédé de son caractère de dualité, de différence, le temps cesse d'exister, il devient insaisissable. La crise du sens et celle du temps sont les symptômes concomitants d'un seul problème: comment faire jaillir et cristalliser, dans un univers indistinct, des oppositions et des variations expressives qui (ré-)organisent des créations signifiantes?

Et pourtant! Alors même que l'existence de l'Esclave semble exclusivement moulée dans la catégorie de l'un, l'actant-sujet se découvre le théâtre d'une sensation dysphorique. D'où surgit, dans un état situé hors du temps, l'impression d'une durée, d'une "longueur"? Quelle est la source ou l'instance productrice d'une modalisation thymique qui, soudainement, témoigne d'un clivage de la configuration continue et identique du /Je/? L'origine de cette faille n'est pas repérée. La réintroduction indatable d'une attente montre que le Moi échappe à une conceptualisation simple. Le Moi valéryen est un système dynamique intrinsèquement plural, c'est-à-dire *un-et-multiple*. Sur la limite entre le même et l'autre se jouent la discrimination et l'intégration, l'exclusion et l'inclusion, des parties, identifiées ou étrangères, qui constituent le tout du sujet. Le processus de délimitation réciproque, engagé entre des instances subjectives aux statuts divergents, procure à l'individu le sentiment de réalité attaché à une existence – mobile et permanente – qui est toujours à réinventer⁴.

On l'aura déjà compris: l'enjeu des modifications décelées est de taille. Les transformations qui jalonnent le récit de l'Esclave, s'interprètent comme les composantes de l'inversion du discours esthétique. La naissance d'un nouveau sujet se lit aussi – et avant tout – comme la naissance d'une nouvelle vision de l'art. Ego est le lieu où se confrontent et se succèdent des expériences esthétiques dont les divergences sont

4 Pour une théorie des processus d'émergence et d'organisation de systèmes dynamiques, on se reportera à W. Krohn/G. Küppers (éds.), *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

significatives. L'histoire de notre héros recouvre un parcours initiatique – déployé, avec prédilection, sur les registres esthétiques et poétiques – qui aboutit à l'émergence d'un sujet muni de compétences encore inexpérimentées. Celles-ci se manifestent par la reconnaissance d'une consonance rythmique capable de produire – en dehors des temps de la mesure (et de l'usure) – l'intégration du Moi et du Non-Moi dans une vision d'ensemble. Au franchissement du pivot narratif, nous assistons à la *conversion du discours esthétique et de son sujet*.

Les énoncés emphatiques qui surgissent de l'interruption temporelle, rompent délibérément avec le primat de la *mimésis*, de l'imitation, corrodant par là les fondements de la rationalité et du vraisemblable mytho-poétiques, développés dans la partie initiale du texte. Correspondant à une perception formelle de l'art, étrangère à toute aspiration à la chosification ou à la traduction explicative, le discours d'Ego naissant présentifie une conception esthétique qui prend modèle sur les arts les moins représentatifs: sur l'ornement, la musique et l'architecture. Manifestation d'organisations purement structurales, l'univers nouveau se dérobe à une visée quantifiante et réalise le rêve du bâtisseur Eupalinos: il est instauration d'une forme architecturale qui chante⁵.

Une esthétique fidèle aux principes de la *mimésis* et de la représentation privilégie la reconnaissance de figures isolées ou isolables. Convoquant une logique inférentielle et un concept de temps linéaire, elle est soucieuse de fonder la construction et la saisie du sens sur l'établissement, entre des grandeurs discrètes, de relations de dépendance, de similitude et de dissimilitude. Bien que les conceptions esthétique et sémiotique, coextensives de la première unité du discours, ne soient pas aussi homogènes qu'on est tenté de le croire (des métaphores insolites, précédant immédiatement la grande rupture, transgressent le principe référentiel et complexifient l'appréhension du sens), nous pouvons dire, dans le but de simplifier, que la partie initiale de *L'Esclave* repose sur une vision de l'art orientée aux valeurs esthétiques et à une rationalité sensible aux ressemblances figuratives.

La césure dominante coïncide avec l'inversion radicale de la conception de l'art. L'esthétique nouvelle – elle ne fait que s'esquisser, mais révèle ainsi l'impossibilité, où se trouve celui qui l'éprouve, d'achever

5 La distinction entre des édifices muets et des édifices qui parlent ou qui chantent, est approfondie dans le dialogue *Eupalinos ou l'Architecte* publié par Valéry, en 1923; in: *Oeuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1960.

un récit ébauché suivant des principes définitivement abolis – actualise une saisie catégorielle, topologique. Libérés qu'ils sont de toute fonction de renvoi, les percepts, de pures ornementations géométriques, sont dégagés d'un voir qui se subordonne au reconnaître, ainsi que de la volonté d'identifier et de classer des entités figuratives. Ils signifient au contraire, sans l'intermédiaire d'aucun savoir figé et préétabli, le système utopique d'un Moi fluent et stable. Le mode particulier de construction de la signification exprime l'alternance d'états, thymiques et tensifs, qui sont ceux d'un sujet irrévocablement délivré de connaissances portées à réifier le plaisir d'exister. Aussi diverses que soient les substances où se matérialisent les formes de l'expression, ce qui importe est l'harmonisation rythmique du Moi et du Non-Moi.

Aventure inédite, le nouveau rapport discursif au "beau" focalise et valorise le procès d'émergence de l'agent supposé de toute création artistique. Il importe de signifier l'avènement d'une instance munie des compétences que requiert l'actualisation d'un concept antimimétique de l'art, modelé sur l'exemple d'une architecture chantante. Une fois qu'en puissance, le sujet est doté des facultés indispensables au passage à l'acte poïétique, l'histoire de l'Esclave, censée relater l'instauration du nouveau discours et de son fondateur, a accompli sa "mission": elle est vouée à se briser sur trois points de suspension. Les phases ultérieures de cette histoire – mais s'agira-t-il toujours d'une histoire? – se trouvent reléguées à l'horizon des possibilités non réalisées. L'aspiration esthétique de Valéry se satisfait de la naissance du demiurge-artiste, elle mime l'acte primordial de la création. La cassure finale n'est pas à lire comme le manifeste d'une poétique du fragment, de la fragmentation. En achevant de suggérer la venue du nouveau système créateur, le récit, chargé d'imposer la révolution esthétique, s'interrompt sur l'annonce de ce qui se soustrait au schéma narratif canonique. Les oeuvres qui correspondraient à l'univers de discours qui est sur le point de naître sont valorisées en tant que pures virtualités et elles se situent, par conséquent, hors d'un temps socialisé, partagé⁶.

L'émancipation du sujet soumis, racontée par *L'Esclave*, s'interprète comme l'affranchissement d'une conception révolue de l'art. La nouvelle esthétique, révélée par la mise en scène du sujet qui l'assume, anticipe sur la poétique du *venir-au-mode*, développée récemment par

6 Paul Valéry, *Cahiers*, éd. en fac-similé du CNRS, XXIV, p. 250: "Le possible est comme hors du temps, hors des temps."

Peter Sloterdijk⁷. Valéry cherche à évoquer l'accouchement du démiurge-artiste, présenté comme un lieu vide, mais un lieu doté, en puissance, de pouvoirs conformes à une vision musicale de l'art. L'objectif est de signaler toujours à nouveau le (re-)commencement du sujet auquel on pourra faire endosser la totalité virtuelle des créations futures.

En même temps (et ceci n'est contradictoire qu'en apparence) Valéry partage, devançant encore des opinions actuelles, plusieurs idées et images que Botho Strauss énonce dans son dernier livre, intitulé *Beginnlosigkeit (Absence de commencement)*⁸. La mise en discussion, par Botho Strauss, du mythe bien répandu des commencements absolus, se lit comme une interrogation de toute idée d'origine – de repère-zéro un et bien défini – en fonction de laquelle nous avons accoutumé de penser chaque création, naturelle ou artificielle. Par la révocation en doute de ce que Mircea Eliade appellerait les “prestiges de l'origine”, les réflexions sur la *Beginnlosigkeit* nous sensibilisent à ce fait capital: le lieu de production et d'accueil d'opérations signifiantes survient et se constitue sans qu'on puisse dater et localiser, exactement, sa naissance. La genèse d'instances énonçantes compétentes n'est concevable que dans le rapport de présupposition qui les lie à ce qu'elles permettent d'articuler.

Dans *L'Esclave*, l'accouchement du nouveau sujet n'indique pas non plus un commencement absolu. Bien qu'il y ait, entre les deux modes d'existence et de saisie du sens, départagés par la césure dominante, une rupture radicale, la vision émergente, du sujet et du monde, ne fait sens que par contraste avec celle qui vient d'être inversée. C'est du milieu du renversement des conceptions, initialement introduites, que jaillit le nouvel univers, esthétique et sémiotique. Le commencement ébauché a une valeur relative et il se ressourc à une expérience de l'être et du rapport au temps qui est, par essence, plurale. La signification de *l'infini* esthétique qui pointe à l'horizon, tire toute sa force de l'inversion de l'effet de *non-fini* produit, au début de l'histoire, par la contemplation sans fin de la reine, d'un objet *concret* et achevé. Enfermé dans un tout de présent, l'événement inédit s'ancre dans la saisie *abstraite* d'un sens

7 Je pense au cours qu'il a donné, en 1988, à Francfort, intitulé *Zur Welt kommen-Zur Sprache kommen (Venir-au-monde/Venir-au langage)*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988.

8 Botho Strauss, *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1992.

illimité, apte à neutraliser la vieille distinction entre le sujet et l'objet de la perception. Le conte se brise en s'ouvrant sur la promesse d'oeuvres capables d'éveiller un beau qui est – pour utiliser une formule de Valéry – indéfiniment “soif du même”⁹ et échappe, par là, aux changements successifs et irréversibles, susceptibles de frustrer celui qui cherche à construire et à posséder une temporalité inaliénable, organisée en cycles de surprises, de déceptions et de satisfactions. Avoir du temps, avoir du sens – les deux types de jonction s'impliquent mutuellement et conjuguent leur risque: le sentiment de perdre son temps entraîne, fatalement, celui de perdre une existence sémantisée. Vivre un rapport signifiant au monde exige donc qu'on réussisse à s'appropriier et à maîtriser son temps, qu'on arrive à vivre une expérience articulée, rythmée, qui fait sens pour soi-même.

Zusammenfassung

“L'Esclave”, eine von Valérys *Histoires brisées*, erhellt dies: die Geschichte der Befreiung des Sklaven liest sich als Befreiung von einer ästhetischen Anschauung, die sich der Nachahmung und dem Wiedererkennen, dem sinnlichen Vergnügen an vollendeten Objekten verpflichtet weiss. Liest sich als, oder inszeniert vielmehr, die Erlösung von den Ketten einer Daseinsform, die im zeitlichen Nacheinander verortet ist. Was nicht mehr erzählt werden kann, ereignet sich im offenen Schluss des Textes: die Emergenz eines neuen, mit allem Nicht-Ich zusammenklingenden Ich, dessen Weltverhältnis jegliche Subjet/Objekt-Spaltung überwindet und das im Anfang – genauer das Anfangen – ist, wo Raum und Zeit Möglichkeiten der Erfahrung einer unbegrenzten Totalität gewähren. Logik der Übergangsriten: erst die Prüfung des Subjekts, dessen Vermögen, Zeit und Sinn zu stiften, völlig negiert wird, dann der totale (Neu-)Beginn, der radikale Bruch mit einer Seinsweise, die im Vor- und Rückgriff, im Schon-Gedachten befangen bleibt. Verwandlung der linearen Sinn- und Zeitkonstruktion in ein struktureles Bedeutungsganzes, in ein rhythmisiertes Ordnungsgefüge. Der Erzählstrang bricht ab, da das lebendige System, reines Versprechen einer nicht mehr imitierenden Ästhetik, sich gebiert, und im Zeichen einer sinfonischen Architektur verrinnende Zeit und Sinnverlust im Erlebnis einer noch reversiblen, singulären Unendlichkeit von An- und Entspannung aufhebt.

9 Paul Valéry, *Cahiers*, II, pp. 953.