

L'enjeu et l'événement

Entretien avec **Roger Dragonetti**, **Alexandre Leupin** et **Charles Méla**, enregistré à l'Université de Genève, le 6 août 1982 et réalisé par Alexandre Leupin

Paru dans L'Esprit créateur, Spring 1983, Vol. XXIII, No 1, pp. 5-24.

Charles Méla - Il faut attirer l'attention sur un phénomène nouveau dans le domaine des publications qui concernent le Moyen-Age: récemment, deux grandes maisons d'édition en France et en Suisse (Le Seuil et L'Age d'Homme) ont accueilli des travaux en principe réservés à des spécialistes du Moyen Age, même si leur portée était plus large. Pourquoi l'édition dite "générale" leur a-t-elle ouvert ses portes, qu'ont-ils apporté de neuf? S'agissant du Seuil, pourquoi cette maison, qui s'est spécialisée dans ce qu'on appelle la nouvelle critique, le renouveau des idées, s'est-elle intéressé à ces travaux? Second problème: en quoi le Moyen Age peut-il intéresser la modernité?

Alexandre Leupin - D'une manière plus générale, nous assistons au phénomène suivant: il se trouve que la parole et l'écriture médiévales, en particulier dans leur versant littéraire, revivent, trouvent, à travers diverses réinterprétations, une nouvelle jeunesse, et qu'elles prennent de plus en plus d'importance dans le développement des études littéraires. On s'aperçoit qu'en raison du cloisonnement des études et de la spécialisation philologique, la littérature médiévale s'est peu à peu confinée dans un cercle restreint: aujourd'hui, fort heureusement, ce cercle est en train de se briser, et, soudain, réapparaît une formidable continuité dans la pensée et, tout à la fois, la force très neuve de cette littérature: elle vient nous poser des questions et nous permettre de considérer avec plus d'acuité notre modernité. Ainsi, je lis mieux Beckett, ayant bien lu Chrétien de Troyes. L'inverse est, bien entendu, également vrai: je lis mieux Chrétien de Troyes ou la vulgate arthurienne à partir de Lacan ou de Derrida, à partir de ce que la réflexion critique actuelle apporte.

C.M.- On redécouvre en effet une complicité surprenante entre d'une part, la pensée critique moderne et, d'autre part, la pratique de la lettre et le développement de la pensée médiévaux. Il faut souligner à cet égard qu'il y a déjà eu, dans le passé, une poussée vers le grand public, hors de la spécialisation, au moment où Bédier récrivait la légende de Tristan et Yseut: l'adaptation faisait passer une certaine idée du Moyen Age. Il y aurait ainsi deux moments où le Moyen Age est revenu dans la modernité, comme de belles histoires, puis comme trouvailles d'écriture, et les deux fois, par l'intermédiaire des spécialistes (philologues, universitaires, etc.)

A.L.- J'aimerais ici nuancer, ou compléter: il y a eu trois moments: celui d'aujourd'hui, celui de Bédier, et celui de Chateaubriand. Un immense courant de sympathie pour le Moyen Age est né à partir du Génie du christianisme: c'est le premier retour de l'ère moderne vers l'époque médiévale. Pour Chateaubriand, l'appréciation philologique d'une œuvre - rappelons qu'il était excellent latiniste, et médio-latiniste - n'est jamais séparée d'une évaluation esthétique et éthique de cette littérature. Donc, il y a un premier moment où toute la dimension de la littérature médiévale est repensée.

Cependant, et ceci est capital, Chateaubriand n'était pas ce qu'on peut appeler un "spécialiste"; dès lors, l'intéressant serait de savoir pourquoi et comment, à partir de la constitution du savoir philologique proprement dit (je pense ici à F. Diez, à G. Groeber) la pesée éthique et esthétique de la portée de cette littérature a peu à peu été refoulée: il me semble que Chateaubriand avait fait un pas décisif qu'une certaine science positive n'a eu de cesse d'oublier à nouveau.

Roger Dragonetti - A ce propos, j'aimerais reprendre le concept de "modernité"; l'enjeu est là: il faut en effet montrer que la littérature médiévale, comme littérature, reste moderne; c'est là le but de nos études. Or, la notion même de modernité est imprécise: que veut dire l'"époque

moderne"? Chez Baudelaire, la modernité d'une oeuvre recouvre deux concepts tout à fait différents: d'une part, un concept historique (il y a des oeuvres qui sont composées à telle ou telle époque); mais, d'autre part, ce qui fait la modernité du texte à l'intérieur de son contexte historique, c'est qu'elle demeure lisible, c'est-à-dire présente; donc, à l'intérieur du concept historique, il y a quelque chose qui se libère encore et toujours du passé.

A.L.- De l'histoire.

R.D.- Effectivement. Par conséquent, nous nous trouvons devant ce paradoxe: il y a, d'une part, l'insertion historique des oeuvres, mais d'autre part, dans la mesure où il s'agit de textes littéraires (je ne parle pas ici des textes dits "historiques"), la parole traverse l'histoire et demeure perpétuellement présente à l'écoute de qui? De ceux qui veulent savoir dans quelle mesure cette parole du texte nous parvient comme parole et non pas comme reconstruction historique.

En second lieu, on oublie que le mot *modernus* est un très vieux terme, qui remonte au Ve siècle ap. J.-C., et qui signifie ce qui est toujours neuf. Par conséquent, la question de la modernité est une question historique et, en même temps, ce qui est *modernus* demeure perpétuellement présent. Le concept n'est donc pas localisable dans une époque déterminée: les textes sont modernes dans la mesure où ils sont toujours lisibles. Il faut faire ici une différence entre la reconstruction d'un texte et ce que j'appellerais un effet de lecture: quelque chose qui relève de l'écoute d'une parole, fût-elle du Ve siècle avant J.-C. Comment se fait-il, par exemple, que les tragédies grecques soient toujours audibles aujourd'hui, certes selon des critères différents de ceux de leur époque? C'est ce qui fait la modernité des oeuvres: elles peuvent chaque fois être reprises en fonction d'une position présente-il n'y a pas d'autre position. Or, c'est ce qui apparaît, dans les études philologiques, comme le moins évident. Ça a été l'enjeu de mes deux derniers livres: qu'est-ce qu'une lecture? Comment resituer la philologie? Précisons: l'instrument philologique n'est pas du tout à écarter, à exclure; au contraire, il faut l'intégrer. Mais il faut bien savoir ce qu'il prétend: il prétend reconstituer la langue d'une époque déterminée (par exemple, le système de langue du XIIe s.). La philologie reconstruit un système phonético-sémantique qui repose sur deux choses: comment le texte était prononcé à cette époque, quels étaient les sens acceptés. Autrement dit, le problème du sens reste statistique. Or, la confusion est toujours possible: certes, la reconstitution philologique est absolument indispensable pour le lecteur, mais elle n'est en aucune façon une lecture. Ce qui fait qu'un texte parle, ce n'est pas du tout la reconstitution par l'instrument philologique, c'est ce qui passe à travers l'instrument: la langue du désir, du signifiant, qui ne relève absolument pas de la reconstitution historique. L'instrument est nécessaire, mais il y a un écart entre lui et cette parole qui traverse le texte et qui fait qu'il parle toujours. C'est là le malentendu qu'il faut éviter: la philologie prétend être une lecture liée à une notion d'orthodoxie (qui veut qu'on lise bien ou mal selon qu'on connaît bien ou mal la langue), alors que l'instrument lui-même est soumis à quantité d'erreurs, et que l'orthodoxie n'est pas une fois pour toute admise. Il suffit d'ouvrir les volumes de la Romania pour constater que tout éditeur de texte est corrigé par 3 ou 4 pages de notes disant: "Non Monsieur, vous vous êtes trompé." L'orthodoxie dont se réclame la philologie est donc elle-même, en un certain sens, un imaginaire: il n'y a au fond pas tellement d'orthodoxie philologique.

Il ne faut donc pas confondre l'instrument et ce qui passe à travers une oeuvre: ce qui passe à travers le texte n'est en aucune façon représentable, on ne peut pas en faire la théorie. Je considère, à tort ou à raison, qu'en ce qui concerne la parole de l'oeuvre, ce qui se passe, c'est un événement de langue: c'est-à-dire que quelque chose a lieu. Si n'importe quelle oeuvre est la langue comme événement et sommation de l'Autre, cela veut dire que la lecture elle-même est un événement: ce que produit un texte sur moi n'est donc plus du tout lié à une question d'orthodoxie. Ainsi, même les fautes que je commets à l'intérieur de l'instrument philologique font partie des effets de lecture, de l'aventure, de l'expérience de la lecture, qui est une sorte d'écriture des effets qu'un texte produit sur moi, sans exclure la manière dont je puis utiliser l'instrument philologique. Si la lecture est un événement - parce que la langue elle-même est un événement - cela ne relève en aucune façon de l'histoire. Il n'y a pas d'histoire de la parole poétique.

C.M. - Sur ce point, il y a eu un flottement chez les philologues. Au départ, la notion de texte critique était celle d'un texte corrigé, revu selon le code et les normes grammaticales. On rectifiait les formes aberrantes du manuscrit, pour reconstituer l'original (voir par exemple l'édition du *Lai de Lanval*, avec les manuscrits d'une part, le texte critique idéal d'autre part); or, les philologues ont ressenti un certain malaise et ils ont renoncé à cette forme d'édition, pour lui préférer une représentation plus fidèle de l'état du texte. Leur effort est devenu plus modeste et plus utile pour nous. Nous aurions été en grave contradiction avec eux à l'époque où ils récrivaient entièrement les textes. Mais, dès le moment où ils essaient de donner le plus fidèlement possible l'état réel du texte, il n'y a plus contradiction.

Mais il reste certains problèmes, que l'on peut poser, par exemple à partir de *La Vie de la lettre*: nous n'avons jamais sous les yeux la disposition réelle du manuscrit médiéval, tel qu'il se présente avec son ornementation, ses lettrines. Il y a là tout un jeu visuel et plastique qui échappe à l'édition; la ponctuation également. Roubaud entend, par exemple, garder la ponctuation des manuscrits des troubadours (voir son anthologie, chez Seghers).

A.L.- Un autre exemple est celui de la meilleure édition actuellement disponible de la *Vie de saint Alexis* (celle de Storey). On s'est aperçu, certes, que le petit prologue en prose qui la précédait cachait une prosodie secrète, des vers dérimés. On sait moins que les vers du poème lui-même sont écrits en lignes continues, alternativement rouges et noires: ce qui, à mon sens, modifie totalement la compréhension que nous pouvons en avoir. Toute édition est donc un imaginaire, une remise à l'ordre du sens, à moins qu'elle ne reproduise exactement l'état du manuscrit.

Ceci dit, il faudrait encore confronter l'imaginaire de l'infiniment reproductible (qui est celui de l'impression du manuscrit) avec l'acte d'écrire un manuscrit qui restera, par définition, unique, puis qui deviendra recopiable, donc modifiable. Il est évident que la lecture des textes médiévaux devrait intégrer ces questions à ses préoccupations les plus importantes.

C.M.- Paradoxalement, nous pourrions prétendre que nous sommes de plus en plus fidèles au texte médiéval-même quand nous semblons extrapoler à partir de la modernité comme instrument critique. Pour en revenir à Baudelaire, il substitue au couple "moderne"/"ancien" l'opposition entre ce qui reste et ce qui est caduc. On peut donc entendre la modernité du Moyen Age selon deux questions: pourquoi le Moyen Age continue à rester lisible, à nous interroger? Avec quel outillage conceptuel et critique récent s'exerce notre activité de lecture sur ces textes anciens? Telles sont les deux questions.

A.L. - J'aimerais revenir sur l'intervention de Dragonetti et prolonger les interrogations de Méla: l'histoire littéraire existe-t-elle? Dans un certain sens, nous ne pouvons lire qu'à partir de notre propre système de projections et d'identifications, qui peut être daté historiquement. S' "il n'y a pas d'histoire de la parole poétique", il y a certainement une histoire des interprétations.

R.D. - Le problème est le suivant: à quel niveau y a-t-il une histoire de la littérature, à quel niveau celle-ci n'existe plus? Il faut bien entendu revoir le concept même d'historicité, lié au problème de l'herméneutique, qui suppose qu'il y a du sens, fondamentalement. Il faudrait revoir les implications de ce qu'on appelle le "commentaire historique"; quelle est la position du sens dans l'herméneutique? Il existe effectivement une histoire de tout ce qui est représentable dans une langue, une histoire de la langue française, par exemple. Le système n'est évidemment pas le même au cours des siècles; ce qui demeure historique dans un texte littéraire, c'est tout ce qui relève d'une matière utilisée par la littérature: ainsi, la métaphore des institutions dans la chanson de geste, etc. Il n'est donc pas question d'éluder ce savoir proprement historique. Il est évident que Dante, par exemple, n'utilisera pas la métaphore de l'avion! S'il parle des taches de la lune, cela relève d'un savoir précis: le savoir croyait à cette époque qu'il existait des taches dans la lune; mais là réside un nouveau malentendu: ce n'est pas parce qu'à un moment donné je sais qu'on croyait qu'il y avait des taches dans la lune que j'ai le moins du monde compris ce que Dante en faisait dans son vers. Autrement dit, ce qui est représentable dans le texte littéraire relève de l'histoire; ce qui ne relève plus de l'histoire, c'est la parole qui traverse les

taches de la lune, c'est à dire ce que Dante en fait. Ceci, je ne peux pas me le représenter, il faut que j'écoute son vers. On pourrait généraliser: ce qui revient à l'histoire littéraire, c'est tout ce qui relève du représentable (les institutions, etc.), et comme la littérature fait flèche de tout bois, elle peut tout utiliser. Certes, on n'utilise plus aujourd'hui les métaphores chevaleresques. ..

A.L. - Vous oubliez Italo Calvino, sur lequel je voudrais revenir plus loin.

R.D. - ... la chevalerie, je peux en étudier le statut, ce qu'elle est devenue transposée dans l'œuvre, mais cela ne me permet en aucune façon de comprendre ce que c'est que l'œuvre de Chrétien de Troyes. Or, à partir du moment où je suis au niveau de la parole poétique, il n'y a plus d'histoire littéraire, comme il n'y a pas d'histoire du signifiant. Il y a une histoire de tout ce qui est utilisé par la littérature, comme il existe une histoire des institutions littéraires, des écoles, des révolutions de la langue (Du Bellay, Boileau, etc.). Il n'est pas question de la supprimer, il faut l'intégrer. Mais il ne faut pas imaginer que lorsque j'aurai utilisé tout ce savoir, j'aurai lu le texte. C'est exactement ce qui se passe à propos de Balzac, dont on peut tirer une masse énorme de savoir: mais le roman de Balzac, c'est autre chose. Il y a donc, d'un côté, le savoir, et de l'autre, l'effet de savoir utilisé par un poète.

C.M. - Il y a donc, si je comprends bien le sens de l'intervention, un élément qui est représentable et qui est situé au niveau du signifié (le signifié est représentable), et il y a une efficace du signifiant, qui est irreprésentable; au contraire, elle est ce qui doit être rejoué dans l'expérience de la lecture.

R.D. - C'est cela: elle est l'événement de la lecture.

C.M. - C'est là la démarche qui est la nôtre, de diverses manières, et qui montre qu'il n'y a aucun rejet du savoir historique lui-même, parce qu'il est évident que, pour pouvoir écouter un texte, il faut connaître les références de ses termes. Cependant, nous ne nous situons plus au niveau de la représentation: c'est là la coupure. Nous rejoignons ici la modernité: en effet, celle-ci s'est établie sur une coupure d'avec l'espace de la représentation.

R.D. - Le positivisme scientifique de la seconde moitié du XIXes. a établi comment représenter un texte du Moyen Age, comment le reconstruire; ce qui n'a pas été inutile parce que cela nous a valu de meilleures éditions qu'auparavant. On a fait des grammaires, c'est-à-dire des façons de se représenter l'ancien français: ce qui a créé un paradoxe tout de même extraordinaire: on n'a jamais posé la question: "Qu'est-ce que la grammaire médiévale?" "Comment la langue médiévale s'est-elle rêvée elle-même?". Ces deux questions, qui relèvent en fait de l'histoire, ont été exclues par la philologie scientifique. Raison pour laquelle on a toujours vu ce réflexe chez les philologues "sérieux": "Mais qu'est-ce que cette puérilité étymologique du Moyen Age?", alors même que l'étymologie était un des lieux de stratification où la langue rêvait au Moyen Age. Il faut donc bien distinguer entre le représentable et l'irreprésentable, qui est l'événement, l'événement du signifiant.

A.L. - Pour revenir sur la question de la "temporalité historique", de la représentabilité du roman, il faut souligner qu'il y a, même dans la représentation, une formidable anachronie, ou plutôt une a-chronie fondamentale, qui bouscule déjà toutes les conceptions mimétiques de la narrativité. On ne peut pas interpréter Chrétien de Troyes, la vulgate arthurienne ou les Continuations du Perceval avec un représentable qu'ils contestent dans leur propre fiction. Ces textes sont exactement aussi "modernes" ou "anciens" que le très beau Chevalier inexistant d'Italo Calvino dont je voulais parler tout à l'heure. Inexistant dans son armure vide: il n'est que parade, il est pur signifiant: il sort de l'histoire. Il n'y a pas d'histoire du signifiant poétique.

R.D. - Non. Il n'y a pas d'histoire du signifiant poétique: il n'y a que de l'audible, du lisible et de l'écriture.

A.L. - Quant à la méthode, on pourrait partir du constat de Mallarmé: "Toute méthode est une fiction". Donc toute méthode relève du désir de l'interprétant. Mais il se pose le problème de

situer, à côté de ce désir, l'imaginaire qui est pris dans le système de projections et d'identifications qui est notre grille de lecture. Ce système est modal - pris dans la mode sous toutes ses acceptions - donc dans l'histoire. Il n'empêche que nous entendons résonner dans l'œuvre littéraire, la parole d'un autre ou de l'Autre - de manière transhistorique. Comment articuler cette contradiction?

En ce qui me concerne, j'ai commencé à percevoir tout ceci à partir de la pensée de Derrida, qui m'a constamment inspiré pour *Le Graal* et *La Littérature*. Ce qu'il disait de la signature, de la mise au tombeau, de la marge, je le retrouvais, trait pour trait, dans la vulgate arthurienne. Et je ne pense pas avoir forcé le texte à entrer dans une grille de lecture qui lui était étrangère. Ce qui m'amène à vous poser une question: le grand inspirateur, pour vous deux, a été Lacan - que, bien sûr, j'ai aussi pratiqué. Ma question est la suivante: quel est le rapport entre le signifiant lacanien et le signifiant, disons, "médiéval"?

R.D. - Ce rapport ne se pose pas en termes d'identité. Il est certain qu'on occupe toujours, à un moment donné, une position de l'histoire. Mais c'est tout de même un peu facile de le dire, parce qu'il y a aussi la position du sujet du désir, qui rencontre un texte et qui l'écoute. Ce dont il va rendre compte, c'est de l'effet de résonance de la parole sur lui. Quelque chose se passe. Il y a un événement et, dans le meilleur des cas, le sujet peut l'écrire. En ce sens, il n'y a pas à parler d'une histoire de l'interprétation, il y a à parler de quelque chose comme un événement qui se passe entre un sujet qui rencontre un texte et l'effet que produit ce texte sur lui. Il ne s'agit pas du tout de tomber dans un subjectivisme facile, il s'agit de sentir qu'il y a une rencontre du texte et une rencontre de l'Autre.

Pour répondre à la question: "Y a-t-il un signifiant médiéval?": j'aurais voulu écrire une étude sur le signifiant médiéval; tout texte littéraire recouvre une double parole: il y a d'abord l'ensemble du système de signes utilisé, puis il y a une articulation, un écart qui produit l'autre parole. Parole qui ne relève absolument plus, alors, des signes linguistiques, mais d'autre chose, qu'on pourrait appeler, en gros et très vite, la langue de l'Autre ou la langue du désir, qui se passe entre les signes; c'est ce que je nomme l'autre parole ou l'autre langue dans la langue, c'est à dire une autre écriture dans l'écriture. Cette écriture utilise les signes, mais pour faire entendre autre chose qu'on pourrait appeler la langue blanche. Le Moyen Age a-t-il eu l'idée de se demander ce que pouvait signifier cette autre langue? Il n'y a pas de doute possible. Ainsi, dans Gottfried de Strasbourg, il y a une description merveilleuse du chien Petitcru où il y a un jeu de couleurs, dont l'auteur dit qu'elles finissent par se fondre et se ramener au blanc, à quelque chose, dit le texte, d'insaisissable. On peut démontrer que Gottfried, lorsqu'il parle de Petitcru, est en train de parler du bariolage de la langue: or, à l'intérieur de ce bariolage, quelque chose nous renvoie à autre chose que le jeu des couleurs.

Un second exemple: lorsque Dante, dans le *De vulgari eloquentia*, parle des différents dialectes italiens, il dit que le vulgaire illustre n'est réductible à aucune de ces langues, mais renvoie précisément à ce qui serait le degré zéro des couleurs: le blanc. Ce que Dante entend par "vulgaire illustre", c'est aussi le parfum de la panthère, qui est toujours présent mais au fond insaisissable. Troisième exemple: au 18ème chant du Paradis, il y a un jeu d'écriture où tout se passe sur le fond blanc de Jupiter, qui, de plus en plus, s'épanouit, devient la véritable langue sur le fond de laquelle apparaît la lettre. Par conséquent, en un certain sens, c'est le blanc qui écrit "Diligite iustitiam"; le blanc de Jupiter est donc précisément cette autre langue, la virginale, qui fait écrire les lettres de feu sur son fond. Il y a, dans la langue poétique, quelque chose qui demeure absolument insaisissable et qui est fondamental: c'est cette différence, comme dit Blanchot, qui écrit, et, en fait, Lacan n'a jamais dit autre chose.

C.M. - La question de la différence entre signifiant médiéval et signifiant lacanien se poserait si l'on présupposait que Lacan reprend la question du signifiant à une tradition linguistique actuelle. Nous nous trouvons là tout à fait dans le représentable, dans la question de la définition des termes. Mais si on étudie la pratique même de Lacan, son écoute des textes, sa propre écriture, on le trouve là, si je puis dire, terriblement médiéval. Il a une façon de mettre le feu à un texte comme dans "l'étincellement de sa tête superbe": le texte prend feu par le jeu de la lettre, par

les glissements du signifiant au travail, qui est très proche de ce que nous-mêmes sommes amenés à ressentir à la lecture du texte médiéval. L'écoute que Lacan peu à peu nous a façonnée est justement ce qui a permis ce déblocage, cette entente de ce qui se joue dans le texte médiéval. Dans mon cas, ça s'est passé ainsi: c'est le frayage du signifiant chez Lacan, la façon dont il le jouait et le rendait sensible à chaque instant par sa parole et ses écrits, qui brusquement faisait cassure avec l'ensemble du savoir universitaire et philologique que j'avais acquis par ailleurs. C'est ce frayage qui me rendait enfin sensible à la folie du texte.

Je voudrais revenir sur un point: que la modernité, c'est ce qui reste, les écrivains du Moyen Age en avaient une très grande conscience; c'est même leur vœu fondamental. Quand Chrétien de Troyes écrit: "Mon nom durera aussi longtemps que la chrétienté", c'est précisément pour introduire cette permanence. Lorsque les médiévaux écrivent, ce n'est jamais pour ne rien dire, mais pour introduire quelque chose qui garde un enjeu permanent.

Ce qui m'a frappé dans la lecture de ces textes, c'est que la question du lecteur est posée sous la forme de la métaphore biblique de la semence en bonne terre (cf. par ex. Placide et Timeo): rien ne peut passer si le sujet lecteur n'est pas transformé au moment où il doit aborder son objet. Ce qui se joue à deux niveaux: d'abord, à l'intérieur de l'œuvre: pour approcher de la Rose ou du Graal, il faut que le héros ait traversé cette transformation. Métaphoriquement, ceci rejaillit dans l'expérience de la lecture: pour approcher ce qui se joue dans le cœur du texte, il faut que le lecteur lui-même ait des oreilles pour entendre et des yeux pour voir-or nous savons tous, depuis l'Evangile, que nous avons des oreilles pour ne pas entendre et des yeux pour ne pas voir. Le principe premier de la lecture, c'est l'exigence de cette transformation dans l'approche de l'objet, point fondamental qui est requis à chaque fois dans les textes médiévaux et même dans la transmission du savoir. Je peux parler dans le désert tant qu'un déclenchement ne s'est pas produit.

En second lieu, je voudrais rejoindre ce que Dragonetti a dit dans *Le Gai Savoir*: c'est la bizarrerie des auteurs médiévaux d'être tout à fait non-identifiables: ou bien ils ont tous le même nom, ou bien ils sont anonymes ou pseudonymes; on ne sait plus qui écrit, le conte écrit tout seul, un ange leur transmet un livre - voir le travail de Leupin sur ce sujet dans la vulgate arthurienne - ils se cachent derrière un grand ancien pour faire passer leur marchandise. Je crois que ceci veut dire quelque chose de très profond; d'abord, ils savent que dans l'expérience d'écrire, nul ne peut prétendre être le maître de ce qu'il écrit. Ils se dépossèdent toujours, à un moment donné, de leur travail, ce qui va à l'encontre de toutes nos habitudes scolaires ou littéraires. Lorsqu'un écrivain médiéval s'engage dans la production d'une oeuvre-au niveau de la fiction comme au niveau de la lecture, les deux sont toujours interdépendants-, c'est toujours une façon pour lui d'être un "Bel Inconnu". Pour pénétrer dans la forêt de la langue, il faut qu'il déstabilise ce qui est sa propre identité comme le héros fictif. Si l'on poursuit l'homologie entre l'auteur, Bel Inconnu, qui se cache sous 36 pseudonymes et qui rencontre la Fée de l'Île d'Or, on s'aperçoit que, comme Gauvain, il peut épouser une femme dont il ne connaît pas l'identité et qui est sa mère (Judas, saint Grégoire), il peut tuer quelqu'un, comme Gauvain et le fils de Gauvain, qui est son père. C'est l'avantage de l'incognito. Si je ne dis pas qui je suis, alors toutes les rencontres interdites deviennent possibles. ..

A.L. - Et finissent, comme dans la vulgate arthurienne, par engendrer la fiction elle-même. Le roman, l'écriture se placent d'emblée dans une filiation douteuse. Nous arrivons au texte bâtard, comme l'est Artu, au texte sans père, comme l'est Merlin, au texte adoptif, comme l'est Lancelot. Au Moyen Age, nulle généalogie de l'écriture n'est assurée, ce qui nous renvoie, d'ailleurs, encore une fois, à la pertinence des lectures derridiennes de l'écriture.

C.M. - Certes. Etre "bel inconnu", pour l'auteur médiéval, c'est une façon de laisser être ou de laisser advenir ce qui est tapi dans le secret de la langue, ce qui joue en sous-jacence dans l'utilisation des signes, ce que Dragonetti appelait tout à l'heure l'autre langue, la parole blanche, le lieu de fusion des couleurs de rhétorique. Ainsi dans le *Vair Palefroi*: "Il lui fallait faire attention à ne pas être aperçu du père, car le chemin lui aurait été extrêmement amer. " Le père est présent et la voie conduit à la mère: nous avons là un jeu de et sur la langue qui permet de faire

basculer la fiction dans les ressources inhérentes à cette langue. Ces exemples sont des plus parlants: c'est là qu'apparaît, pour ceux qui veulent entendre, le Moyen Age.

Prenons la Farce de maître Pathelin, par exemple; eh bien, c'est Lacan en personne! En effet, elle aboutit au maître-mot, au mot maître: "Bêe!" C'est le signifiant-maître qui cloue le bec aux plus fins à force de bêtise, c'est le signifiant bête par excellence: de plus, il fait équivoque avec le verbe "Béer", comme Lancelot dit à Guenièvre "Vous êtes la chose au monde à laquelle je bée le plus". Le signifiant idiot, que Lacan a appelé la jouissance de l'idiot, se combine avec l'équivoque qui rend la langue intelligente; le bêlement universel découvre soudain la béance du désir: S1 -> S2! La réponse à la question de Leupin est faite: Pathelin, c'est Lacan, je ne peux plus distinguer.

R.D. - C'est d'autant plus Lacan qu'à la fin de Pathelin, le berger s'enfuit et demeure introuvable, comme l'introuvable langue!

J'aimerais ici aborder le problème de l'obscurité, à partir du prologue des Lais de Marie de France; elle affirme: les auteurs anciens étaient obscurs. Qu'est-ce, pour moi, que l'obscurité? C'est le noyau de résistance du texte, qui permet au lecteur, non pas de faire une reconstitution historique du texte-ce qui est totalement étranger à ce que dit Marie de France - mais pour y ajouter un "surplus de sens". Le modèle de la lecture chez Marie de France affirme: avec le temps, le texte va se filtrer, et les auteurs deviendront de plus en plus intelligents. Il y a un filtrage qui se produit et qui rend les oeuvres de plus en plus durables-de plus en plus modernes. Il y a donc une notion historique et, à travers elle, le mouvement infini de l'interprétation libère les oeuvres du passé et les rend de plus en plus lisibles dans ce qu'elles ont de proprement parlant.

Autre exemple de modèle de lecture: dans Yvain, celui de Calogrenant, qui se réfère à saint Augustin, disant: il faut écouter le texte non pas seulement comme cette parole qui est comme du vent et traverse nos oreilles, mais il faut écouter avec le coeur; nous sommes à nouveau, ici, dans une lecture trans-historique.

Il y a donc, au Moyen Age, suffisamment d'exemples d'une conscience très aiguë de ce que signifie lire un texte: c'est rejoindre le signifiant.

A.L. - J'aimerais tirer une leçon de ce qui précède. Dans les fictions critiques actuelles, il y a une impasse qui se joue entre la voix et l'écriture. Je précise: quand on doit assigner le lieu de l'Autre dans le texte littéraire, on fait référence, soit à une écriture qui le médiatise encore et toujours--et ceci est en partie vrai-, soit à une voix qui répond de la présence, l'assure. Ce qui me paraît superbe dans le Moyen Age, quant au statut de l'Autre dans le dire poétique, c'est qu'il donne ici une solution qui est en avant de nous. Par rapport à la dualité voix/écriture, il y a un troisième terme, disons l'écriture/la voix blanche, qui permet de repenser la position de l'Autre dans la littérature.

Il y a aussi un terme que je voulais souligner dans les interventions que vous avez faites: c'est celui d'événement. C'est un concept important parce que bon nombre de méthodologies sont faites exprès, dirait-on, pour oublier l'événement de la lecture, pour le neutraliser. Les institutions méthodologiques auraient-elles peur de l'événement?

C.M. - Evénement et enjeu: ce sont les deux termes qui reviennent le plus souvent.

R.D. - Et qui déjouent toute position de maîtrise.

A.L. - Cet événement existe pour moi: il y a cette rencontre, merveilleuse, ou tragique, en tous les cas éclairante, avec un autre texte et le texte de l'Autre. Cela relève effectivement de l'événement. S'il n'arrive pas, il n'y a pas lecture, mais maîtrise et appropriation de la différence. Je dirais même que l'événement, c'est la résistance du texte à notre grille de lecture: plus il se dérobe dans son obscurité-qui peut d'ailleurs être aussi limpide que le vin herbé que Brangien fait boire à Tristan-plus il manifeste son altérité.

Or, ce que vous avez dit de l'écriture blanche, du signifiant qui bée et qui désire, permet, non pas de construire un appareil conceptuel qui serait une nouvelle fois pris dans la fiction de la maîtrise - mais de réécouter les textes. Non seulement les textes médiévaux, mais les modernes aussi: l'ensemble de ce qu'on peut nommer littérature. Dans ce cas, mais aussi dans bien d'autres, le Moyen Age n'est pas seulement moderne, il marche en avant de nous, il est le futur de notre modernité, tant pour la théorie que pour la pratique de l'écriture.

R.D.-Sûrement. Il nous livre des modèles de textes qui rejoignent une très haute conscience de ce qu'était la voix d'une langue, la voix du conte ("Li contes dit que. .."). Les pseudonymes mettent en scène des personnages qui finissent par se confondre avec la voix de la langue. C'est la raison pour laquelle la notion de vérité, dans la voix du conte, ne relève absolument pas d'un référent extérieur à la fiction: le conte est vrai parce qu'on le raconte. La voix porte en elle-même sa vérité.

J'aimerais revenir à Marie de France, et à la manière dont elle articule la problématique de la voix et de l'écriture. Dans le prologue des Lais, elle a entendu par l'oreille un certain nombre de contes et elle va faire un autre travail: elle va mettre la voix en écriture. Marie de France a compris que, d'une certaine façon, la mise en écriture devient le tombeau de la voix vivante. Ce qui est très bien marqué dans le *Laüstic*: il y a un deuil de la voix dans l'écriture, et il y a ce que Mallarmé appellerait une "voix sous le texte" ...

A.L. - Ce qui nous renvoie au statut même de cet entretien, *mutatis mutandis*, qui fera le deuil, dans sa transcription, des voix enregistrées.

R.D. - ...et l'écriture remembre sans arrêt quelque chose qui est à la fois présent et absent, la voix, à l'origine voix vivante, qui devient voix absente et dont l'écriture fait le tombeau.

A.L. - Il y a là un problème de préséance. Depuis Derrida, nous sommes avertis: où est l'origine? Dans la voix? Dans l'écriture qui la diffère? Questions auxquelles le Moyen Âge a les moyens de répondre. Je voulais relever ceci: le type de lecture que nous pratiquons n'est pas seulement euphorique. Elle l'est, certes, puisqu'elle essaie de retrouver - non pas de reconstruire dans une représentation - ce que saint Augustin appelait la *jubilatio*, ou, dans un tout autre registre, ce que les troubadours disaient être la *joven*: la joie du signifiant. Mais, étant donné que cette *joven* passe toujours et nécessairement par cette mise au tombeau de la voix, par le silence de la musique, elle est aussi, en même temps, d'essence tragique.

R.D. - Absolument. C'est la voix défunte. C'est ce que Lacan appelle ne saisir la jouissance que dans la dimension de sa perte.

C.M. - A cet égard, l'expérience des textes médiévaux est libératrice dans la lecture même des textes modernes. Pourquoi? Parce que ce que Lacan nous faisait redécouvrir à partir de l'inconscient de ses analysants, nous découvrons que nous pouvons le rejouer à partir de la façon dont les gens du Moyen Age avaient conscience du travail de la langue elle-même. Pour débloquer ce qui, dans la représentation moderne, faisait écran à cette écoute, les textes médiévaux sont à cet égard tout à fait exemplaires. Non seulement les textes français d'oc et d'oïl, mais aussi les textes médio-latins. Je ne ferais aucune différence entre les deux: il y a aussi une jubilation de la langue dans le médio-latin: il y a une très grande unité.

A.L. - À ce propos, -je suis tout à fait d'accord avec Charles Méla-, il ne faudrait pas séparer les études vernaculaires du champ patristique et philosophique qui s'inaugure avec Tertullien. Nous sommes en présence d'une civilisation parfaitement bilingue, nous le savons depuis longtemps. Cependant, ce qui manque aux études classiques consacrées aux Pères de l'Église, c'est précisément de souligner l'attention forcenée qu'ils ont portée au signifiant et à l'écriture. Il suffit simplement de regarder la patrologie latine de Migne pour être convaincu que ces moines ont été des fous de l'écriture. L'avenir des études médiévales est aussi là: dans une recension des ressources des métaphores patristiques, dans l'examen du style de ces merveilleux écrivains, dans la réhabilitation de leur folle pratique du signifiant.

C.M. - Nous avons aussi affaire à une littérature qui représente constamment dans sa propre fiction son faire poétique. Tous ceux qui se sont extasiés sur le Nouveau Roman devraient alors concéder que ce que l'on croyait être une découverte extraordinaire de la modernité n'est au fond que le B-A Ba de l'écriture médiévale.

A.L. - Il faut le souligner de façon très nette, il y a une réflexion sur ce qu'est écrire au Moyen Age qui n'est jamais séparée d'une pratique de la fiction, romanesque ou poétique.

R.D. - Jamais!

A.L. - Et c'est là un grand secret de cette littérature que bien des modernes pourraient réapprendre à entendre.

R.D. - Il suffit de puiser chez les troubadours. Chez Guillaume IX d'Aquitaine, le texte fait retour sur lui-même théoriquement. Il faut donc faire attention quand on manipule la notion de "théorie". Je dis qu'il n'y a pas de théorie extérieure au texte qui permette de l'expliquer; c'est la théorie faisant partie du rythme même du texte qui permet d'interpréter le texte dans sa dimension théorique: tel que le texte se réfléchit lui-même. Ainsi de la chanson VI: "Mon vers sera de bonne couleur, et seul mon vers fera autorité" où Guillaume IX utilise un vocabulaire théorique qu'il spécularise pour montrer la rhétoricité intégrale de la langue poétique comme Lacan l'a dit.

Je vais faire ici un saut énorme: cela veut dire que la littérature fournit elle-même sa propre preuve. Comme le disait Mallarmé, il n'y a que l'écriture elle-même qui puisse fournir la preuve de sa réussite. Toute théorie qui serait extérieure au texte ne pourrait en aucune façon expliquer ce texte, parce que celui-ci secrète lui-même sa propre théorie et le secret de sa règle. Ce qu'on a dit de la maîtrise fantastique des troubadours et des trouvères concerne seulement la règle telle qu'elle s'exhibe comme code extérieur. Mais ce qu'on oublie, c'est le secret de la règle: or il est dans le texte même, dans la langue qui sait.

A.L. - Ce qu'il faut ici ajouter, c'est que les théoriciens médiévaux, tout comme Barthes, Derrida, Lacan, sont aussi toujours de grands praticiens de la langue et de grands poètes.

R.D. - Geoffroi de Vinsauf ...

A.L. - Alain de Lille et tutti quanti. ..

C.M. - Dante. ..

A.L. - Il n'y a donc pas de théorie sans réflexion sur la pratique poétique.

R.D.- En effet, les textes théoriques dantesques comme le *De vulgari eloquentia* ou le *Convivio* sont tout, sauf une langue morte. Le latin de Dante est travaillé par un formidable jeu étymologique. Ce sont des textes théoriques et en même temps de très belles proses littéraires, qui réfléchissent sans arrêt leur propre théorie à l'intérieur d'une langue dont le secret est dans la langue elle-même. Le *Convivio*, par exemple, est un texte orphique.

Il faudrait maintenant aborder le problème de la lettre, et celui de la différence entre la lecture philologique littérale et ce que nous entendons par la littéralité d'un texte. La Vie de la lettre au Moyen Age entend bien poser la problématique de ce que signifie, non pas la lettre au sens d'une lecture philologique, d'une exactitude du son, d'une orthodoxie du sens, mais autre chose. A partir de la lecture des textes d'Isidore de Séville, je veux montrer que la langue joue sur une similitude littérale et que lorsqu'il est question de lettre (au sens où Lacan disait: "Qu'est-ce que la lettre? C'est le lieu de la différence."), il est question du point d'articulation d'une différence qui nous renvoie à la langue blanche. Autrement dit, la lecture d'un texte repose sur un jeu de rapports que Mallarmé appelait musique et qui est finalement la véritable étymologie. Il ne faut donc pas confondre la lecture du travail de la lettre dans le jeu de ses rapports et de ses articulations avec l'orthodoxie d'une lecture "littérale" d'un texte. L'enjeu de la Vie de la lettre

n'est pas une lecture orthodoxe conforme à la philologie-heureux si je puis le faire, malheureux si je rate. Le problème n'est pas là: il faut l'entendre au, sens de l'articulation des phonèmes; c'est donc entre les lettres que se passe, en un certain sens, le jeu de la différence, des rapports de ce que nous avons appelé la langue introuvable. La lettre, c'est l'empreinte, l'écriture première comme empreinte. Ce que l'on retrouve chez Proust dans son emploi constant du mot "impression".

A.L. - Nous venons de parler beaucoup de la dimension de l'audible: mais le terme d'empreinte m'amène aussi à la dimension du visible, du scopique, où nous retrouvons la question de la matérialité du manuscrit médiéval. En effet, derrière toutes les représentations de l'écriture que nous propose le Moyen Age se cache un fort désir de ce que j'appellerais la calli-graphie, le "bien écrire" dans tous les sens du terme: ce qui ne peut se séparer de la forme même de la lettre-voir les spéculations d'Isidore sur le Y, les extraordinaires calligrammes de Raban Maur (Apollinaire est dépassé), etc. Il y a là toute une histoire à faire, qui intégrerait la dimension esthétique de l'écriture médiévale. Il faudrait mesurer l'union du scopique et du métaphysique, de la lettre comme figure - et son expansion dans l'enluminure - et de la lettre comme concept. Dans la pensée médiévale, les deux choses sont inséparables, et cela amène à reconsidérer toute la problématique de l'écriture telle qu'on l'a posée jusqu'à maintenant; car, depuis la calligraphie du texte biblique, il y a création de vérité, non à partir de la voix, mais à partir de l'écriture.

C.M. - C'est ce que j'appellerais la fonction hiéroglyphique de l'écriture médiévale.

Je voudrais insister sur une autre question: celle de la lecture de l'Antiquité classique par les médiévaux, qu'ils appellent *allegoria* quand il s'agit des saintes écritures et *integument* pour les écritures profanes (tout le problème étant aussi de ré-interroger cette soi-disant distinction, d'effacer cette distinction, malignement établie par les gens du Moyen Âge). Quand Bernard Silvestre lit l'Énéide en disant: c'est une histoire de l'âme, de sa formation, suivant une voie gnostique, on pousse des hauts cris. Mais c'est profond: cela veut dire que tout texte fonctionne pour eux comme signifiant d'un autre texte. Ce qu'ils proposent dans leur manière d'interpréter les textes, c'est une autre écoute: une capacité de lire, dans ce qui s'écrit, autre chose que ce qui se dit. Ils se représentent dans la façon dont ils lisent les textes antérieurs. C'est très important: s'ils étaient capables de lire ainsi, que dire alors de leur façon d'écrire!

Et, certes, c'est au niveau de la lettre que se trouve impliqué le sujet de la lecture. Pour que ce dernier soit autrement impliqué dans ce qu'il lit, il faut qu'il se rompe au jeu de la lettre, qu'il soit sensible à cette étymologie véritable, celle d'Isidore de Séville, celle qui passe par les phonèmes, par les quasi, les à-peu-près. Quand je pense à quel point on dit des jeux de mots "Ça n'est pas exact! Mais phonétiquement ça n'est pas possible!", alors que les écrivains du Moyen Age ne font que des à-peu-près, qu'ils inventent mêmes des monstres verbaux pour que ça colle tout de même!

Moyennant quoi commence une autre lecture, celle qu'ils appelaient de leurs vœux lorsqu'ils disaient "Nous semons en bonne terre"; je prolonge le jeu de mots: les mots "s'aiment" les uns les autres. C'est de cette charité de la lettre dont il s'agit véritablement dans le texte médiéval.

L'oeuvre médiévale tire à conséquence: ils n'ont jamais écrit pour ne rien dire, il n'y a pas un seul détail gratuit. Eux qui parlent sans cesse des couleurs de rhétorique, ils ne font jamais de l'ornement pour l'ornement. Bien au contraire: la gratuité apparente des jeux verbaux est à la mesure du sérieux des enjeux de cette littérature. Il y a un rapport étroit entre l'altérité de la lettre, qui permet l'autre lecture, et le fait que celle-ci implique autrement le sujet.

A.L. - À ce propos, j'aimerais souligner un trait qui nous est commun: c'est que cette implication autre passe nécessairement, pour nous, par un souci d'écriture. La reprise de l'interprétation, le travail de la lecture n'est pas séparable d'un travail sur notre propre langue, et d'un abandon corollaire à ce que j'appellerais non ses bonheurs, mais ses chances. Il y a une telle force du retour du texte de l'autre dans nos écritures qu'il est impossible que celles-ci ne s'en trouvent pas modifiées, de diverses façons. L'affect de l'écriture, c'est aussi une des marques de

l'implication autre du sujet. Ca marche ou ça rate, peu importe - d'ailleurs, qui peut déterminer si l'on est écrivain ou non? L'essentiel est que cela soit aussi l'un des enjeux, sous-jacent certes, mais permanent.

R.D. - Il faut écarter d'emblée, ici, le subjectivisme: car ce que nous visons, c'est à rejoindre un autre type de rigueur.

A.L. - "Seul l'homme, de toute la création, délire selon la lyre du délirant Orphée", écrivait Alain de Lille, visant les "sodomites" qui quêtèrent l'amour de la poésie pour lui-même. Ce nouveau mode de lecture que nous tentons ici, aujourd'hui, pose la question: délirons-nous? Question d'ailleurs qui n'est jamais adressée à celui qu'elle concerne directement, mais qui circule dans le bavardage sous-jacent des institutions, par le "téléphone arabe".

R.D. - Prenons l'exemple du nom propre. On voit bien, tout d'abord, un fait objectif: c'est l'extraordinaire plasticité des noms, chose que la philologie officielle a toujours refoulée. Les toponymes grecs, par exemple, sont inventés par les auteurs, et ils varient selon les prétendues "fausses" graphies: le problème n'est donc pas limité à la civilisation médiévale. Or, le jeu des toponymes et des anthroponymes ne relève en aucune façon d'un référent objectif, mais tout simplement d'une pratique rhétorique. Mais il ne s'agit donc pas de prendre le nom propre et de commencer à jouer avec. La lecture du texte est rigoureuse-si elle peut l'être: il s'agit de suivre à la trace les réseaux de signifiants, à l'intérieur même du système de signes de telle sorte que c'est le texte même. ...

A.L. - ...qui avère-ou non-la lecture.

R.D. - Chose qui n'est pas du tout moderne, puisque le concept de *judicium auris* joue déjà chez Cicéron et Quintilien. Le jugement de l'ouïe a sa rigueur propre qui n'est évidemment pas transposable en terme de science. Il ne s'agit pas de faire fonctionner une science philologique-qu'il ne faut pas, encore une fois, rejeter mais intégrer-, mais de faire jouer un autre niveau de l'écoute dans les cadres posés par l'articulation de la lettre, cette écoute du jeu des rapports que Mallarmé appelait musique, et dont Dante disait: "*Poesis nihil aliud est quam fictio rhetorica musicaque poita*". Il a rassemblé dans une formule tout ce qu'on peut dire de la littérature. La musique, dans le *Convivio*, c'est la plus belle relation qu'un langage poétique peut établir entre tous les éléments de la langue, ce qu'Isidore de Séville appelait les *elementa*, les *stoicheia*.

C.M. - La question du délire articule deux problèmes. Tout d'abord, le délire n'est pas le propre du critique, ni même celui de l'auteur. Les auteurs savent ici faire jouer le délire inhérent à la lettre-comme si, à un moment donné, dans l'effacement même du nom propre, il y avait quelque chose qui, pour un instant, n'accrochait plus rien et libérait une sorte de mouvement fou de la signifiante. Si l'on se contentait de jouer avec le nom propre, on aurait affaire à la fantasmagorie d'un critique particulier, qui n'intéresse personne. Lorsqu'il s'agit de montrer comment un texte est organisé à partir même du nom propre ou du pseudonyme, le texte avère ce que cet élément organisateur est en train de produire.

En second lieu, on voit bien pourquoi on parle de folie. Dès lors qu'on touche à la question du nom propre, c'est justement là la question de l'incidence fondamentale de la folie. Par ailleurs, lorsque Lacan définissait le signifiant dans son séminaire sur l'identification, ce n'était nullement simplement au sens linguistique du terme. Il prenait le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion: les noms de Cléopâtre et Ptolémée se disaient dans toutes les langues; c'est ainsi que Champollion a pu enfin déchiffrer ces deux signes. Donc, c'est à partir du nom propre, de ce qui fait trace sur l'effacement de la chose et qui est hors sens que la question du signifiant est posée par Lacan. Il y a par conséquent un rapport très précis entre la question du nom propre à l'époque médiévale, la question du soi-disant délire de la critique et la question du signifiant chez Lacan.

A.L. - Pour en finir avec la question du délire - pour autant qu'une telle chose soit pensable - ,

j'aimerais faire une distinction, nécessairement très grossière, après Blanchot, Barthes, Derrida, entre ancienne et nouvelle rigueur, entre une rigueur qui devient peu à peu et heureusement caduque, et une autre qui est moderna. L'ancienne rigueur est toujours prise dans la mimologie: elle croit pouvoir s'avérer par des représentations extérieures qui sont en fait des fictions qu'elle reconstruit. Son ultime argument, sa dernière ligne de résistance, c'est de prétendre à l'univocité du sens d'un mot; c'est l'imaginaire du lexicographe: on peut classer les mots et les phonèmes de façon presque absolue.

R.D. - C'est le sémantisme.

A.L. - Qui ne résiste à nulle lecture tant soit peu attentive du texte médiéval. Or, cette ancienne rigueur est toujours prête à céder à son propre délire: celui de la vérification par le représentable.

La nouvelle rigueur est, en un sens, plus modeste. Elle autorise tout lecteur à comparer la lecture proposée par l'interprétation, de la confronter au texte, et de voir si le système de déchiffrement est pertinent, s'il fonctionne bien, s'il enrichit le texte. Il y a là tout un jeu, à mon sens beaucoup plus clair - même si on nous accuse d'"obscurité" - parce qu'il y a dialogue entre la voix/écriture blanche de l'Autre et l'interprétation. Et ceci s'avère ou non. Ça peut rater, bien sûr. Et le fait que ça puisse rater. ..

R.D. - ...fait partie intégrante de l'événement d'une lecture.

A.L. - Je dirais plus: c'est, paradoxalement, la preuve même de la validité de cette lecture.

C.M. - Si je comprends bien le sens de l'intervention d'Alexandre Leupin, on nous accuse de délire, mais ce sont en réalité les fureurs des lexicographes qui sont des délires. Nous retournons l'argument, mais c'est de bonne guerre!

R.D.- Il faut se méfier des faux modestes. L'histoire de la philologie, c'est aussi l'histoire de toutes ses erreurs, et elle montre que toute cette formidable armature repose sur un trou de deux siècles, celui du bas-latin. L'évolution phonétique des mots est comblée par un imaginaire: une langue créée de toutes pièces.

Prenons un autre délire: celui des biographes. Que n'a-t-on pas brodé sur le roman de Villon, alors qu'il n'y a pas trace d'une histoire de Villon et que tout est reconstruit à partir du texte lui-même: c'est là, absolument, du délire. Alors que nous disons: "Nous ne savons rien de Villon; qu'est-ce qu'il dit, dans son texte?" Je ne crois pas exagéré de dire qu'il faut un retour à ce type de modestie.

C.M. - Et l'orgueil, inversément, c'est la prétention de savoir. On prétend savoir quelque chose, qui, en fait, enserme le texte dans des limites, et ne sert qu'à démontrer une maîtrise à son égard.

R.D. - C'est ce que Marie de France disait: le texte est obscur: il est donc fort dans la mesure où il résiste, c'est-à-dire dans la mesure où il est illisible; sinon, comment pourrait-on expliquer qu'il y a sept siècles d'exégèse de Dante si le texte de Dante était entièrement lisible. Il n'est pas du tout lisible, ce qui est démontré par ce seul fait, qu'on n'arrête pas de tenter des méthodes pour essayer de le maîtriser-ce qui n'a d'égal, d'ailleurs, que de voir le creux de l'interprétation qui bée de plus en plus! Pourquoi ne pas intégrer l'illisibilité du texte à l'exégèse, qui est un effet de langue, à part d'un X (comme dans le sonnet de Mallarmé): ce qui fait le non-savoir du savoir.

A.L. - Si je vous suis bien, l'illisibilité serait l'une des marques de l'écriture blanche, de la résistance de la littérature face aux prétentions de toute "science".

R.D. -Exactement.