

Hermès, ou le mythe de l'essence française

Arnaud Bernadet
Université de Franche-Comté
03/12/2005

« Les beaux livres sont écrits dans
une sorte de langue étrangère. »¹
Marcel Proust

« Mes racines ? Quelles racines ?
Je ne suis pas une salade. »²
Bernard-Marie Koltès

Dieu des chemins, des messages et des marchands, Hermès représente aussi la figure tutélaire du style chez Michel Serres, et son garant en philosophie³. Dans une série d'entretiens publiés en 1992, l'auteur observe et qualifie en ces termes le sens de sa pratique et d'une manière plus générale l'expérience de la pensée : contraint d'abandonner « le style classique ou technique de la philosophie », l'invention d'une « méthode » (*E.*, 108) personnelle de connaissance et de rationalisation lui semble exiger un autre mode de dire. S'il est vrai que ce « style nouveau » apte à rendre compte de « la complexité des choses » (109) résorbe toute la problématique de la valeur et du discours, la promotion de ce demi-concept, qui n'est jamais pleinement théorisé mais souvent intuitivement fondé, tient à une confusion primitive autour de la question de la *langue* dont l'usage syncrétique se mesure à la multiplicité de ses implications sémiologiques.

Pour s'en tenir provisoirement au contexte de l'intervention orale, l'auteur associe très explicitement le terme à un acte de création. Sa

* Cet article prend la suite d'une étude déjà consacrée à Michel Serres, « "Ecrire galamment". D'un ton mondain aujourd'hui adopté en philosophie » in J. Poirier & B. Curatolo (dir.), *Le Style des philosophes*, Actes du colloque international de Dijon et Besançon, 2-3-4-5 novembre 2005, Besançon, PUFC. A paraître.

¹ *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1971, p. 305.

² *Le Retour au désert*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, I, 2, p. 13. Réplique de Mathilde à Adrien.

³ Ce texte prend la suite d'une étude sur « "Ecrire galamment". D'un ton mondain aujourd'hui adopté en philosophie », B. Curatolo & Jacques Poirier (dir.), *Le Style des philosophes*, actes du colloque international de Besançon et Dijon, 3-4-5-6 novembre 2005. A paraître.

détermination se limite à la syntaxe de l'article indéfini : « Il fallait trouver une langue neuve » (*id.*). Cette langue qui n'est plus *la* langue au sens d'une convention collective mais l'emploi particulier que l'individu en fait s'apparie à l'idée d'un « nouveau vocabulaire » (108) et, à côté de « style », glose une autre expression contiguë, celle d'« effet poétique » (109). Située en apparence du côté de la parole (dans la perspective saussurienne), elle y ajoute la dimension idiosyncrasique, et rejoint des occurrences aussi banales que stéréotypées : « la langue des écrivains », « la langue de Racine ». Une indistinction s'établit entre la langue comme système, la littérature reçue sous l'angle d'une somme d'œuvres et de genres, et la valeur au sens de la singularité artistique. Evoquer dans cette optique « la langue du philosophe » (*P.*, 69) participe de la même équivoque.

Ainsi, là où se déploient les rapports de la pensée à l'art, la philosophie de Michel Serres met en œuvre une pratique et une représentation singulières de la langue. Cette pratique et cette représentation impliquent une théorie de la connaissance, et spécialement une connaissance de l'universel. S'il faut alors postuler une épistémologie du linguistique, cette théorie de la connaissance par le langage, du langage par la connaissance a cependant peu à voir avec l'« endo-épistémologie » (187) caractéristique des sciences modernes. Au lieu d'apparaître comme un supplément aux nombreuses « épistémologies positives régionales » hiérarchiquement organisées dans le cadre d'une « épistémologie générale » (*H1*, 77), elle se déduit au contraire de manière moins réflexive qu'immanente. Si l'on préfère, elle est coextensive au discours philosophique lui-même. Elle s'évalue donc à l'aune de sa philologie et de sa poétique s'il est vrai que la philosophie vaut ici d'abord comme discours.

L'*Eloge de la philosophie en langue française* en dessine le cadre qu'il est possible d'interroger selon trois niveaux de lecture complémentaires : sous l'angle critique, comme discours *sur* la philosophie et *dans* la philosophie ; sous l'angle axiologique, comme œuvre et système, normes et valeurs ; sous l'angle littéraire, comme parole d'auteur.

Topos et pathos

« Qu'appelle-t-on penser ? » (*P.*, 270). Chez Serres, la question est double, et vise une même identité, de la langue par la pensée et de la pensée par la langue. Elle s'attache à explorer le sens d'une interaction et d'une réciprocité qu'elle interprète en termes d'affinité et de connivence presque affectives. Elle y perçoit un lien d'essence. Mais son statut de citation s'établit aussi en concurrence explicite et immédiate avec Heidegger (*Was heisst Denken ?*) qui inscrivaient l'axe de la pensée du côté grec et allemand au point de l'instituer en vérité du philosophique. Serres en redécouvre l'enjeu mais l'énonce en français et pour le français. En ce sens, si elle inverse le paradigme heideggérien, la question procède d'une technique performative.

La poser, c'est déjà une manière de penser en français, et simultanément de commencer à penser la pensée.

Sans doute cette inquiétude du philosophe confronté à sa pratique n'exclut-elle pas le sens de la relativité : « Qu'appelle-t-on penser ? Cela dépend de la langue et de vos mots » (*id.*). Un schéma s'installe cependant qui détermine durablement l'analyse entre une particularité idiomatique et le versant idiosyncrasique dans l'aspiration commune à l'universel. Dans ce cadre, le statut spécifique du français dans son rapport à la raison, depuis le geste inaugural de Descartes, se révèle ici moins problématique qu'il ne s'impose avec la valeur d'un *topos* dans l'histoire philosophique de cette langue. En effet, l'auteur s'en remet au « traditionnel » (59), il y puise ses réponses. L'adjectif substantivé tire le bénéfice de deux valeurs : la logique de la transmission se mêle aux normes d'un usage qui, éthiquement rationnel et raisonnable, exige d'abord d'être perpétué. Sa légitimité, il la tire du passé. Il convient donc d'y contribuer à travers les œuvres nouvelles et de le défendre. En ce sens, l'*Eloge* est comparable à un manifeste mais, on va le voir, il célèbre un combat d'arrière-garde.

A la logique et ses procédés d'argumentation le philosophe substitue de façon répétée un attachement sentimental. Face aux langues et aux cultures dominantes, du poids savant du latin à l'impérialisme anglo-saxon, l'assomption de l'idiome prend la forme solennelle d'un serment :

Oui, le français redevient ce qu'il fut, langue du peuple et des pauvres. Voilà pourquoi je l'écrirai jusqu'à la mort : par révolte, par fidélité à ma mère la misère, à la faiblesse, mère des cultures, et à la liberté, matrice de la pensée. (82)

Le *pathos* redéploie un lien naturel et même génétique du sujet à sa langue. Ainsi que le signale l'utilisation du passé simple, de nouveau le présent coïncide avec le passé le plus lointain, désancré du moment de l'énonciation. Le devenir en cause n'est autre qu'une involution linguistique et fait du même coup l'impasse sur l'évolution linguistique réelle du français.

Rhétorique et idéologie

Le « traditionnel » tient lieu de théorie, et d'une théorie des rapports entre la langue et la pensée. Il livre plutôt une idéologie, et l'idéologie linguistique la plus réactionnaire. L'essai se définit comme un conservatoire de stéréotypes. Il maintient à l'identique les schémas admis du savoir. En lui-même, le titre de l'essai esquisse un programme. L'idée d'éloge donne au discours une orientation résolument rhétorique. Son genre oratoire privilégié est l'épidictique, et si l'on obéit à la hiérarchie aristotélicienne son lieu

général se définit par la quantité (petitesse, grandeur) comme sa finalité par l'esthétique (beau, laid)⁴.

Le syntagme « la philosophie en langue française » se montre, quant à lui, plus complexe. Comme sémantique de la relation, la préposition *en* établit l'identité de la discipline en fonction de l'identité de la langue mais, en même temps, en module le rapport par un degré de conformité et de non-conformité : la philosophie en langue française ne se confond pas pleinement avec la philosophie française, elle apparaît seulement « rédigée en cette langue » de sorte qu'elle a pu être « choisie par le premier des Prussiens, comme par des Suisses, des Belges, des Hollandais, un Italien et même des Gascons » (85). Mais la relation du philosophe à *sa* langue ou *ses* langues peut-elle se juger ainsi sur le mode de l'extériorité ? Ce serait supposer que l'idiome, même dans l'hypothèse d'une option affranchie, consciente et délibérée, figurerait un objet indépendant ou un matériau dont on pourrait disposer. Une telle conception demeure résolument instrumentaliste.

La langue n'est jamais qu'interne à l'instance qui l'actualise sous l'espèce du discours et apparaît au contraire comme la condition d'avènement de la pensée et de la connaissance⁵. C'est pourquoi aucune philosophie ne saurait être simplement « rédigée » en français. Par sa valeur passive, le mot retire ce que l'exercice de la raison et la recherche de la vérité dans les liens qu'ils entretiennent avec une langue peuvent avoir de problématique. Enfin, les exemples ne sont pas comparables entre une situation de diglossie (Suisse, Belgique), l'état historique d'hégémonie culturelle du français et l'influence éventuelle dont il peut bénéficier auprès d'un auteur italien, prussien ou hollandais, et la relation plus interne de colinguisme d'un dialecte (le gascon) à l'idiome central (comme langue de cour). Il faudrait y ajouter si l'on regarde chez les contemporains certains cas individuels de bilinguisme : Cioran par exemple.

Ainsi, faute de saisir le nœud dynamique et réciproque qui unit et transforme dans l'écriture philosophique la langue et la pensée, de lui-même l'éloge s'expose au risque de l'hypostase. La pensée de l'étranger, et avec elle une théorie de l'altérité, s'en trouvent immédiatement évacuées. Au lieu d'une poétique de la philosophie, le texte atteint aux racines romanes et exalte mythiquement l'essence française.

⁴ Dans *E.*, 178, Michel Serres confesse : « J'aime la grandeur ; elle résume aussi l'éthique. Et – pourquoi pas ? – l'esthétique. Il n'y a pas le bien et le mal, le beau et le laid : il y a des grandeurs et des petites ».

⁵ Je renvoie sur ce point à mon commentaire : « Philosophie, langue, valeur : poétique et rationalité », <http://polartnet.free.fr/>, 2005, 18 p.

L'éloge et le blâme

Le ton de l'essai se partage entre la prosopographie et l'hagiographie. Son histoire cherche d'abord « une définition héroïque de la philosophie » (26). La division bipartite du texte, « vies parallèles » et « randonnées », associe la logique de l'admiration à une quête de la libération et de l'autonomie, un apprentissage et un itinéraire personnels : « Quelle voie de vie choisir ? », « Vers où diriger mes pas ? » (93), questions qui remontent aux origines socratiques et que l'auteur adresse à lui-même comme à ses lecteurs. En fait, les modèles successifs de vies soumis au public servent à y répondre, ils désignent le chemin que chacun doit emprunter, – seul.

Sous le patronage de Plutarque, ces récits valorisent une figure idéale aux qualificatifs multiples : « Génie, héros ou saint, qui le dira ? » (14). C'est à une tentative de canonisation que Serres s'applique jetant de ce fait sur les œuvres et les hommes un regard littéralement académique. Il s'en remet au genre du portrait et de la « galerie de portraits » (87), expression inventée en 1831 par Sainte-Beuve dont l'origine n'est pas indifférente ici. Car cette collection de figures qu'il s'agit de visiter et d'animer va du cliché de groupe, « premier portrait de famille » (11) au médaillon individuel, « contre-portrait du désengagé » (50), « portrait de l'idéologue » (62), et suscite finalement des comparaisons, « portraits parallèles » (16).

Inversement, elle cerne des types, « portrait-robot » (13), et s'étend métonymiquement de la personne au « paysage » (36) et au pays en ce sens que pour l'auteur « comprendre un pays exige de commencer par son climat et ses paysages, la beauté des femmes ou des hommes et le port de leur corps, bien avant de parcourir ses livres. » (39). Dans ce manuel d'ethnographie populaire, le sens même de la recommandation tient d'une opposition éculée entre la nature et la culture. L'expérience serait plus proche de la vérité que l'action de l'esprit en ses œuvres mais, ce faisant, la philosophie aboutit à des préjugés similaires à ceux que véhiculerait par exemple un guide touristique.

L'image du territoire ainsi assigné à la pensée s'ordonne de façon simpliste autour de « guerres étrangères, fratricides, civiles », et selon une gradation lexicale, d'« irrépressibles rixes » voire de « chamailleries » (12). Les disputes philosophiques se trouvent aussitôt vidées de leurs enjeux et, réduites au dernier rang de l'enfance, rattachées à une causalité elle-même primitive. En effet, cette violence inhérente à l'histoire du pays serait constitutive elle-même de la discipline en langue française et l'expliquerait puisqu'elle remonterait aux « tribus gauloises, taillées en pièces par le combat des chefs, et vite soumises, du coup, à un Jules César importé de Rome » (*id.*). Digne morceau d'historiographie scolaire façon Troisième République, cette analyse des discordes au cœur du contrat social assimile le transfert vers l'autorité à la présence de l'étranger (*importé*).

Gloire et publicité

La philosophie s'inscrit donc dans l'ordre de la division, et d'une « opposition individuelle, irréductible et permanente, de chacun contre chacun » (11). Tel est le paradoxe de ces parallèles dont l'essai retient plusieurs « voyages divergents » (89). Parmi eux, Pascal, Fontenelle, Voltaire, Comte, Bergson, etc., se dessinent des motifs de gloire, des comparaisons d'égalité ou de supériorité. Mais le vice répond aussi à la vertu. On lit quelques portraits satiriques et polémiques où l'*encomium* le cède absolument au réquisitoire : Sartre.

De ce dernier, l'auteur souligne en particulier de graves manquements du côté des sciences exactes doublés d'une tragique ignorance du monde contemporain : « Possible sans pilule ni pénicilline, sans bombe atomique ni voyages aériens, son œuvre eût pu s'écrire dans le monde des crinolines et des chars à bancs. » (50). Cet anachronisme de la pensée interdit de voir en Sartre le philosophe total. Mais au nom de quoi le considérer « étroit et partiel » (57) et « en retard d'une ère » (56) si l'on n'en discute pas textes en main ? Aucune allusion aux bases de son ontologie et de sa phénoménologie, à *L'Être et le néant* ou à *Critique de la raison dialectique...* L'intention relève de la caricature, et s'en prend finalement moins à la philosophie de l'existence elle-même, jamais évoquée avec rigueur et précision, qu'à ses effets, un « scientisme du visqueux ou du mou » (64), comme à « ses successeurs » (58).

Du côté de l'engagement, une hiérarchie dans l'essai se dégage relative à l'ordre des valeurs et des compromissions. Le philosophe s'invente toujours à proximité de l'écrivain. Lorsqu'il se transforme en *intellectuel*, il intervient certes « au cœur du débat » et se tient « au courant des mouvements ministériels, à la une des gazettes, en première ligne aux manifestations » (55) mais sa pensée décline à proportion devant sa soif de publicité. Ce destin est fatal au philosophe dont la carrière s'apparente alors au quotidien du *journaliste*, contrefaçon vulgaire et immédiate du travail d'écriture et de conceptualisation. D'évidence, le texte rapporte l'attitude sartrienne à sa continuation épigonale et médiatique chez les « nouveaux philosophes » des années 70 et 80. Outre qu'il amalgame des références, et fait l'impasse sur l'œuvre, il met en oubli de nombreuses figures intermédiaires et alternatives : de Foucault à Bourdieu, c'est-à-dire de la philosophie dans ses rapports à la science ou de la science dans ses rapports à la philosophie.

Aux blâmes récurrents, « Sartre ne savait rien », « Il ne vit rien » (50), qui scandent son statut de « raisonneur à portée nulle » (52), la rhétorique du décret oppose la tâche principale du penseur qui « anticipe le monde futur » et peut « prévoir » (58). Mais la science de toutes les sciences peut-elle être prescience ? Et comment ? Les modalités en sont régulièrement passées sous silence. Car s'il s'agit comme dans le cas des créations littéraires et artistiques d'en interroger la dimension prophétique, ce potentiel

est inséparable de la manière même des œuvres. Il est lié à l'invention de l'inconnu qui fait toujours la spécificité d'une écriture, d'une peinture ou d'une musique. Aussi semble-t-il difficile de placer corrélativement cette capacité de la pensée à « voir » ou à « prévoir » en travaillant « ailleurs que dans les mots », par exemple « sur une route, dans un laboratoire, aux champs, à la poste » (58). Au lieu d'une philosophie comme parole Serres substitue une philosophie comme vécu.

Sainte-Beuve

A cette connaissance pratique du réel (connaissance sensible, plus exactement) correspondrait un autre modèle de discursivité : « parler intempestivement » et « se trouver au centre des choses » (56). Cette parole qui se veut critique ne peut que rejeter des œuvres qui « ratiocin[ent] » (50) ou qui « bavardent » (51). Car ce genre de pensée, soumis au jeu des stratégies, est vide de savoirs rigoureusement contrôlés et actualisés. Il exhibe une volonté de puissance mais n'agit plus comme pensée. Dans ce cas, la philosophie « cause » et spécialement « cause du peuple » (53) ainsi qu'il arrive à Sartre. Derrière l'emploi déjà dépréciatif du verbe se glisse une allusion sarcastique au journal mao (*La Cause du peuple*) qui associe cette fois le statut de la parole à un ancrage doctrinal.

Cette preuve par le politique, Michel Serres l'associe également à l'héritage révolutionnaire des Lumières. Les descendants déclarés du marquis de Condorcet, tous les « notables et barons parisiens du parti socialiste » (149), de 1981 à 1995, n'auraient fait à leur tour que causer du peuple sans jamais le rencontrer ni le comprendre. Ces « tricheurs en parole et morale » (*id.*), l'auteur de *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* leur aurait ouvert la voie : l'orateur qui exaltait « avec ferveur » (147) les devises de fraternité et d'égalité aurait, pour cette raison même, confisqué tout pouvoir de dire à la collectivité et s'y serait substitué. Le portrait oppose narquoisement « une vie de discours » et la fin brutale et pathétique du philosophe qui, fuyant en 1794 à Bourg-la-Reine, en « quarante-huit heures d'expérience » (148), rencontre la misère sociale dans toute son authenticité.

Condorcet fait figure ici de parabole, il illustre la méthode de l'essai qui repose sur une analyse biographique des plus traditionnelles : « Examiner, plus encore que les écrits ou les paroles d'un homme, sa vie et ses randonnées, ses actes de chair et d'os, donc ses trahisons. Tout trompe, sauf ce critère de mensonge. » (150). Ainsi s'élucide complètement la valeur démonstrative du *parallèle* « ailleurs inepte » (26), ici prétendument instructif. Comme *lieu* rhétorique, le parallèle n'existe qu'en dissociant la vie du langage. Désormais, l'une s'évaluera en fonction de l'autre, et inversement.

L'éthique que revendique le philosophe n'appartient pas à la poétique de l'œuvre. Elle se déplace vers la sphère existentielle qui en devient la condition. On pourra donc relire comme naguère nos Lagarde &

Michard l'*Emile* au nombre d'enfants que Rousseau aura funestement abandonnés. Après Plutarque, Sainte-Beuve est ici le garant d'une conception du sujet et de l'œuvre fondée sur un idéalisme du vrai (*mensonge*) et un moralisme de l'action (*trahisons*).

L'éthique du milieu

La question éthique présuppose celle du jugement et, à ce titre, engage une attitude discursive. Qui juge ? Et comment ? Le philosophe se reconnaît volontiers « énonciateur de sentences » (36). Sa phrase porte toujours en elle un verdict. Car s'il cherche un « espace ou point arbitral » (43), c'est toujours en hauteur : sur le mode transcendant. L'instanciation se laisse lire comme projection et configuration. Des motifs aussi insistants que le *site*, le *milieu* ou le *centre* participent moins d'une pensée de l'espace que d'une spatialisation de la pensée. Du moins rejoignent-ils l'obsession dans les textes des diagrammes et des connexions, une typologie formelle des messages qui va « de la linéarité à la "tabularité" » (H1, 13).

En témoigne déjà la lecture mimétique de l'*Histoire de la folie à l'âge classique* dont « le style, la logique, l'organon » (170) n'apparaissent pour Serres qu'à travers des structures géométriques. Cette description du « style spatial » (*id.*), bien qu'elle retrouve le statut de la métaphore spatiale chez Bachelard, et l'antinomie du dedans et du dehors, redouble les catégories du livre lui-même, et s'appuie en fait sur l'énoncé : « l'importance prise par les mots : espace, vide, limite, situation, partage, séparation, fermeture... » (*id.*). Dans l'*Histoire de la folie* qui est aussi une histoire du *logos*, elle obéit au lexique.

Ainsi, à la manière de l'exégèse qui en relève déjà, le point arbitral n'est pas séparable d'une énonciation qui se produit localement mais aussi « perspectivement » (P., 38). Si l'on veut, le sujet de l'énonciation n'advient qu'au titre de sujet de la perception. L'œil est le véritable organe de jugement qui soumet en retour la parole. L'expertise qu'il fonde se montre moins rationnelle que sensible, et doit être conçue esthétiquement. Ensemble œil et voix, l'instance qui juge est l'individu pris dans sa « singularité » aussi contingente qu'« affirmée » (32). Cette identité, l'auteur en détecte les formes constantes et rémanentes chez ses prédécesseurs : « Montaigne, moi ; Descartes, *ego* ; Rousseau, juge de Jean-Jacques, sans exemple et sans imitateur ; Auguste Comte, le mécanicien, le naturaliste, le grand prêtre, moi positiviste en trois personnes ; Bergson, ma durée intérieure ; Sartre, ma liberté située... » (*id.*). Mais tel que l'envisage Serres, le sujet se pose en s'opposant. Ses propriétés se déclinent en termes de « distance » ou d'« exclusion » (34), d'hérésie et de dissidence, de haine pour « l'appartenance » (33). Instance perspective, l'identité se constitue contre l'altérité. Le sujet se revendique toujours « séparé » (32).

L'individuation se réalise donc comme individualisation. Son modèle est celui d'une égologie. Ainsi s'explique l'aporie où s'enracine la

légitimité du jugement. Qui peut l'assumer sinon toujours le « moi arbitre ou moi libre arbitre » (36), à la fois absolu et absolument relatif ? Car ceci vaut pour quiconque, indéfiniment, se décrètera libre et arbitre au nom d'une autre position perspective. Sans doute l'expérience de la pensée est-elle à ce point « vitale » (35) qu'elle oblige en partie à désobéir aux partis, aux églises, aux courants, à l'opinion. Serres convoque et répète à l'envi une anthologie de la non-conformité : à « l'anesthésie intellectuelle » (29) de l'université il oppose « l'intelligence inventive » (28) de « l'anachorète » (24). Mais cette vision du philosophe en conflit avec l'institution se règle elle-même sur « une topologie des bords » (22). L'éthique entre dans les catégories du *style spatial*. A la doxologie dominante des disciplines, l'auteur préfère la vérité des « penseurs extérieurs » (*id.*). Aux monopoles du savoir, aux corporatismes des compétences « les banlieues de la pensée » (21). Etc.

Quoiqu'il évoque le risque, ou sur un ton d'amplification dramatique, le « courage » et le « péril » (26) comme des lieux possibles voire privilégiés de l'invention philosophique, Serres met toutefois en oubli sa propre position perspective, et ce faisant, les conditions institutionnelles d'une parole pleinement affranchie et d'un apprentissage critique de la pensée. Car, rappelons-le, cet éloge du « détachement » (22) se profère sagement depuis le 18^e fauteuil de la très assise Académie française... L'éthique se solde ici par une stratégie de posture.

Façon Lenôtre

Cet individualisme éthique se révèle être finalement un individualisme normatif. Car si chacun peut s'autoriser du droit de juger, encore faut-il que le lieu arbitral dispose d'une assiette, un « point d'appui où la balance porte et branle » (36). Autrement dit, cette éthique implique un centre et une mesure d'où s'apprécient les discours, s'observent les « batailles picrocholines » (42), et finalement se gouvernent les antagonismes. L'éthique du milieu est aussi une politique du milieu.

Le *milieu* fait le style chez Michel Serres. On en trouve l'allégorie dans la manière de Lenôtre qui, à vrai dire, se désigne moins comme la manière d'un artiste (une manière singulière) que, plus globalement, comme la façon classique, c'est-à-dire l'archétype d'une manière. Mais s'il s'agit de « plaider » (*E.*, 114) en faveur du classicisme, l'apologie que l'auteur propose en ressaisit moins l'originalité qu'il n'active une représentation commune et banale.

C'est donc aux jardins et aux parcs que la discipline adresse son identité : « Jardin temporel à la française, donc expressive de l'espace et de l'histoire, la philosophie reproduit ou produit un équilibre dont le milieu retentit encore aujourd'hui sur le présent vivant. » (*P.*, 41). Mais l'art en question n'est pas défini dans sa caractéristique d'œuvre, même élaborée en fonction de la nature et du vivant, il se voit directement assimilé à une esthétique représentative : à *la française*, des formes et des figures

simultanément spatiales et nationales. Dans la continuité établie entre « agriculture » et « culture » (37), la notion de *milieu* libère une tentative de territorialisation de la pensée qui rend compte des créations de l'esprit par une vision de l'origine.

Technique de paysagiste, le jardin peut alors être généralisé : « La France occupe un *milieu*, premièrement spatial, physique, climatique, animal et floral, autour des 45 degrés de latitude Nord, arbitre physique entre équateur et pôle. Elle ne contient pas seulement, çà et là, quelques jardins ou parcs célèbres et visités pour leur géométrie, comme Sceaux ou Vaux, elle *est*, à l'inverse et de part en part, un jardin à la française qui enseigne le milieu » (39). L'ontologie du sol sous-tend l'éthique qui suit le procédé de l'analogie : le climat tempéré du pays donne naturellement la vertu de tempérance. L'auteur expose moins une géographie dont l'imaginaire fonderait encore un principe heuristique comme c'est le cas au XVIII^e siècle de Montesquieu à M^{me} de Staël qu'une géographie fantasmatique qui sert de substitut à une véritable conceptualisation. Son éthique est celle du sens commun, elle use de catégories populistes.

L'amour des symétries, des axes et des lignes malgré « labyrinthes et arabesques » (37) ouvre peut-être dans l'art du jardin une harmonique et une « métrique » (38). Les associations de mots par paronomase, « l'espace, d'abord, maîtrisé parce que métrisé » (37), ou par étymologie, « la pensée vient de cette pesée » (36), montrent que sous les coordonnées physiques et mathématiques s'y cherche une « unité à la française » (37) comme pour la plastique végétale. Or cette unité résulte elle-même du milieu qui ne s'accomplit qu'à travers « cette ordonnance et grâce à cette centralisation » (*id.*). Elle transpose donc une politique dont la base demeure explicitement autoritaire. Comme figures du point arbitral, réglant et modulant les séparations, les différends voire les mises au ban des individus, les jardins de Versailles, Sceaux ou Vaux-le-Vicomte représentent autant de métonymies de Louis XIV, Colbert et Fouquet. Les normes esthético-politiques motivent le goût néoclassique et régissent le style.

Art et monstruosité

Tandis que dans le jardin façon Lenôtre « le faire va jusqu'au parfait » (37), la peinture moderne et contemporaine se présente aux yeux du philosophe sous le signe inverse et négatif de l'hybride. Le faire y devient littéralement tératologique : « Je vois (je ne peux pas voir) les toiles de Max Ernst ou de Picasso moins comme des œuvres artistiques que comme témoignages de cette époque terrible » (*E.*, 12) : les sombres années 30 et 40. Le prédicat d'ouverture (*je vois*) ne se réfère à une position scopique devant les œuvres qu'en y impliquant simultanément un essai de qualification et de classification. Ce voir est le dire de qui attribue un statut aux objets de création et le dire paradoxal d'une impuissance à voir : à voir autrement, c'est-à-dire à voir la peinture comme peinture, spécifiquement. Le discours de

l'art a pour seul critère la *cécité*. Car ainsi que l'indique la parenthèse ce voir qui se définit comme négation de la peinture retrace l'expérience abjecte de l'ineffable. Rattachée à la période totalitaire, fascisme et nazisme en tête, cette expérience est une variante, côté réception, du jugement d'Adorno mesurant le poème à la réalité d'Auschwitz.

Pourtant, si le regard face à la peinture ne peut être soutenu, cette impression tient à la manière même de Picasso et de Ernst : au travail critique qu'elle exerce sur le champ esthétique et les catégories qui y sont reçues. La manière et son discours, le philosophe les reconnaît mais sous l'angle d'un déni d'artisticité exclusivement : « Ma génération voit encore *Guernica* tomber sur la peinture et la déconstruire. » (*id.*). Au lieu d'une historicité comme spécificité, c'est le réflexe antimoderne qui tient lieu de théorie de la valeur. Dès lors que des rapports de l'histoire à l'art cette théorie demeure absente, la notion active d'*œuvres* peut être logiquement remplacée par celle de *témoignages* : la peinture devient un document ou une archive. Le temps de l'art n'a plus aucun pouvoir sur le temps de « l'époque terrible », il s'y dissout intégralement. Les toiles avant-gardistes n'apparaissent plus comme « des réactions, de défense ou de révolte » mais bien comme « des symptômes » (13). Cette caractérisation sémiologique de l'œuvre a une double incidence. Elle sert de valeur clinique : cette sémiologie est bien une symptomatologie, et inversement, ce qui signifie que l'art contracte des pathologies. Elle sert par conséquent d'indicateur de l'état de la société, ce qui signifie rétroactivement que l'art est nécessairement englobé dans la société qu'il réfracte.

Le regard par le signe qui est l'impossibilité même du regard devant l'art, de l'aveu même de l'auteur, autorise une nosographie de l'histoire et de la société, et se fait le révélateur d'une philosophie moins réactive que réactionnaire du collectif. Sans doute dans ce lien manqué aux œuvres modernes (comme il en existe tant ailleurs) objectera-t-on par l'insensibilité. Mais ce serait de nouveau obéir à l'impulsion du goût, admettre le subjectivisme sur lequel il est impossible de fonder une rationalité. Or ce ratage concerne plus profondément la capacité éthique de l'art, et partant, l'artisticité même du discours philosophique dont le style en son héritage rhétorique ne représente, conceptuellement, qu'un pis-aller. La preuve en est qu'à la façon dont il dénonce chez Condorcet une vision du progrès et de l'histoire qui prépare « celle d'Orwell » et « des staliniens » (*P.*, 153), il perçoit semblablement chez Picasso et Ernst une atteinte tragique « aux racines mêmes de l'humanité » (*E.*, 13). Après la « destruction des humanités » philosophiques et littéraires, une même « solution finale » (*P.*, 153) guette le devenir de la peinture.

Ainsi, à l'anachronisme forcé répond le contresens éthique. C'est désormais la peinture qui est directement tenue pour responsable du fascisme et du nazisme :

Le retour à la sauvagerie, au Minotaure, pour Max Ernst,
au paganisme pour Picasso, je les vis encore comme les

forces atroces qui ont travaillé la société à cette époque-là. Ont-elles exprimé cette époque dangereuse ou l'ont-elles faites ? J'allais imprudemment dire : l'on produite. Oserai-je avancer que ma génération voit encore *Guernica* tomber sur la peinture et la déconstruire comme les avions nazis ont bombardé la ville ? (E., 12)

L'imprudence du propos est bien présente et assumée. L'art est gouverné par la monstruosité, et s'il fait ici l'objet d'un rejet compulsif, c'est que cette tératologie affecte d'abord le spectateur dans l'ordre du sentir (*je les vis*). L'hybridité et la difformité désignent l'inanalysable même de l'art qui renvoie à sa dimension individuante mais que la philosophie interprète comme dimension irrationnelle et inhumaine. Pour reprendre dans un sens différent une expression de Beckett, la monstruosité ne signifie peut-être rien d'autre que la « malfaçon »⁶ de l'œuvre : la manière qui la fonde et l'identifie. L'art n'apparaît monstrueux, et le faire ne va jusqu'au mal fait, que lorsque l'un et l'autre sont conçus normativement et jamais spécifiquement.

Chez Ernst et Picasso, il existe assurément des « forces » qui « ont travaillé la société de cette époque-là » et continuent de travailler la nôtre, mais elles ne doivent rien à une logique des pulsions et des archaïsmes. S'il fallait postuler un primitivisme de l'art, ce primitivisme scellerait l'alliance de l'éthique et de la modernité. S'il fallait postuler une idéologie de l'art, cette idéologie scellerait l'alliance de l'éthique et de la critique. Loin d'avoir produit « cette époque dangereuse », la peinture monstrueuse a au contraire prouvé sa capacité d'anticipation et de mise en crise à laquelle Michel Serres destine aussi pourtant la philosophie. L'esthétique du goût ne reconnaît pas l'éthique comme manière de l'œuvre, et cela vaut depuis l'art jusqu'à la pensée : elle n'admet qu'une moralisation et une normalisation de l'œuvre du point de vue du style. Aussi se trouve-t-elle en défaut devant *Guernica* comme elle le serait par exemple devant *La Route des Flandres* dont le propos n'est pas de détruire la peinture ni la littérature mais d'inquiéter les catégories de l'humanisme abstrait et universel dont se réclame encore cette philosophie. « L'humanité » et « l'hominisation » (13) représentent exactement ce qui empêche de lire ou de voir spécifiquement aussi bien l'homme de la littérature que l'homme de l'art.

L'esthétique de la langue

Distincte de l'art comme éthique de l'œuvre, l'esthétique est, en revanche, l'interprétant du linguistique. Cette situation tient à la nature irréductible d'une antinomie entre le senti et le dit. Ce primat du donné organise une alternative, « vivre ou dire » (S., 115), au point où il représente

⁶ Samuel Beckett, *Disjecta*, Londres, John Calder ed., 1983, p. 122.

l'altérité même de toute langue. Le senti est ce qui subsiste et sans cesse échappe à « la geôle de la parole » (121). Dans cette ontologie négative qui renvoie la parole aux limites de la finitude, le sujet n'existe, ne pense et surtout ne sent « qu'hors le je » (119). Dès lors que l'instance ne coïncide pleinement avec elle-même et ne s'accomplit que si elle se sépare de « ce je langagier » (*id.*), elle reconnaît dans le même temps que le langage détermine les conditions mêmes de l'individuation. En fait, l'antinomie n'a de pertinence qu'à supposer l'antériorité du sensible comme origine de l'être, et de l'être en tant que corps. Puisqu'il s'agit « d'entrer en langage » (123), il y a bien un avant et un après que résout de manière spéculative la métaphysique chrétienne et la théologie de l'incarnation. Si l'on ne trouve pas « une phrase qui vaille les délices du donné » (435), c'est que la langue en ses unités est l'expression du verbe qui recouvre et cèle le monde : « Nous avons reçu le verbe, nous l'avons mangé, digéré ; descendu parmi nous, en nous, devenu nous-mêmes, sujet » (450). Dans cette scène christique, l'égologie de Michel Serres conjugue catholicité et hominité.

Aux contraintes de la parole, son « carcan » (116) ou sa « prison » (116), l'esthétique oppose la radicalité de l'hédonisme (*les délices*) mais, dans la mesure où le sujet n'advient à lui-même qu'en étant divisé, à la fois dans la langue et dans le sensible, toute la difficulté est d'opérer entre le dit et le donné « leur addition », une « synthèse » ou un « mélange » (123). Cette unité met en débat le statut philosophique de l'écriture. Elle se fonde d'abord sur un rejet du signe conçu dans l'optique hégélienne :

Partout autour de nous la langue remplace l'expérience ; le signe, doux, se substitue à la chose, dure : je ne puis penser cette substitution comme une équivalence. Plutôt comme un abus et une violence. (*E.*, 193)

La chose ne saurait jamais se monnayer : elle demeure ontologiquement inaliénable aux mots qui, représentants exclusifs de la langue, en réduisent *ipso facto* l'intelligibilité aux critères de la désignation et de la nomination. Dans cette perspective, le style ne devient un impératif philosophique que s'il négocie directement la loi de l'arbitraire et le constat empirique des conventions. Qu'on ait affaire à « une barrière logicielle » ou linguistique, dans tous les cas, une barrière sémiotique, « la langue qui parle » doit céder à « la langue qui goûte » (*id.*). Sous cette expression métaphorique, il faut entendre une définition du style : radicalisant la devise husserlienne du *retour aux choses mêmes*, le style n'en sera ni le substitut ni l'équivalent. A « une grammaire des objets », il apportera « les couleurs » (192) : la dimension sensible qui manque très précisément à la langue. Face à « l'empire des signes » (*id.*), il inaugurerait une esthétique du mime : un transport du donné.

A cette langue qui goûte doit logiquement répondre un « corps sujet » (*S.*, 436) comme corps pensant et connaissant, capable d'articuler la sensation et la raison. L'esthétique est ce qui noue le linguistique et le philosophique. Parce qu'elle « joue du côté ouvert du langage » (446), elle prédispose de surcroît le français comme idiome à réaliser cette synthèse.

Elle commande enfin la culture dont la langue est le mode principal d'émergence : « La culture française, traditionnellement, goûte, s'occupe à goûter, y travaille. Fromages, vins, gibiers, pâtisserie, cuisine : carte d'identité que cette nature morte. » (437). L'allusion au genre classique de la *nature morte* est bien l'indice d'un renversement : ce n'est pas l'œuvre d'art qui génère la culture mais la culture qui s'apparente à une œuvre d'art sous la forme d'une auto-représentation. Ce tableau – rhétorique – chasse tous les autres : il s'ancre dans une assimilation intéressée entre l'acception anthropologique de culture (les us et coutumes, les mœurs et les rites, les manières de tables, etc.) et l'acception intellectuelle (les ouvrages et les productions de l'esprit).

Le goût est bien ce facteur qui réunit le matériel et le conceptuel, et fait par conséquent l'économie d'un rapport complexe qui reste sans suite théorique. Le goût est aussi l'instance qui légitime corrélativement une esthétique de la langue, fût-ce au mépris de toute rationalité et scientificité. En sa forme classique et nationale, il désigne ce *continuum* qui relierait « dans le même temps » la géométrie du parc versaillais à la « transparence » et à la « rigueur » (*P.*, 37) de l'idiome. Le goût est le mot du « génie » (75) de la langue, si l'on entend par là d'une part sa qualité idiomatique propre au niveau interne des formes et des structures, et d'autre part sa singularité culturelle liée au niveau externe de son extension et de sa réception. Ainsi se réinstallent les principaux motifs, pureté, clarté, rationalité, apparus au cours des XVI^e et XVII^e siècles :

Originellement, notre langue recommande la prose abstraite, vive et claire, où la spéculation se fond dans la narration, indissociablement. (59)

Et le texte de citer tous philosophes écrivains, emblèmes incontestables du *traditionnel*, auxquels s'ajoutent Leibniz mais aussi les *Etudes philosophiques* de Balzac ou les *Poèmes philosophiques* de Vigny : autant de pratiques qui excluent les « rodomontades théoriques » ou le « maniérisme compliqué » (86). La difficulté tient cependant au fait que cette esthétique ne concerne nullement la langue : « élégance et clarté, précision et pureté » (*id.*) participent ici uniquement de réalisations individuelles⁷. Enfin, dans la série des emblèmes, les noms propres qui y semblent dissonants concentrent un double problème : d'un côté, la relation de la langue à l'universalité, de l'autre, la relation entre littérarité et conceptualité.

⁷ Sur cette assimilation récurrente entre langue et littérature propre au mythe du génie de la langue française, voir Henri Meschonnic, *De la langue française*, Paris, Hachette, 1997, p. 89-110.

Semiosis universalis

Par son statut d'auteur étranger, d'origine germanique, l'inventeur de la *Théodicée* est bien la preuve du génie du français. Cette parole qui n'a rien d'autochtone montre que l'esthétique en est tout à la fois partagée et partageable. De cette langue G. W. Leibniz figure donc le véritable héros. Parce qu'il investit le champ vernaculaire, et occupe en même temps l'espace savant avec le latin, parce qu'il est l'auteur enfin et surtout de la caractéristique universelle. Non seulement il écrit là encore « en parallèle » et pratique comme Descartes et Arnauld à la même époque « deux manières » (80) de penser, mais il donne au français vocation définitive à l'exercice de la raison qui, à côté de l'allemand *via* la phénoménologie et de l'anglais par la philosophie analytique, lui serait aujourd'hui encore trop souvent déniée.

Cette imputation d'universalité faite au français qui s'autorise en fait de sa réputation classique détermine cependant une nouvelle équivoque autour de la notion de « langue ». Elle en confirme la transversalité, et le statut purement notionnel, dépourvu d'une acception technique ou spécialisée, impropre à agir au titre de concept. A l'indistinction de la langue et du style sous le régime de la subjectivité, de la langue et de la littérature sous le régime de la clarté succède une autre indistinction de la langue et de la symbolique sous le régime de la science. La « grande geste d'Hermès » (*E.*, 113) qui sert de « patronyme » (186) et de signature à Michel Serres en élabore le récit sous les termes de dialogue, interférence, code, écriture, traduction, mythe, réseau, distribution, échange, structure, etc. Cette « langue » qui a lieu en chaque langue et les transcende toutes, si elle figure un objet de connaissance et un moyen de l'analyse, étend et généralise surtout une métaphore qui assure un transfert et une unité entre les sciences exactes et les sciences humaines.

Sur le modèle de la *mathesis universalis*, cette langue n'est plus l'idiome ni le style mais ce qu'il faudrait appeler la *semiosis universalis*. Elle vise « une intellection multiple, et connexe » (*H5*, 24) des savoirs et du réel. C'est ainsi qu'à côté des trois systèmes logico-mathématique, mécanique et thermodynamique, l'auteur distingue au XX^e siècle « la théorie des communications » (*H4*, 261) dont les catégories (information, bruit et redondance), s'appliquent aussi bien au domaine de la matière et de la vie qu'aux textes. Mais des langues naturelles à la langue universelle, la *semiosis universalis* s'applique également à « la langue de la physiologie, de la physique, de la théorie de la Terre, de l'astronomie » (*P.*, 132), etc. De ce point de vue, elle permet une traduction des lois, des axiomes ou des principes d'une science à l'autre. Ce syncrétisme englobe finalement les emplois d'espèce courante : « En quelle langue penser ? » (265). La valeur du terme doit encore changer dès qu'il devient nécessaire d'émettre et de transmettre : « En quelle langue enseigner ? » (273). L'expérience du clivage s'installe alors au cœur de l'activité philosophique hésitant entre « langue savante » et « langue populaire » (259) au point que l'auteur perçoit pour le français « deux dialectes intérieurs à la même langue ! » (270).

Ainsi, le principe de la *semiosis universalis* est d'offrir sur le mode du transport une perméabilité optimale entre les systèmes. Il est le garant surtout d'une totalité, d'une philosophie « généraliste » (49) alliant « sciences objectives, cognitives et collectives » (46). La vision encyclopédique se mêle au rêve d'une épistémologie elle-même unitaire. Elle lutte explicitement contre « le goût décadent pour la culture éclatée » (E., 46), décadence qui, en face de la toute-puissance démesurée de la science capable de réglementer la vie, les corps, l'histoire et les sociétés, d'exercer une *thanatocratie*, est celle « de toutes les instances culturelles qui l'avoisinaient : humanités, arts, religions, droits eux-mêmes » (131). Mais le discours alarmiste de la perte semblable à celui de *Guernica*, quand il se dispense de la sorte d'une analyse étroitement factuelle, ignore aussitôt la question des spécificités et ne saisit qu'une alternative entre la totalité et ses régions. Au lieu d'être la source d'une disqualification, le régime de l'éclatement peut être synonyme d'une multiplicité qui contredit potentiellement la vision encyclopédique.

Si Leibniz dans la philosophie d'Hermès est l'annonciateur de cette « langue » comme *semiosis universalis*, c'est que cette langue a la capacité de se poursuivre par-delà l'empirique de la communication dont participent évidemment les langues naturelles (français et latin) : en accédant à la « mathématique de la communication » (HI, 37) qui constitue un modèle opératoire, efficace et parfait en ce qu'il évacue presque toujours l'accident, l'interférence, l'ambiguïté. La mathématique comme forme univoque fonde « un Universel en soi *et* un Universel pour nous » (44), elle indexe un sujet et une cité eux-mêmes abstraits, « le nous d'une république idéale » (43). Elle fait donc retour à l'esthétique et à la politique du milieu. Au goût décadent s'oppose le goût géométrique et mathématique au centre des rapports entre philosophie, langue et valeur.

La beauté et la vérité

En invoquant dans sa liste le cas de Balzac et de Vigny, l'auteur passe outre la contradiction qui s'y dessine entre une poétique singulière du vers et l'esthétique spéculative de la prose pourtant destinée à ses yeux à exprimer prioritairement l'essence française de la pensée. Mais qu'on parle d'*études* ou de *poèmes*, d'évidence, ces deux derniers genres ne se conforment pas exactement aux codes de la tradition nationale. A vrai dire, dans cette extension du philosophique vers le littéraire, deux propositions plus fondamentales sont en jeu.

La première est explicite : que « nul en France n'écrit mieux que ses philosophes » (P., 48) au sens où il n'est pas d'acte de conceptualisation sans l'invention d'une valeur du discours. Un lien de nécessité s'établit entre « la beauté » et « la vérité » (*id.*) mais la question reste prisonnière d'un vocabulaire idéaliste, et la théorie du langage capable de détailler ce double motif a déjà fait l'objet d'une hypothèque puisqu'elle s'insère dans une

philosophie plus large du sensible. La deuxième est implicite : que nul en France ne pense mieux que ses écrivains. De Pierre Macherey à Gilles Deleuze, l'idée que la littérature et l'art pensent à leur façon et surtout ne pensent pas moins que la philosophie elle-même s'est imposée comme un lieu commun. Sans affirmer aussi techniquement que les œuvres littéraires n'emploieraient pas de concepts mais procéderaient par exemple « par affects et percepts »⁸, Michel Serres leur confère toutefois un autre avantage : « La philosophie est assez profonde pour faire comprendre que la littérature est plus profonde qu'elle » (*E.*, 42). Sans s'attarder aux raisons et aux modalités d'un tel privilège, l'observation rend solidaires les deux propositions. Elle suit un mouvement rétrograde et circulaire de vérification : que la littérature pense est le gage suffisant pour que la philosophie crée, et inversement.

Cette observation contient cependant une attitude de *lecture* et d'*écriture*. En effet, cette valorisation de l'art du langage a pour objectif de désacraliser le discours de la philosophie elle-même :

Je tiens qu'il y a autant de raison chez Montaigne ou Verlaine que dans la physique ou la biochimie et, réciproquement, parfois autant de déraison éparses dans les sciences que dans certains songes. La raison est statistiquement distribuée partout : nul ne peut en revendiquer l'exclusive possession. (79)

La conséquence immédiate en est que l'œuvre littéraire est appréhendée dans la perspective universelle du *logos* sans égard pour sa rationalité propre. Il est remarquable ici que le couple raison-déraison superpose de lui-même une série de dualités, entre la science et la littérature, entre la science et le rêve, et laisse par conséquent entendre en sourdine l'association stéréotypée entre la littérature et le rêve. L'objection à l'irrationnel repose alors sur un cartésianisme qui s'énonce quantitativement. En s'adressant ainsi au plus grand nombre, cet essai de réhabilitation hyper-rationalise son objet :

Les poèmes de La Fontaine, Verlaine ou Mallarmé demandent autant de rigueur qu'un théorème de géométrie, et la démonstration de celui-ci peut déployer autant de beauté, parfois, que ces poèmes eux-mêmes. (51)

Cette insistance autour de la catégorie de *poème* présuppose son opposition à la prose dont la raison comme la clarté est le lieu naturel. Elle engage une tierce voie, la démonstration sous l'espèce d'une relation métadiscursive, au sens où la beauté apparaît autant dans l'objet que dans le commentaire, c'est-à-dire jouit d'une continuité et même d'une indifférenciation.

⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critique, p. 64 : « L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts ». On observera que l'argument génère une confusion dans l'ordre des créations. Il obéit inconsciemment au modèle des arts plastiques et visuels et, restreignant le champ d'application aux œuvres de cette proposition, exclut pour partie la littérature et le langage.

Si l'exégèse d'une œuvre « parasite trop l'invention » (137), cela ne tient pas uniquement à « la méthode », soit « le passe-partout psychanalytique, marxiste, sémiotique », ou à « l'institution » (*id.*), mais à la distance réflexive et critique qui en est constitutive. Penser conjointement le théorème et le poème, c'est tenter de réduire cet intervalle. Là où Hermès facilite le passage des sciences et des lettres, comme « les anges » et l'auteur – « moi-même » –, le protocole herméneutique servira à son tour d'« intermédiaire » (100).

Théorème de la guêpe

Un sonnet de Verlaine dispose « la démonstration » en « explication » (118). En fait, le texte n'est jamais envisagé sur le mode global mais local et fragmentaire. Le premier quatrain et le distique d'ouverture focalisent l'attention :

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable.
 Que crains-tu de la guêpe ivre de son fol fou ?
 Vois, le soleil toujours poudroie à quelque trou.
 Que ne t'endormais-tu, le coude sur la table ?

Sagesse, III, 3.

Citée de manière approximative dans le livre, sans égard notamment pour la ponctuation et l'intonation pourtant essentielles ici à sa poétique, la strophe apparaît au philosophe « réellement incompréhensible » et « reste toujours une énigme après mille tentatives d'interprétation » (*id.*). Seul lui importe donc l'énoncé comme signifié qui demande une traduction : « Dans ce sonnet, Verlaine décrit quelqu'un qui s'endort, le coude sur la table, dans la chaleur d'un midi d'été, en entendant le vrombissement du vol d'une guêpe » (118-119). Doté de cette paraphrase, le commentaire mieux assuré sait maintenant de quoi il parle et peut l'investir d'un savoir.

Si l'on préfère, la paraphrase acquiert le statut d'une proposition qui, sous la surveillance étroite de l'herméneutique, rend démontrables de nouvelles propositions. D'un « vrai sujet poétique » le théorème extrait « un objet scientifique réel » (119). Il institue une rationalisation du dit. Le philosophe en retient « une expérience cœnesthésique usuelle, la perception du corps propre ou interne, où le bruit vague, le brouhaha perçu, vient à la fois du monde extérieur et de l'organisme lui-même » (*id.*). Ainsi, à l'instar de Turner, Zola et Lautréamont pour la thermodynamique, malgré « l'écart historique » (*id.*), Verlaine lui semble mettre en scène « les théories contemporaines sur le bruit de fond » (*id.*). Sans doute Serres touche-t-il par ce biais à la question de l'inconnu mais ce dernier ne peut être jamais ressaisi qu'*a posteriori* sous une forme reconnue ou reconnaissable. Ou plutôt, le passage de l'inconnu au connu circonscrit la relation de la non-science à la science. Dans « le champ de l'observation intérieure et personnelle » (*id.*), le sonnet expose une thèse dont la science matérialise l'aboutissement. Il se

définit donc comme une science ou un objet de la science en devenir. L'énonciation du poème par nature sensible reste expérimentale tandis que l'énonciation du théorème par nature formelle se veut principielle.

Au final, il revient à la science de convertir sémiotiquement l'état cœnesthésique et, en le formulant, de lui donner statut « collectif et physique d'étude » (120) comme il appartient au protocole herméneutique, en dépliant son « hypothèse », de clarifier le texte : son « énigme se résout » (119). D'où se tire d'une manière plus générale que « dès le moment où vous amenez transparence et clarté dans un problème, l'explication est probablement bonne ; ce qui était impossible à expliquer s'éclaire » (*id.*). Nul doute qu'au préalable le problème ait été correctement fabriqué et la méthode dûment questionnée devant la littérature : la philosophie présuppose une opacité intrinsèque de l'objet, et semble ignorer ce que l'explication et la rationalisation peuvent, sous l'angle du théorème, projeter de capacité à occulter simultanément cet objet.

L'herméneutique est ici le nom d'une théorie de la littérature et de la littérature comme pensée. Le choix de la démonstration n'a d'ailleurs rien d'hasardeux quand il s'adresse à Verlaine comme à La Fontaine et sa fable du « Loup et de l'Agneau » (*H4*, 89-104). Ce sont là deux prototypes, classique et moderne, du génie de la langue française. D'un côté, l'expérience de l'écrivain relève d'un ordre infra-linguistique, le bruit livre « une sorte de genèse du langage » (*E.*, 119) puisqu'il se situe avant lui : il vérifie d'autant mieux les principes de l'esthétique que la musique lui est également contraire. De l'autre, le bruit ne devient théorème que s'il emprunte chez Verlaine « ces deux flux de signaux » et constitue, en retour, la base même de « la poésie-musique » (121) à laquelle on identifie volontiers l'œuvre. Or c'est précisément à partir de *Sagesse* et jusqu'à *Bonheur* que l'écrivain oppose la musique comme métaphore d'une oralité critique au mythe de la clarté française. Tandis que ses *Epigrammes* s'adressent à Rembrandt, et installent l'art du clair-obscur au centre d'une poétique de la manière, ce même clair-obscur dans la philosophie conserve son statut de métaphore et contribue à une esthétisation du discours : « Une lueur assez douce et tamisée qui permet de mieux voir les reliefs, par les effets de contraste produits par les rayons et les ombres, fondus, mêlés, nuancés. » (223). Même si elle cherche à résister de la sorte au « soleil platonicien » de la vérité ou à la lumière de « l'Aufklärung » (*id.*), une métaphore permet-elle de *mieux voir* si elle diffère sinon même entrave l'invention du concept et la connaissance de ce qui est ? Sa valeur heuristique reste nulle tant qu'elle consacre et renforce l'antinomie « de l'ordre et de la clarté » en face « de la confusion et du désordre » (143) : l'union de la démonstration et de la raison qui est la raison même du style.

Au-delà de la grammaire

Chez Serres, le style s'oppose d'abord à la grammaire qui dote la pensée de fondements logiques, prédicatifs et propositionnels, mais il n'existe pas non plus sans eux : « règles du sens », « syntaxe » ou « sémantique » (*T.*, 123). Il n'admet jamais que la norme et s'il « peut la transgresser » c'est dans un « geste raffiné d'invention » (124). Une convergence se dessine avec les principes de l'individualisme éthique : elle conduit à un dandysme de la langue qui produit comme variante le dilettantisme dans la pensée. Le style n'est pas la manière comme catégorie critique du langage et de l'art ainsi qu'il arrive chez Picasso et Verlaine mais résume toutes les manières d'être d'un sujet, son esthétique de vie : il devient ici une forme sociale de la distinction et de la sélection. Il est l'expression de l'éminence du goût, et la connaissance de ce goût.

Aisément communicable pourtant, il est je-ne-sais-quoi qui manque aux autres, ces « travailleurs opiniâtres, à volonté butée, horizon court et idées rares, efficaces et stables, gagners, revenant inlassablement sur le même sujet, fixes et obsessionnels » ; il appartient de plein droit aux « intuitifs rapides à odorat subtil » et aux « amoureux de la beauté, renards » (134). Cette caractérologie organise une *mythologie* au sens de Barthes dans une opposition manifeste à l'ordinaire et au vulgaire. Du côté du don, de la spontanéité ou de la fulgurance inspirée, il apparaît en dernier lieu comme une catégorie idéologique, droitière et aristocratique. Devant la norme collective et linguistique, le style condense cette liberté que réclame tellement l'académicien en son état civil : un pouvoir de subversion.

Sans doute fait-il aussi appel à la dimension du risque sans laquelle aucune création n'advient dans le domaine de la pensée. Mais si « le philosophe écrivain *essai* » de manière intransitive et absolue puis, dans ce cadre aux résonances montaignistes, « éprouve » (127) en associant style et subjectivation, bientôt il « expérimente sur la langue en la construisant » (128). Certes il la transforme ; mais en l'instituant de nouveau au rang de matériau (*sur*), et le style et la grammaire comme « des moyens différents » et « complémentaires » (122). Derrière cette antinomie qui appartient à la tradition rhétorique, la philosophie redéploie cependant le sens d'une pensée comme activité : « Savoir la langue demande aussi qu'on la fasse » (128). Ainsi le style comme faire, au sens où « faire explore », comporte « un risque, de l'aléa » (128) et « défaire exploite » (130) et retourne au procédé, ce style se place à la conjonction de la langue et de la pensée : au point précis de leur invention réciproque, c'est-à-dire de l'invention en cours d'une altérité. Cette altérité constitue leur identité même, elle se situe aux antipodes de l'essence française. Car le savoir de la langue demande d'aller vers le non-savoir qui est la condition du savoir et spécialement d'un savoir de l'universel.

Mais dès qu'on la confronte à une taxinomie des discours communs ou techniques, « livres, journaux, revues, représentations », le propos s'infléchit de nouveau : la langue n'a plus rien à voir « avec ce qu'on en dit

quand on ne la pratique pas en grand » (129). En accord avec ce lieu général de l'épidictique qu'est la quantité selon Aristote, le critère de la grandeur a une double portée. Pratiquer la langue en grand équivaut dans les faits à donner grandeur à la langue et à sa pratique. Il y a une grandiloquence de la philosophie qui réinterprète le *devenir* en *destin* : c'est très précisément là ce sentiment national de la langue et de la pensée qui en occulte la poétique comme altérité et historicité.

Le pédant et le galant

En attribuant de la sorte un destin à l'idiome, le style donne nouvelle carrière au métalangage de la critique humaniste : « finesse et pertinence » (123), « contenus enveloppés » (124), « largeur et mouvement » (126), « portée musicale ou ligne de sens », « talent » (128), « fécondité » (134), « solidité » (135), et surtout : cette « élégance dans le style » (136). Sous ce terme, l'auteur cerne un idéal qui va à rebours de la modernité et convoque le modèle de l'homme de lettres, et spécialement de l'honnête homme dont l'académicien se sent l'aussi digne que légitime héritier.

En l'homme classique « la précision » se mêle à « l'élégance » pour faire que « la rigueur » atteigne ce « charme que le peuple apprécie toujours plus que ne font les doctes » (*P.*, 48). Un vieux partage resurgit entre le pédant et le galant. D'un côté, « les Diafoirus du moment » (71) qui, à l'exemple des personnages de Molière, contrefont le savoir et suscitent le rire : la pensée se théâtralise et tourne en comédie de mœurs ou même en farce. Ce sont les universitaires et les chercheurs pensionnés de l'Etat. De l'autre, les galants qui réinventent une philosophie mondaine en lien direct avec le public. Ce sont les indépendants, ou prétendus tels. Cette division issue de l'anthropologie et de la sociologie classiques, mais fortement remaniée, engendre deux dynamiques inconciliables de l'universalité : « L'une, institutionnelle, partagée en groupes et disciplines traditionnelles ; l'autre, essentielle et solitaire, portée sur les épaules herculéennes d'un seul homme » (49).

La contradiction passe entre une figure historique voire contingente et une figure récurrente voire transcendante. En face d'une dissémination factice des savoirs et de replis générateurs de sclérose le texte tente une nouvelle sacralisation : l'adjectif de relation (*herculéennes*) n'exhibe pas seulement un cliché de langue, il active littéralement une démiurgie. Entre Hercule et Hermès, l'homme galant institue le paradoxe en lieu philosophique et y porte la langue. Car c'est l'individuel qui soutient l'universel et toute la difficulté contemporaine de la pensée est de devenir à la fois « universelle et vernaculaire » (277). Aussi le style de l'individualité mondaine, en donnant une assise singulière au multiple et au tout, n'est-il jamais majoré qu'aux seules fins de réunir « le local et le global » (*T.*, 136).

La catégorie du *charme* n'exclut nullement la rigueur, elle en est au contraire l'alliée. C'est pourquoi le style peut être considéré comme « les

mathématiques continuées par d'autres moyens » (*E.*, 107). Celles-ci réalisent la synthèse de la vérité et de la beauté : « démonstrations rapides, élégantes, foudroyantes même, moquerie de la médiocrité lente, colère devant la recopie et la répétition, estime unique de l'invention » (17). Elles ne trompent jamais, et départagent l'imitable de l'inimitable. Dénué d'une idéalité et d'une formalité comparables, le vernaculaire peut donc en hériter grâce au style qui veillera à l'harmonie et à l'interaction des deux systèmes. C'est dans ce sens que les mathématiques contrastent pleinement avec le « lexique hypertechnique » (40) propre à la phénoménologie. L'auteur fait de la sorte allusion à la mode de l'immédiat après-guerre, structures noético-noématiques ou conscience thétique et non thétique. Derrière Sartre, Merleau-Ponty, Lévinas ou Desanti, l'allusion se rapporte à la double postérité husserlienne et heideggérienne. En objectant par le sentiment irréductible d'une « idiosyncrasie », le fait d'être « de langue et de goût français » (*id.*), le philosophe condamne une hellénisation forcée du vocabulaire, et une germanisation étendue de l'institution. Sa réaction xénophobe se mesure à la violence pratiquée à l'égard de la langue et de la pensée⁹.

Les mathématiques comme style, sans dénaturer l'idiome et dérégler son fonctionnement mais en rationalisant son usage, représentent le mode adéquat pour parvenir à ce « geste raffiné d'invention » (*T.*, 124) dans lequel il faudrait voir un synonyme de la complexité. Deux propriétés en ressortent : l'économie et la vitesse. Les mathématiques comme style « enseignent la pensée rapide » (*E.*, 104) qui convient à l'ère informatique et à l'intelligence artificielle. Au lieu que les philosophes empruntent « les médiations » (*id.*), les mathématiciens ne cessent de les sauter. Dans cette « lenteur spécifique » (*id.*) aux traditions de la pensée, l'auteur reconnaît une attitude de discours, et en rejette l'éthique : « des manières – au sens des salons » (*id.*). Ainsi s'excluent définitivement le style et la manière qui, tenue en dehors du langage, est entièrement identifiée au maniéré.

Il en résulte que c'est uniquement au plan de la vitesse que le style et la langue seraient susceptibles d'investir l'espace social et les règles de la communication dont le salon représente ici l'indice prototypique : parce que l'auteur y perçoit « l'élégance de la pensée » et le pouvoir de dire « l'inattendu » (102). La vitesse reste cependant une catégorie logique, elle n'appartient pas de droit au langage : une ellipse, une rareté, une densité du raisonnement. Cette procédure peut d'ailleurs causer des « incompréhensions » (104) et travailler contre la clarté elle-même : sinon ouvrir une contradiction du moins exacerber l'esthétisation de la parole philosophique sur le mode du contraste. En lui-même, le style ne possède d'ailleurs pas cette vitesse, il en est l'imitation. Pour réintroduire la

⁹ Cette présence de l'étranger et de l'altérité, Sartre en reconnaissait au contraire la nécessité : « Nous devons pouvoir faire violence à la langue et lui faire dire des choses qui ne seraient pas dans le sens français. », « L'écrivain et sa langue », *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 72.

démonstration *more mathematico*, Michel Serres n'est pas pour autant dans la position exacte du mathématicien. A construire une épistémologie des mathématiques, ce discours n'en reste pas moins une épistémologie. Mais comme pour l'herméneutique devant le sonnet, la réflexion tend à se confondre avec son objet. Ainsi s'éclairent certaines manies proliférantes. Avec « les anamnèses mathématiques », c'est la répétition du syntagme déductif : « D'où il vient » (H1, 103). Un autre exemple se trouve dans « la communication substantielle » chez Leibniz où le marqueur lexicalisé d'hypothèse ou de supposition (*soit*) est relayé par un diagramme qui réalise graphiquement la proposition, « Soit, en premier lieu, deux monades » (157). Procédé plus significatif encore, dans « Auguste Comte auto-traduit dans l'encyclopédie », la récapitulation démonstrative en fin de paragraphe ou d'article : « Ce qu'il fallait démontrer » (H3, 183). Le style travaille dans le champ du reconnaissable. Au lieu d'une méthode, et d'un nouveau discours de la méthode, il arbore les signes de la méthode.

Alliée à la rigueur comme l'élégance elle-même, chez Serres la catégorie du *charme* se place cependant au-delà de la rationalité mathématique. Son emploi réactive le poids de son histoire, sa mémoire. Lue trivialement, cette catégorie renvoie à l'esthétique du plaisir et de la séduction, et s'attache à la perspective d'une collectivité puisque « le peuple » (P., 48) l'apprécie bien davantage que les doctes. En tant que dimension du style, elle évoque de nouveau le je-ne-sais-quoi et à ce titre indexe la morale, la théologie et la métaphysique classiques à l'œuvre par exemple dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du Révérend Père Bouhours. Aujourd'hui reçu comme une notion vague et impressionniste, peu contrôlable, encore moins positive, le charme est le mot d'une culture révolue qui s'arrête dans la première moitié du XX^e siècle autour de l'abbé Brémond. Il est ici le signal d'un passéisme. S'il concentre l'idéal du style galant et mondain, et par conséquent l'expression de la raison française, il replace aussi la philosophie au centre des trois axiomes rhétoriques : *docere*, *movere* et *placere*. Les unes n'allant pas sans les autres, et condamnant de façon définitive le pédant, sec et exclusif, une « grande pensée » peut naître qui enfin « ajoute la finesse à la raison » (S., 434). Mais le lexème *ajoute*, d'appréciation malheureuse, réinscrit aussitôt la valeur comme je-ne-sais-quoi dans une logique du supplément. S'il s'agit de donner un supplément d'âme que le savoir en soi ne possède pas, et de le rendre communicable, ce je-ne-sais-quoi n'en est pas constitutif et désignera toujours un état d'exception de la parole philosophique : la « nuance », « l'esprit » ou « la grâce des appogiatures » (441), le goût de la *mediocritas*, ennemie des extrêmes et amie des subtilités.

Le charme qui permet d'« écrire galamment » loin des « références canoniques », du « dogme » ou de la « critique » (445), permet d'écrire naturellement : pour plaire à votre public, « cachez donc votre science épaisse de publicité » (442). Dans cette rhétorique qui forme l'au-delà de la rhétorique, l'écrivain aspire à une négligence calculée et à une naïveté

savante. Michel Serres ne compose pas une philosophie ni une sagesse mais un manuel du savoir-vivre et un code du courtisan.

L'érotique du style

En nouveau Gracián, ou en Castiglione attardé, il veut être deux fois galant : au sens de celui qui fait preuve d'une maîtrise élégante et d'une finesse d'esprit, au sens de celui qui montre une délicate politesse et entreprend les femmes. Dans cet amalgame, se déploie une érotique du style qui est à la base de l'amour de la langue. Car « écrire pour une femme » (445), c'est d'abord se dévouer à « la féminité musicale de notre langue » (*P.*, 71), toujours « assourdie, voilée » et qui sans cesse « se dentelle de voyelles muettes » (*S.*, 442).

Dans cette esthétique intégralement sexuée, il est remarquable que le thème de la prosodie fasse son apparition. D'une part, sous l'angle d'une spécificité phonologique du français car cet assourdissement évoque inévitablement le « -e » muet, reconnu au cours du XVI^e et XVII^e siècles. D'autre part, dans la perspective des poétiques classiques : à la base du cadre syllabo-métrique, le vocalisme y a donné prise aux principes de l'expressivité, euphonie, harmonie imitative, assonances, etc. Ce schéma est tellement stéréotypé qu'il met de côté les œuvres romantiques et postromantiques et la valorisation des marques consonantiques, jadis repérées par Jakobson chez Khlebnikov¹⁰ et bien présentes des symbolistes belges et français à Apollinaire et Claudel. La prosodie comme hypostase linguistique du féminin doit être mise en rapport avec les mélodies françaises du XIX^e et XX^e siècles : depuis Franck et Fauré jusqu'à Ravel et Poulenc, elles iraient, « glissant et volant » (*P.*, 193), symboles de légèreté. Leur imprévisibilité viendrait du fait qu'elles sont libérées « du corset du métronome germanique » (*id.*). Au nationalisme des langues répond le nationalisme des arts.

Dès qu'il s'échappe des rigidités de l'habit, et connaît sa révolution du corps, le motif de la féminité peut s'entendre à deux niveaux : celui de l'intimité, celui de la socialité. Le premier niveau réfère la langue féminine à la langue maternelle. Il explique les tics philologiques et le recours constant à l'étymologie dans l'argumentation. Il réalise un discours de la genèse comme pour « penser » rapproché de « cacher », *cogitare* et *coacticare*, selon une opposition entre le mot savant et le verbe populaire, ou si l'on veut la langue « du docte et la nôtre, la paternelle et la maternelle » (272). Avec ce tour joué au lecteur que *penser* n'est pas de la famille de *cogitare* alors que *cogitare* est bien de descendance cartésienne et, fléchi à la première personne du présent

¹⁰ « La nouvelle poésie russe », *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1973, p. 21-22.

indicatif, renvoie simultanément et de manière inséparable à une énonciation et à un mot-concept.

L'exercice de la raison tient en fait de l'alliance du père et de la mère, la métaphore se poursuit, exaltant une sexualité jamais "déviante", "sainement" biologique, elle-même normée, le même et l'autre : « conjugaison de leurs amours » (*id.*). L'arbre des mots que dessine Michel Serres est un arbre des choses, avec branches savantes et branches populaires : *coagere, coaguler vs cailler; exagere, exiger, exactitudes, examens vs essaim, essai*, etc., jusqu'à ce que *coagitare* et *coacticare* se rencontrent. Dans cette philologie associationniste, multipliant les parallèles et les analogies en dépit des faits, se tisse le vis-à-vis du philosophe et du peuple : « Le verbe populaire *cache* montre, avoue, publie, révèle, dévoile, met en lumière, dit et crie ce et ceux que cache le mot savant *cogitare* » (*id.*). Le savoir est détenu hermétiquement, trésor réservé et protégé qu'il revient donc à la langue usuelle d'expliquer et de distribuer équitablement.

Dans cette variante française de l'*ajlhvqeia* heideggérienne, un présupposé élitiste fonde la pratique spéculative. Ainsi s'explique que la clarté de la langue apparaisse comme une nécessité sociologique, aller « vers le public » : une « totalité » déjà constituée et traversée d'inégalités entre les « plus affaiblis par le manque de science » (47) et ceux qui en sont au contraire nantis. Conscient de « la responsabilité collective » (*id.*) de la pensée, le philosophe doit donc corriger l'ordre des choses. Il s'agit seulement de *retrouver* le peuple et de passer outre toutes formes de coupure entre l'objectif, le cognitif et le collectif. A la différence du pédant « fort hostile au style, parce qu'il s'adresse à un marché captif » (49), le galant légitime et le style et le marché. Il fait *commerce* de sa pensée, au sens des Classiques et des Modernes et, ce faisant, continue d'agir sous l'inspiration d'Hermès : il s'entretient et il échange. Ainsi s'expliquent ses succès de librairie : sa pédagogie qui repose sur une esthétique du style et de la langue masque une démagogie.

Du moins doit-elle s'articuler à l'impératif du naturel. Dans cette éloquence qui se moque de l'éloquence, il lui faut rompre avec la parole sacrée de la nef, la chaire de l'universitaire ou pire encore le plateau de télévision. A ces lieux « organisés pour y prendre la parole », sources de « monologue » (*S.*, 442), ce qui ne l'empêche pas d'intervenir dans la sphère mass médiatique, le philosophe donne sa préférence aux « salons » (*id.*), l'hôtel de Rambouillet et M^{lle} de Scudéry, tout ce dont l'homme de cour avait été en partie l'alternative. Le modèle philosophique est à la « conversation dite ou écrite, ou, encore mieux, pratiquée sous l'égide courtoise des femmes » (443). Ainsi se noue le deuxième niveau de la féminité et de la socialité. Entre « la coupole » et « le génie de la langue française » prend place la troisième des *institutions littéraires*, de fictions : l'histoire de Marc

Fumaroli nourrit directement l'éloge de Michel Serres¹¹. Avec la conversation s'ouvre un « réseau multipolaire » (*id.*) qui rompt autant avec le monologue rhétorique qu'avec le dialogue philosophique, et établit entre les « participants » (*id.*) un *polylogue*.

L'épistémologie de la conversation

La conversation est l'utopie d'Hermès. En même temps qu'elle figure un espace d'intense socialité, elle déploie une dimension de transcendance aux individus qui y sont réunis. La philosophie prétend s'établir dans ce transfert du mondain vers l'universel. Car la conversation suppose d'abord une réunion de choix, pour advenir elle a déjà censuré et exclu idéologiquement toutes espèces de discours disconvenants ou malséants : « Au salon s'entretenaient le mécanicien, le médecin, le compositeur de musique, la marquise, l'économiste et le diplomate » (S., 443). Ce récit au passé associe pensée et pluridisciplinarité, sciences et haute société. Cette philosophie de snob ne tient qu'au mythe d'une rencontre et d'une réciprocité : d'une part, ses conditions de possibilités socioculturelles sont évidemment dissimulées, d'autre part, ses modalités pratiques entrent en contradiction manifeste avec l'éloge de l'anachorète et du solitaire qui relevait, à ce niveau, d'une vision plus juste du travail d'invention intellectuelle, même si la perspective romantique l'a accusée.

S'il faut reprendre « l'épistémologie de la conversation » (444) comme le souhaite l'auteur, c'est par un lien rhétorique qu'elle commence ici : l'attraction qui va de *conversation* à *conversion*. Il s'en dégage une vision assurément dynamique et multiple de l'échange philosophique et mondain mais chacun des termes suggère et manque à la fois la théorie discursive qui nouerait le rapport entre invention rationnelle et création collective, conceptualisation et transsubjectivité. S'il est vrai que le mécanicien va « plonger son savoir dans celui d'autrui » (443) comme le médecin dans celui de l'économiste, ceci à l'infini, il n'en résulte qu'une totalisation et une accumulation. La valeur de la conversation qui se confond avec l'universel est l'encyclopédie.

Toutes les structures s'y retrouvent dans une sorte de bouclage réflexif qui évoque la pensée d'un seul. En effet, dès lors que la conversation se définit par « l'ensemble des applications d'un savoir dans ou sur un autre » ou « l'ensemble de leurs conversions » (444), alors on y relève autant « de traductions, d'interférences, de communications, de passages, de

¹¹ Pour rappel, *Trois institutions littéraires* de Marc Fumaroli a été publié aux éditions Gallimard en 1994, soit un an avant la première édition de *L'éloge de la philosophie en langue française* chez Fayard. Mais l'étude sur « La Coupole » avait déjà paru séparément en 1986, et les deux autres « La conversation » et « Le génie de la langue française » en 1992. Enfin, Michel Serres est lui-même élu membre de l'Académie française au fauteuil d'Edgar Faure le 29 mars 1990.

distributions » (443). Cinq titres, cinq livres. Dans sa capacité à transformer et unifier les savoirs, la conversation est une nouvelle *semiosis universalis*. Ou si l'on veut, elle est cette « langue » vernaculaire, babélique et mondaine dont la « langue » leibnizienne expose et calcule en complément le modèle mathématique et caractéristique.

La conversation s'oppose à deux formes de l'intersubjectivité, le dialogue et la critique, et se distingue encore de l'interface. Dans sa genèse platonicienne, Michel Serres pose que le dialogue dans la perspective dialectique est contemporain du miracle grec des mathématiques au point que leur structure est comparable. Tous deux se fondent sur un rejet de l'empirique. Ainsi, « dialoguer, c'est poser un tiers et chercher à l'exclure » (*HI*, 41) en vue de « l'émergence de la vérité » (42). Ce tiers exclu révèle combien la question dialectique n'est jamais « le problème de l'autre » mais « le problème du troisième homme » (41). De même qu'il réduit la théorie de l'altérité à la figure d'*autrui*, le dialogue prépare l'ontologie du « il ».

Cette ontologie demeure, en effet, tributaire, de la problématique des pronoms. D'un côté, elle se méfie de toute tentative de substantivation à la base des philosophies réflexives et solipsistes : « le je, le moi, le soi, le même » (*E.*, 284). De l'autre, elle assigne des limites aux analyses et aux typologies de la linguistique. Elle considère les pronoms non comme des substituts mais des « jokers multivalents et interchangeables qu'indifféremment certaines relations échangent » (288). Ainsi, la relation, la distribution et la combinatoire dissimulent le processus d'instanciation dont ces catégories morphosyntaxiques représentent pourtant la condition linguistique. Les formes grammaticales sont ainsi réservées à une évaluation fonctionnaliste qui rend ensuite disponibles des notions qui restent à construire : « L'*ego* fut d'abord sujet du verbe *credo*, dans le sens du droit romain, puis de la théologie chrétienne, d'où son usage par saint Augustin d'où Descartes vint » (*id.*). Mais s'il est vrai que les pronoms ne sont que des « jetons de présence » (284), ils tiennent lieu de présence : ils ne sont pas la présence elle-même comme tout signe fait obstacle à la chose.

Dans ce cadre, le « troisième homme » est celui que « nous expulsions de notre sphère linguistique ou désirons attirer vers elle » (285). Collectif, individuel, objectif ou impersonnel, la philosophie lui donne des désignations aussi différentes que *l'autre*, *chacun*, *eux*, *tous*, *ça*, *ceci* ou *il* dans « il faut », syntagme de « la morale » ou encore « il y a », tournure glosée dans la phraséologie heideggerienne, « l'être-là lui-même » (286). D'évidence, nous assistons à une tentative de remoralisation de la non-personne. Selon un éclectisme déclaré qui englobe des indéfinis, des pronoms personnels, un support morphologique du verbe (*il pleut*), mais aussi des démonstratifs comme *ceci* ou *ça*, pourtant liés à la deixis et en dépendance immédiate vis-à-vis des coordonnées subjectives de l'énonciation. L'ontologie qui institue *il* en « référentiel global de l'être » s'enracine dans une équivoque : la troisième personne n'est « le fondement de l'objectif en général, somme et totalisation » (286) qui si l'on a assimilé au préalable les marques *je* et *tu* aux individualités empiriques qu'elles sont censées

variablement désigner. Mais du fait qu'elle considère le troisième homme, quelle qu'en soit l'appellation, comme « partie ou tout » exclu du « pourtour de notre appartenance langagière », cette équivoque réintroduit une division métaphysique entre l'intériorité et l'extériorité. L'humanité ne « commence », en effet, qu'avec « la lourdeur de l'objet » (287), et ce référentiel ontologique est tellement global qu'il y inclut les animaux, et par exemple l'articulation et la continuité du contrat social et du contrat naturel.

Dans le contexte plus restreint du dialogue et de la dialectique, ce troisième homme qui a nom le *démon* est pour Michel Serres une « prosopopée du bruit » (HI, 41) : dimension à la fois constitutive de la relation linguistique et logique, et en même temps parasitaire et accidentelle. Si elle retrouve les théories de la communication, et les schémas de la cybernétique, la philosophie d'Hermès, on vient de l'observer, se prive d'une linguistique de l'énonciation. En outre, elle associe doublement le bruit à une nécessité fonctionnelle mais aussi à la virtualité d'une violence. C'est pourquoi la dialectique qui chez Platon cherche à imposer « la méthode par discussion » appartient à « la logique des maîtres » (E., 61). Sans quereller l'auteur sur la valeur d'une telle démystification, c'est-à-dire sur le caractère fondé ou non de ses silences et de ses raccourcis, on rappellera simplement que la méthode dialectique se bat fondamentalement sur le terrain de la sophistique et de la rhétorique qui nouent des liens étroits et explicites à la question du pouvoir et de la domination. Calliclès n'en est qu'un exemple.

L'épistémologie de la conversation rompt avec le motif de la dualité. Le dialogue reste pour elle associé à l'image du « couple » (S., 442) : il y confond là encore les sujets avec les individus-personnes. La philosophie mondaine privilégie au contraire le mode de la pluralité : la conversation a selon elle pour « condition » la « tolérance » (444). Mais s'il s'agit d'une condition, c'est là un préalable et non un construit qui suppose donc une contractualisation antérieure à la discursivité. Cette notion de *tolérance* reste truquée tant qu'elle ne procède pas d'un usage de la critique. Or Serres récuse cet usage qu'il assimile régulièrement à la polémique comme il court-circuite pour des raisons similaires l'orientation du dialogue vers le débat.

Liée à « la conquête du pouvoir » (E., 58), la critique comme polémique lui apparaît aussi « archaïque, anthropologiquement, que la guerre » (60). Ce motif, inaugural, déterminatif de l'histoire et de la famille philosophiques, permet d'opposer la critique à l'invention, et partant, toute forme d'ingéniosité créatrice : « A-t-on jamais discuté Bergson ? Peut-on discuté une intuition ? » (62). L'intuition doit être ici rapprochée du goût : ni l'une ni l'autre ne supporte la controverse ; s'ils doivent être admis, c'est exclusivement du côté sensible. Seul le style possède les moyens véritables de les rendre partageables. Mais si l'on ne peut juger qu'au seul niveau du style les inventions et les intuitions, c'est-à-dire si l'on ne peut que les goûter, la pensée et le discours de la pensée se dérobent à toute vérification et sanction. Cette stratégie confisque donc le débat au nom de l'idéal conversationnel : elle lui résiste par le savoir de l'honnête homme réglé sur la *police* du goût, gardien de la « paix » (41) et du vivre-ensemble.

A cette harmonie répond cependant le désir de « l'ouverture » (*id.*) qui ne se limite pas à la neutralisation des conflits et à l'hospitalité des différences. L'interface informatique favoriserait ainsi le libre-échange de la pensée et une « ubiquité du savoir » (*P.*, 276). Elle redéploierait des formes nouvelles de l'intersubjectivité. Avec Internet, la relation serait beaucoup moins codifiée que dans la conversation, elle acquerrait une forme réticulaire et fluide. Mais l'interface n'est qu'une déterminante technique de la communication, et non la condition linguistique, qu'elle présuppose nécessairement, de même que la conversation n'inclut pas le dialogue en elle mais y trouve au contraire son origine comme fonctionnement. La polarité *je/tu* n'est pas une dualité mais une réversibilité, et s'il est vrai que *je* est transcendant à *tu* qu'il institue, cette même instance n'est jamais autrui, mais à la fois l'autre *et* les autres¹².

La navigation informatique via *Internet* légitime chez Serres un optimisme qui y voit le moyen d'ouvrir les banques et les réserves de la science comme la langue populaire doit dévoiler la pensée cachée du philosophe : « Le savoir circule, de nos jours, comme la monnaie : laissez-le faire, laissez-le passer... » (*id.*). En récrivant la devise célèbre des physiocrates, le propos s'adapte aussi directement aux données du présent : en 1995, en pleine ère postsoviétique, il reproduit les discours de son époque. Le savoir fait l'objet d'une nouvelle fétichisation. Sous le prétexte d'une désacralisation, il entre dans une économie fiduciaire. Désormais ré fiable, le travail conjoint de la langue et de la pensée n'est plus la valeur même, mais valeur parmi d'autres valeurs. Il participe d'une religion de l'équivalence et d'une pratique de la négociation. L'éloge de la philosophie mondaine comme vision possible de la « philosophie en langue française » s'achève en messianisme néo-libéral.

La main droite

La main droite pourrait être le symbole de la philosophie d'Hermès. De lui-même, Michel Serres en propose la fable. De nature apparemment biographique, liée à l'histoire d'une formation scientifique et intellectuelle, l'anecdote dégage un principe de lecture de l'œuvre. Le récit évoque ce moment « trois fois béni » où l'auteur découvre le structuralisme algébrique après les mathématiques classiques, et c'est à une représentation stéréotypée de l'univers scolaire qu'il l'associe : « L'instituteur me força, moi gaucher, à écrire de la main droite : découverte éblouie d'un nouveau monde » (*E.*, 22). Si après cette rencontre le philosophe se dit « rééduqué » (*id.*), sa référence va explicitement à l'orthopédie. La main gauche est du côté de la déviance et

¹² Sur ce point, je renvoie à Emile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 258-266.

de la difformité, et il est remarquable que ce soit les mathématiques qui aient eu à charge de rétablir la symétrie et l'équilibre.

« *Haec est regula recti* ». Cette violence de la main droite replace la pensée et l'écriture de la pensée dans l'axe et l'ordre. Elle inaugure même chez Michel Serres une obsession de la droiture qui marque sa rhétorique comme éthique et politique conjuguées. Elle motive le mythe de la totalité et de l'universalité : « Ajoutez, si vous le voulez, que, gaucher contrarié, j'écris de la main droite mais travaille de la gauche. J'appelle cela maintenant un corps complété. Jamais d'éclatement ni de schizophrénie. » (47). Alors que nombre d'écrivains et d'artistes ont massivement investi la main gauche comme représentant mythique de la *manière*, leur manière, motivant ce choix d'une filiation étymologique¹³, ici, la main droite convoque un modèle de correctivité et de normativité. Elle exclut par conséquent tout ce que les artistes et les écrivains ont pu rattacher au paradigme adverse : maladresse, hasard, génie, naturel, spontanéité, etc.

Dans cette opposition psycho-physiologique, c'est bien de la main gauche que le philosophe « travaille » et de la main droite qu'il « écrit ». Ainsi se répartit corporellement le dualisme de l'esprit et de la matière, de l'invention et de l'élocution, de l'inspiration et de la composition, etc. Le style qui donne aux mathématiques de nouveaux moyens se place donc dans la main droite. Il rectifie le sensible par la raison mais aussi la raison par le sensible et, corrigeant le corps et la pensée, met en oubli définitif la manière avec laquelle il coexistait : « Ce qui change est le style de la mathématisation, sa manière, mais ce qui se conserve est la mathématisation elle-même » (98). Il n'en reste plus qu'un *style maniéré*, l'œuvre d'un phraseur.

Le corps contrarié est donc un corps complété : alliant les lettres et les sciences, les domaines objectifs, cognitifs et collectifs, contre « l'éclatement », synonyme de décadence, et la schizophrénie qui divise la culture... Si la fable des deux mains atteint la question de l'unité, il s'agit par le corps de l'unité de l'esprit. La main droite donne une assiette à la raison parce qu'elle est guidée par la raison. Comme Hermès et ses « anges-messagers » (*P.*, 276) forment le nouvel évangile, ce corps se donne pour le nouveau corps philosophique. Sa référence reste la théologie chrétienne. Entier, binaire et trinitaire, ce corps qui prône le détachement devant l'institution a d'abord été corrigé par elle, et il y revient sans cesse comme au sein maternel et fantasmatique de la langue française. Son milieu n'est pas la libre pensée mais la « pensée correcte » (25). Philosophie du style, philosophie de l'essence : philosophie de l'imposture.

¹³ Sur la notion de manière employée dans cet article, et plus précisément son lien étymologique à *manus* et à la main gauche, voir Gérard Dessons, *L'Art et la manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 128-135.

Références bibliographiques

- (1968) *Hermès I, la communication*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critique. (H1)
(1972) *Hermès II, l'interférence*, Les Editions de Minuit, coll. Critique. (H2)
(1974) *Hermès III, la traduction*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critique. (H3)
(1977) *Hermès IV, la distribution*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critique. (H4)
(1980) *Hermès V, le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. Critique. (H5)
(1985) *Les cinq sens*, Paris, Hachette / Pluriel. (S.)
(1991) *Le Tiers-Instruit*, Paris, François Bourin. (T.)
(1992) *Eclaircissements*, entretiens avec Bruno Latour, Paris, François Bourin. (E.)
(1997) *Eloge de la philosophie en langue française*, Paris, Champs / Flammarion. (P.)