

MENTOR



Jacques Derrida

# DISEMINAREA

univers enciclopedic

**Colecția MENTOR**

**JACQUES DERRIDA**

**DISEMINAREA**

JACQUES DERRIDA (n: 1930, Algeria) a fost, vreme de peste două decenii, profesor de filosofie la *École Normale Supérieure*; în prezent este Director de studii la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* din Paris, precum și profesor al Universității din California. Considerat în Europa drept inițiatorul teoriei deconstrucției, iar peste ocean un important gânditor postmodernist, Jacques Derrida a procedat, în scrierile sale, în continuarea tradiției inițiate de Husserl și Heidegger, la o deconstruire a conceptelor metafizicii clasice.

Alte lucrări:

*La Voix et le Phénomène*, PUF, 1967; *De la grammatologie*, Minuit, 1967; *L'Écriture et la Différence*, Seuil, 1967; *Marges – de la philosophie*, Minuit, 1972; *Positions*, Minuit, 1972; *Glas*, Galilée, 1974; Gonthier-Denoël, 1981; *Éperons. Le styles de Nietzsche*, Flammarion, 1978; *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978; *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Aubier-Flammarion, 1980; *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Galilée, 1983; *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, 1984; *La Filosofía como institución*, Juan Granica (Barcelona), 1984; *Parages*, Galilée, 1986; *Feu la cendre*, Des Femmes, 1986; *Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce*, Galilée, 1987; *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987; *De l'esprit. Heidegger et la question*, Galilée, 1987; *Du droit à la philosophie*, Galilée, 1990; *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, PUF, 1990; *Heidegger et la Question*, Flammarion (Champs), 1990; *L'Autre Cap*, Minuit, 1991; *Circonfession*, în *Jacques Derrida*, Geoffrey Bennington și Jacques Derrida, Seuil, 1991; *Donner le temps*, Galilée, 1991; *Points de suspension – Entretien*, Galilée, 1992; *Passions*, Galilée, 1993; *Sauf le nom*, Galilée, 1993; *Khôra*, Galilée, 1993; *Politiques de l'amitié; L'Oreille de Heidegger*, Galilée, 1994; *Résistances de la psychanalyse*, Galilée, 1995; *Mal d'archives*, Galilée, 1995.

JACQUES DERRIDA

# DISEMINAREA

Traducere și postfață de  
CORNEL MIHAI IONESCU



*univers enciclopedic*

București, 1997

Coordonatorul colecției: CORNEL MIHAI IONESCU

Redactor: EDUARD IRICINSCHI

Coperta: VENIAMIN & VENIAMIN

Tehnoredactare computerizată: OFELIA COȘMAN

**Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii.**

*Jacques Derrida*

*LA DISSÉMINATION*

*Copyright © Éditions du Seuil, 1972*

Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin

Editurii UNIVERS ENCICLOPÉDIC

ISBN: 973-9243-44-4

## CUPRINS

ÎN AFARA CĂRȚII, prefețe .....	7
<i>Note</i> .....	162
<b>FARMACIA LUI PLATON</b> .....	65
I.     1. Pharmaceia .....	70
2. Tatăl <i>logos</i> -ului .....	78
3. Inscripția fiilor: Theuth, Hermes, Thot, Nabu, Nebo .....	87
4. Pharmakon .....	95
5. Pharmakeus .....	115
II.    6. Pharmakos .....	125
7. Ingredientele: fardul, fantasma, sărbătoarea .....	130
8. Moștenirea <i>pharmakon</i> -ului: scena de familie .....	137
9. Locul: de la <i>pharmakon</i> la literă și de la orbire la supliment .....	148
<i>Note</i> .....	162
<b>DUBLA ÎNTRUNIRE</b> .....	181
I. ....	187
II. ....	229
<i>Note</i> .....	272
<b>DISEMINAREA</b> .....	302
I.     1. Declanșarea .....	307
2. Dispozitivul sau cadru .....	313
3. Tăietura .....	317
4. Dublul fond al mai-mult-ca-prezentului .....	323
5. Scrisul, ecranul, scrinul .....	330
6. Discursul de asistență .....	342
II.    7. Avanzprima dată .....	349
8. Coloana .....	358
9. Răscrucea „Est”-ului .....	365
10. Grefele, reîntoarcere la suprajec .....	373
11. Supranumărul .....	376
Postfață: Pliul .....	387



# ÎN AFARA CĂRȚII

PREFEȚE



Aceasta (deci) nu va fi fost o carte.

Cu atât mai puțin, în ciuda aparențelor, culegerea a *trei* „eseuri“ cărora le-ar fi venit timpul să le recunoaștem traseul, să le reamintim continuitatea sau să le inducem legea, adică să le exhibăm conceptul sau sensul, cu toată insistența cerută în asemenea prilejuri. Nu vom mima, potrivit codului, premeditarea sau improvizatia. Îmbinarea acestor texte este alta; nu intenționăm acum să le prezentăm.

Aici se pune tocmai problema prezentării.

Dacă, după cum se știe, forma cărții este supusă, de acum înainte, unei turbulențe generale, dacă ea pare mai puțin firească iar istoria ei mai puțin transparentă ca niciodată, dacă ea nu poate fi atinsă fără a atinge, prin aceasta, totul, ea n-ar mai putea regla — aici, de pildă — anumite procese de scriitură care, interogând-o *în mod practic*, trebuie, de asemenea, să o demonteze.

De aici rezultă necesitatea de a elabora pretutindeni, astăzi, cu noi eforturi, problema numelui păstrat, a *paleonimiei*. Pentru ce să păstrăm, un timp determinat, un nume vechi? Pentru ce să atenuăm prin memorie efectele unui sens, ale unui concept sau ale unui obiect nou?

Punând-o în acești termeni problema ar fi deja captată într-un întreg sistem de presupoziii lămurite acum: de pildă, aici, exterioritatea *simplă* a semnificantului în raport cu conceptul „său“. Prin urmare, trebuie să procedăm altfel.

S-o luăm de la capăt. Exemple: de ce „literatura“ ar continua să numească ceea ce se sustrage deja literaturii — adică acelui fapt pe care, întotdeauna, l-am gândit și l-am semnat prin acest nume — sau nu doar i se sustrage ci o distruge în mod implacabil? (Formulată în acești termeni, problema ar fi deja angajată în certitudinea unei preștiințe: „ceea ce am conceput și am semnat întotdeauna prin acest nume“ este, oare, în mod fundamental, omogen, univoc, lipsit de conflicte?). Alte exemple: ce funcție istorică și strategică trebuie să conferim din acel moment ghilimelelor, vizibile și invizibile, care transformă aceasta în „carte“ sau continuă să facă din deconstrucția filosofiei un „discurs filosofic“?

Această structură, a *dublei mărci* (*prins* — împrumutat și închis — în cuplul unei opoziții, un termen își păstrează vechiul nume pentru a distruge opoziția căreia nu-i mai aparține cu totul, căreia, de altfel, *nu-i* va fi cedat *niciodată*, istoria acestei opoziții fiind cea a unei lupte neînchețate și ierarhizante) acționează în întregul câmp în care se deplasează aceste texte. La rândul ei, ea este acționată în acest câmp: regula conform căreia fiecare concept primește, în mod necesar, două mărci asemănătoare — repetiție fără identitate —, una în interiorul sistemului deconstruit, cealaltă în exteriorul lui, trebuie să dea prilejul unei duble lecturi, unei duble scriituri și, ceea ce va apărea la timpul convenit, unei *duble științe*.

Nici un concept, nici un nume, nici un semnificant nu se sustrage acestei reguli. Vom încerca să determinăm legea care ne constrânge (urmând exemplul și ținând seamă de o refacere teoretică generală care, de puțin timp încoace, articulează altfel domeniile filosofiei, științei, literaturii etc.) să numim „scriitură“ ceea ce critică, deconstruiește, forțează opoziția tradițională și ierarhizată dintre scriitură și vorbire, dintre scriitură și sistemul (idealist, spiritualist, fonocentrist și, înainte de orice, logocentric) tuturor formelor alterității ei; să numim „muncă“ sau „practică“ ceea ce dezorganizează opoziția filosofică *praxis / teoria* și nu se mai lasă *sublimat* (*relever*) prin procesul negativității hegeliene; să numim „inconștient“ ceea ce nu va fi fost niciodată negativul simetric sau rezervorul potențial al „conștiinței“; să numim „materie“ ceea ce cade în afara opozițiilor clasice care, cu condiția de a ține seama de o achiziție teoretică și de o deconstrucție filosofică de curând întreprinsă, — nu ar trebui să mai aibă o formă aptă să inducă certitudine: nici pe cea a unui referent (conceput cel puțin ca lucru sau cauză reale, anterioare și exterioare sistemului textualității generale), nici pe cea a prezenței sub nici unul din modurile sale (sens, esență, existență — obiectivă sau subiectivă — formă, adică apariție, conținut, substanță etc., prezență sensibilă sau prezență inteligibilă), nici pe cea a unui principiu fundamental sau totalizant, adică a unei instanțe ultime: pe scurt, toată această exterioritate a textului (*hors-texte*) care ar opri înlănțuirea scriiturii (a acestei mișcări care pune orice semnificat în situația de urmă diferențială) și pentru care am propus conceptul de „semnificat transcendental“. „Diferența“ (*différance*) desemna, de asemenea, în același domeniu problematic, această economie de război care pune în relație alteritatea radicală sau exterioritatea absolută a ceea ce există în afară (*du dehors*) cu câmpul închis, agonistic și ierarhizant al opozițiilor filosofice, al „diferențelor“ sau al „diferenței“ (*différence*)<sup>1</sup>. Mișcare economică a urmei, care implică, deopotrivă,

marca ei și ștergerea ei — marginea imposibilității ei — conform unui raport pe care nici o dialectică speculativă a „aceluiși“ și a „celuilalt“ nu ar putea s-o domine pentru simplul fapt că ea rămâne o operație de dominație<sup>2</sup>.

Fără îndoială, va exista întotdeauna un risc în faptul de a lăsa să acționeze, adică să circule vechile nume: riscul unei instalări, chiar al unei regresii în sistemul deconstruit sau aflat în curs de deconstrucție. Să negăm acest risc ar însemna, deja, să-l confirmăm: să considerăm semnificativul — în cazul nostru, numele — drept o circumstanță convențională a conceptului și drept o concesie fără efect specific. Aceasta ar însemna să afirmăm autonomia sensului, puritatea ideală a unei istorii teoretice și abstracte a conceptului. Invers, pretenția de a ne elibera imediat de mărcile anterioare și de a trece, în mod deliberat, printr-un gest simplu, în exteriorul opozițiilor clasice înseamnă, în afara riscului unei interminabile „teologii negative“, să uităm că aceste opoziții nu constituiau un sistem *dat*, un fel de tabel anistoric și în mod funciar omogen, ci un spațiu asimetric și ierarhizant, traversat de forțe și acționat în închiderea lui de exteriorul pe care îl refulează, adică îl expulzează și, ceea ce înseamnă același lucru, îl interiorizează ca pe unul din momentele *sale*. De aceea deconstrucția presupune o fază indispensabilă de *răsturnare*. Să rămânem în răsturnare înseamnă să operăm, desigur, în imanența sistemului care trebuie distrus. Dar să ne menținem în ea pentru a merge *mai departe*, pentru a fi mai radicali sau mai cutezători, pentru a adopta o atitudine de indiferență neutralizantă față de opozițiile clasice ar însemna să dăm curs liber forțelor care domină în mod efectiv și istoric domeniul. Dacă nu putem pune stăpânire pe mijloacele de *interveni*<sup>3</sup> în el, aceasta ar însemna să confirmăm echilibrul stabilit.

Prin urmare, aceste două operații trebuie să fie întreprinse într-un fel de *simultaneitate* deconcertantă, într-o mișcare de ansamblu coerentă, desigur, dar divizată, diferențiată și stratificată. Distanța dintre cele două operații trebuie să rămână deschisă, să se lase neconținut marcată și remarcată. Rezultă limpede de aici heterogeneitatea necesară a fiecărui text care participă la această operație și imposibilitatea de a concentra distanța într-un singur punct, adică sub un singur nume. Aici nu mai pot domina valorile de responsabilitate sau de individualitate: acesta este primul efect al diseminării.

Nu există „concept-metafizic(ă)“. Nu există „nume-metafizic(ă)“. Metafizica este o anumită determinare, o mișcare orientată a lanțului. Nu îi poate fi opus un concept ci un travaliu textual și o altă înlănțuire. Acestea fiind amintite, dezvoltarea acestei problematice va implica, deci, mișcarea

di-ferenței (*différance*), așa cum a fost expusă în alt context: mișcare „productivă“ și conflictuală<sup>4</sup> pe care nici o identitate, nici o unitate, nici o simplitate originară nu poate să o precedă, pe care nici o dialectică filosofică nu poate să o *sublimeze* (*relever*)<sup>5</sup>, să o rezolve sau să o calmeze, și care dezorganizează „practic“, „istoric“, textual, opoziția sau diferența (distincția statică) a celor diferite.

O *prefață* ar reaminti, ar anunța aici o teorie și o practică *generale* ale deconstrucției, această strategie fără de care nu ar exista decât veleitate empiristă și fragmentară de critică, adică o confirmare lipsită de echivoc a metafizicii. Ea ar enunța la viitor („veți citi aceasta“) sensul sau conținutul conceptual (aici, această stranie strategie fără finalitate, această epuizare organizatoare a *telos*-ului sau a *eschaton*-ului care reînscris economia restrânsă într-o economie generală) a ceea ce va fi fost *deja scris*. Deci, îndeajuns de *citit* pentru a putea fi adunat în conținutul său semantic și propus dinainte. Cât privește „cuvântul înainte“ care dă o nouă formă intenției de a exprima după manifestarea acesteia, textul este o scriere — un trecut — pe care, într-o falsă aparență de prezent, un autor ascuns și atotputernic, dominându-și din plin produsul, îl prezintă cititorului ca fiind viitorul său. Iată ce am scris, apoi am citit și despre care scriu că îl veți citi. Apoi, veți putea reintra în posesia acestei prefete pe care, în fond, voi nu o citiți încă, deși, după ce o veți fi citit-o, veți fi aflat dinainte tot ceea ce urmează, și pe care aproape că v-ați socotit scutiți să-l mai citiți. Acest *pre-* al prefetei aduce în prezent viitorul, îl reprezintă, îl apropie, îl aspiră și îl așează dinainte, anticipându-l. El îl reduce la forma de prezență manifestă.

Operație esențială și derizorie: nu numai pentru că scriitura nu constă în nici unul din aceste timpuri (prezent, trecut sau viitor ca prezenturi modificate); nu numai pentru că ea s-ar limita la efecte discursive ale intenției de exprimare, ci pentru că ar anula deplasarea textuală care are loc „aici“, dacă ar izola din ea un singur nucleu tematic sau o singură teză călăuzitoare. (Aici? Unde? Problema lui „aici“ este, în mod explicit, pusă în scenă în diseminare). Dacă am fi, într-adevăr, îndreptățiți să o facem, ar trebui, din acest moment, să afirmăm că una din tezele — există mai multe — înscrise în diseminare este tocmai imposibilitatea de a reduce un text ca atare la efectele lui de sens, de conținut, de teză sau de temă. Poate nu imposibilitatea, de vreme ce *aceasta se practică* în mod curent dar, în orice caz, rezistența — vom spune *restanța* — unei scriituri care nu se mai realizează astfel, tot așa după cum nu se lasă astfel realizată.

Aceasta nu este, deci, o prefață, dacă înțelegem prin prefață un tabel, un cod sau un sumar metodic de semnificați eminenți, adică un index de cuvinte-cheie sau de nume proprii.

Dar ce fac prefetele? Să nu fie, oare, logica lor mai surprinzătoare? Nu va trebui să-i reconstituim, cândva, istoria și tipologia? Alcătuiesc ele un gen? Se regrupează, oare, în acesta în funcție de necesitatea cutărui predicat comun sau sunt altfel și chiar în ele însele împărțite?

Nu se va fi răspuns la aceste întrebări, cel puțin nu în modul concludiv al declarației. Dar, *pe măsură ce vom înainta*, un *protocol* — distrugând acest viitor anterior — va fi luat locul preocupant al *prefetei*<sup>6</sup>. Dacă insistăm ca acest protocol să fie deja fixat într-o reprezentare, vom spune dinainte că el ar avea, cu câteva complicații suplimentare, forma unui *bloc magic*.

Dintotdeauna, pare-se, s-au scris prefete dar și „cuvinte înainte“, introduceri, precuvântări, preliminarii, preambururi, prologuri și prolegomene, în vederea propriei lor ștergeri. Ajuns la limita lui *pre-* (care prezintă și precede, sau, mai curând, anticipă producția care prezintă și, pentru a așeza în fața ochilor ceea ce nu este încă vizibil, trebuie să vorbească, să prezică și să predice (*prédiquer*), traseul trebuie să se anuleze la capătul său. Dar această eschivare lasă o marcă de ștergere, un *rest* care se adaugă textului ulterior și nu se lasă rezumat cu totul în acesta. O astfel de operație pare, deci, contradictorie și același lucru se poate spune despre interesul pe care-l provoacă.

Dar o prefață *există* ea oare?

Pe de o parte — este logica însăși — acest rest de scriitură rămâne anterior și exterior dezvoltării conținutului pe care îl anunță. Precedând ceea ce trebuie să aibă puterea de a se prezenta el însuși, acest rest cade ca o scoarță goală sau ca un deșeu formal, moment al uscăciunii sau al trăncănelii, uneori deopotrivă al amândurora. Dintr-un punct de vedere care nu poate fi, în ultimă instanță, decât cel al științei logicii, Hegel descalifică în felul acesta prefața. Expunerea filosofică are, ca esență, puterea și datoria de a se lipsi de prefață. Tocmai aceasta o deosebește de discursurile empirice (eseuri, conversații, polemici), de științele filosofice particulare și de științele determinate, fie ele matematice sau empirice. Hegel revine la aceasta cu o insistență neobosită în „pre-cuvântările“ care deschid tratatele sale (prefete ale fiecărei ediții, introduceri etc.). Înainte chiar ca *Introducerea (Einleitung)* la *Fenomenologia spiritului*, anticipare circulară a criticii certitudinii sensibile și a originii fenomenalității, să anunțe „prezentarea științei care apare“ (*die Darstellung des erscheinenden Wissens*), o *Prefață (Vorrede)* ne va fi prevenit împotriva propriului său statut de „cuvânt înainte“:

„O lămurire, ca aceea dată de obicei unei scrieri (*Schrift*) într-o prefață (*Vorrede*) — despre scopul pe care autorul și l-a propus în ea, ca și despre prilejurile care i-au dat naștere și despre raportul în care autorul crede că ea stă față de alte tratări anterioare sau contemporane ale aceluiași obiect —, pare, dacă este vorba de o scriere filosofică (*Schrift*), nu numai de prisos, dar prin natura însăși a lucrului chiar nepotrivită și contrară scopului urmărit (*sondern um der Natur der Sache willen sogar unpassend und zweckwidrig zu sein*). Căci felul în care și ceea ce se poate spune despre filosofie într-o prefață — de exemplu o *indicare* istorică a tendinței și a punctului de vedere, a conținutului general și a rezultatelor, o îmbinare de afirmații făcute ici și colo asupra adevărului — nu poate fi socotit drept felul și modul în care trebuie expus adevărul filosofic. — Și deoarece filosofia este prin esență în elementul universalității, care include în ea particularul, găsim aici mai mult decât în alte științe aparenta că în scopul sau rezultatele ei ultime ar fi exprimat lucrul însuși (*die Sache selbst*) și chiar în esența lui perfectă, față de care tratarea amănunțită (*Ausführung*) ar fi propriu-zis neesențialul (*eigentlich das Unwesentliche sei*) (trad. Virgil Bogdan, Editura IRI, București, 1995, p. 9).

Prefața unei scrieri filosofice își pierde, prin urmare, suflul în pragul științei. Acesta este locul unei conversații exterioare tocmai în raport cu lucrul despre care intenționează să vorbească. Această pălăvrăgeală a istoriei mărunte reduce *lucrul însuși* (în acest caz, conceptul, sensul gândirii care se gândește și se produce pe sine însăși în elementul universalității) la forma obiectului particular, finit, chiar acela pe care științele determinate, descrieri empirice sau științe matematice, sunt incapabile să-l producă în mod spontan în propriul lor proces și trebuie, deci, de această dată, să-l *introducă* din exterior, să-l definească drept un dat prealabil:

„Suntem convinși, dimpotrivă, că în reprezentarea generală despre ce este, de exemplu, anatomia — aproximativ cunoașterea părților corpului considerate în existența lor fără viață — noi nu posedăm încă faptul însuși, conținutul acestei științe, dar că trebuie în afară de aceasta să ne ocupăm și de ce este particular. — Apoi, când este vorba de un atare agregat de cunoștințe care nu poartă pe drept numele de știință, o conversație (*Konversation*) cu privire la scop și alte generalități asemănătoare nu diferă de obicei de modul descriptiv și lipsit de concept (*begrifflos*) în care se vorbește despre conținutul însuși, despre acești nervi, mușchi etc. În filosofie, dimpotrivă, s-ar naște nepotrivirea de a face uz de o cale pe care ea însăși o declară ca fiind improprie să sesizeze adevărul“ (*Ibid.*, pp. 9–10).

Această prefață la un text filosofic ne explică, prin urmare, că o prefață nu este folositoare și nici măcar posibilă înaintea unui text filosofic

ca atare. Deci, are ea oare loc? Unde ar avea ea loc? În ce fel această prefață (negativ al filosofiei) se șterge de la sine? Conform cărui mod reușește ea să postuleze aceasta? Negatie a negației? Tăgăduire (*dénégation*)? Să rămână abandonată de procesul filosofic care își este propria prezentare, familiaritatea însăși a expunerii sale (*Darstellung*)? („Necesitatea internă ca cunoașterea să fie știință (*das Wissen Wissenschaft sei*) stă în natura ei și lămurirea satisfăcătoare în această privință este numai expunerea (*Darstellung*) filosofiei însăși“, *Ibid.*, p. 11). Sau, poate, prologul este, deja, dincolo de el însuși, antrenat în mișcarea care se menține *dinaintea* lui și care nu pare să-l urmeze decât pentru că, într-adevăr, l-a precedat? Nu este, oare, prefața în același timp negată și interiorizată în prezentarea de sine însăși a filosofiei, în auto-producerea și auto-determinarea conceptului?

Dar dacă ceva din prolegomenele o dată înscrise și țesute nu s-ar mai lăsa sublimat în cursul prezentării filosofice, acest fapt nu ar putea lua, în mod necesar, decât forma *căderii*? Și ce se întâmplă cu căderea? Nu am putea s-o citim altfel decât ca dejecție a esențialității filosofice, desigur, nu pentru a o sublima prin el, ci pentru a învăța să ne raportăm altfel la ea?

Da — scrie Hegel, dincolo de ceea ce intenționează să spună, fiecare pagină a prefetei se desprinde de ea însăși și se divizează imediat: *hibridă* sau *bifacială*. (Diseminarea generalizează teoria și practica *grefei* fără corp propriu și a *oblicului* fără plan frontal). Trebuie să atribuim două locuri și două distanțe de bătaie prefetei pe care Hegel *trebuie* s-o scrie pentru a denunța, prin ea, o prefață în același timp imposibilă și inevitabilă. Ea aparține deopotrivă interiorului și exteriorului conceptului. Dar conform unui proces de mediere și de reapropriere dialectică, interiorul filosofiei speculative își sublimează *propriul său* exterior ca moment al negativității sale. Momentul prefetei este în mod necesar deschis prin distanța critică dintre dezvoltarea științifică sau logică a filosofiei și întârzierea ei empiristă sau formalistă. O lecție a lui Hegel demnă de a fi menținută, dacă este posibil, dincolo de hegelianism: complicitatea esențială dintre empirism și formalism. „Cuvântul înainte“ este indispenabil întrucât cultura dominantă le impune încă, pe amândouă; trebuie, deci să o combatem sau, mai curând, să o cultivăm, să o „formăm“ (*bilden*) și mai susținut. Necesitatea prefetei aparține educației (*Bildung*). Această luptă pare exterioară filosofiei, pentru că domeniul ei este cel al unei didactici înșelătoare și nu al unei auto-prezentări a conceptului. Dar ea este interioară filosofiei în măsura în care, cum spune Prefața însăși, exterioritatea negativului (falsul, răul, moartea) aparține încă procesului adevărului și trebuie să-și lase urma în acesta<sup>7</sup>.

De asemenea, după ce a definit *necesitatea interioară* a auto-prezențării conceptului, Hegel îi identifică *necesitatea exterioară*, aceea care ia în seamă timpul ca existență (*Dasein*) a conceptului. Dar mai întâi este vorba doar de necesitatea timpului ca formă *universală* a sensibilității. Va trebui, după aceea, să recunoască distanța între acest timp formal, element general pentru prezența conceptului și determinarea sa empirică sau istorică, aceea a *timpului nostru*, de exemplu:

„Necesitatea *externă* însă, în măsura în care, făcând abstracție de caracterul întâmplător al persoanei și de motivele individuale, este sesizată într-un mod general, este aceeași ca și cea *internă*, anume în forma (*Gestalt*) în care epoca își reprezintă existența-în-fapt a momentelor ei (*wie die Zeit das Dasein ihrer Momente vorstellt*). A arăta că ridicarea filosofiei la știință aparține epocii (*an der Zeit*) ar fi deci singura justificare adevărată a încercărilor ce își propun acest scop, deoarece ele ar demonstra necesitatea acestui scop, ba chiar l-ar înfăptui“ (*Ibid.*, pp. 11–12).

Dar pentru că *timpul nostru* nu este cu totul, nu este pur și simplu propice acestei înălțări (*Erhebung*), pentru că nu este încă momentul (*an der Zeit*), pentru că momentul, cel puțin, este inegal față de sine însuși, trebuie, încă, să-l pregătim și să-l facem să se ajungă din urmă pe sine însuși printr-o didactică; iar când considerăm că a sosit momentul, trebuie să facem să se ia cunoștință de aceasta și să introducem la ceea ce este deja *acolo*; mai precis: să readucem ființa la conceptul a cărui prezență (*Dasein*) temporală și istorică este sau, în mod circular, să introducem conceptul în ființa lui. O anumită spațiere între concept și ființă, între concept și existență, gândire și timp, aceasta ar fi situarea cu totul incalificabilă a prefetei.

Timpul este timpul prefetei, spațiul — al cărui adevăr *va fi fost* timpul — este spațiul prefetei. Aceasta ar ocupa, deci, în totalitate *locul* și *durata* cărții.

Când dubla necesitate, interioară și exterioară, *va fi fost* împlinită, prefata, care va fi introdus, într-un fel oarecare, la aceasta, așa cum se face o introducere la începutul adevărat (adevărului), va fi fost, fără îndoială, înălțată (*élevée*) la filosofie, va fi fost interiorizată și sublimată (*relevée*) în ea. În același timp, ea va fi *căzut de la sine* și va fi putut fi lăsată „în locul care i se cuvine în conversație“<sup>8</sup>. Dublă topică, dublă față (*face*), ștergere (*effacement*) supraimprimată. Care este *statutul* unui text când este purtat și se de-marchează prin el însuși? Contradicție dialectică? Negare a negației? Muncă a negativului și travaliu în slujba sensului? a ființei-în-preajma-sa a conceptului?

Nu știți încă dacă ceea ce se scrie aici, doar l-ați citit deja, nu este decât un moment al prefetei hegeliene.

Aceasta critică formalitatea stilului prefetei în același fel în care critică matematicismul și formalismul în general. Este una și aceeași critică. Discurs exterior conceptului și lucrului însuși, mașină lipsită de sens și de viață, structură *anatomică*, prefața are întotdeauna o oarecare afinitate cu procedura matematică. („În cunoștința matematică, înțelegerea este un act exterior lucrului“, *Ibid.* p. 31; „Scopul ei (al matematicii, n.n.) adică, conceptul ei“ este „relația cea mai puțin esențială, lipsită de concept“, *Ibid.*, p. 32). Inițiată în *Prefața la Fenomenologia spiritului*, condamnarea „cuvântului înainte“ este dublată în *Introducerea la Știința logicii*. Dublată: vom spune că ea o repetă pe cea a *Fenomenologiei* sau că o precedă, condiționând-o dintotdeauna? Vom spune — problemă tradițională — că *Fenomenologia spiritului* este, în întregul ei, prefața care introduce în *Logică*?<sup>9</sup> Dar ca orice prefață, și aceasta, de drept, nu va fi putut fi scrisă decât după încheierea operei. *Într-adevăr*, ea este o post-față; și fără încetare, ceea ce citim mai ales în preliminarii, cele două cărți sunt deschise și se cuprind reciproc într-un singur volum începând de la sfârșitul traseului, începând cu cunoașterea absolută. Prefața fenomenologiei este scrisă începând de la sfârșitul logicii. Auto-prezentarea conceptului este *adevărata* prefață a tuturor prefetelor. Prefetele *scrise* sunt fenomene exterioare conceptului, conceptul (ființa-în-preajma-sa a *logos*-ului absolut) este *adevărata prefață, pre-dicatul* esențial al tuturor scriiturilor.

Forma acestei mișcări este dictată de conceptul hegelian de *metodă*. După cum *Introducerea* (care urmează *Prefetei*) la *Fenomenologia spiritului* critică critica cunoașterii care o tratează pe aceasta ca pe un *instrument* sau un *mediu*, în același fel *Introducerea la Știința logicii*, respinge conceptul clasic de metodă: definiție inițială de reguli exterioare operațiilor, preliminarii goale, itinerariu impus dinainte parcursului efectiv al cunoașterii. Critică *analoagă* aceleia pe care Spinoza o adresa conceptului cartezian de metodă. Dacă drumul științei este deja știința, metoda nu mai reprezintă o reflexie preliminară și exterioară; ea înseamnă producerea și structura întregului științei așa cum se expune el însuși în logică. Din acest moment, sau prefața aparține deja acestei expuneri a întregului, o angajează și se angajează în ea, nu are nici o specificitate, nici un loc textual propriu și, ca atare, face parte din discursul filosofic; sau ea i se sustrage în vreun fel anume și nu este nimic: formă textuală vacantă, ansamblu de semne goale și moarte, căzute, asemeni relației matematice, în afara conceptului viu. Nimic mai mult decât o *repetiție*

mașinală și vidă, fără legătură lăuntrică cu conținutul pe care pretinde că îl anunță<sup>10</sup>.

Dar de ce acest fapt este explicat în *prefețe*? Care este statutul acestui al treilea termen care nu se află *pur și simplu*, ca *text*, nici în câmpul filosofic, nici în afara lui, nici în mărci (*les marques*), nici în mersul (*la marche*), nici în marginile (*les marges*) cărții? care nu este niciodată sublimat (*relevé*) fără rest prin metoda dialectică și care nu este nici o formă pură, cu totul goală, pentru că *anunță* drumul și producerea semantică a conceptului, nici un conținut, un moment al sensului, pentru că rămâne exterior *logos*-ului și alimentează în mod indefinit critica lui, fie numai prin distanța dintre raționare și raționalitate, dintre istorie empirică și istorie conceptuală? Nu putem înțelege scriitura unei prefețe pornind de la opozițiile formă/conținut, semnificant/semnificat, sensibil/inteligibil. Dar de vreme ce *rămâne*, o prefață *există* ea oare? Spațierea ei (prefață la o relectură) se deschide spre locul ocupat de  $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ \*

---

\* *Chora* — „receptacolul oricărei deveniri“ (*Timaios*, 49 a, trad. Cătălin Partenie, în Platon, *Opere*, vol. VII, Editura Științifică, 1933). Ea reprezintă „o a treia formă, dificilă și obscură“, diferită de cele două descrise de Timaios la începutul discursului său: „o formă postulată ca model, inteligibilă și existând veșnic în identitate cu sine; a doua, o copie a modelului, supusă devenirii și vizibilă“ (*ibid.*). „Obscuritatea“ și „dificultatea“ rezultă din suspensia ei între disjuncția nihilistă (nici/nici) și dubla postulare (și/și). Nenumind un *eidos*, ea nu este o entitate inteligibilă, dar nici una accesibilă simțurilor. De aceea, receptacolul poate fi „conceput fără ajutorul simțurilor printr-un fel de raționament hibrid“ (*Timaios*, 52 b). Derrida a consacrat acestui *tritongen* eseul *Chôra*, în *Poikilia. Études offertes à J. P. Vermant*, Paris, Éditions des Hautes Études en Sciences Sociales, 1987, pp. 265–296. În măsura în care, prin suspensia ei între inteligibil/sensibil, invizibil/vizibil, model/copie, *chora* se sustrage oricărei opoziții conceptuale de natură metafizică; în măsura în care, ca *aneidetică*, ea numește doar proprietatea de-a nu avea nici o proprietate; în măsura în care, situată dincolo de origine, ea nu reprezintă o origine „mai originară“ ci pune în chestiune conceptul însuși de „origine“ și, ca atare, raportul ontologic între model și copie, sugerând posibilitatea proliferării simulacrelor, a postulării originii secundare și a supleanței subversive care substituie, *Chora* tinde să devină, în gândirea lui Derrida, unul dintre cele mai eficace „indecidabile“. Această evoluție nu a fost, cred, posibilă fără „atracția“, în gândirea lui Derrida, între platonicianul *chora* și filozofemele heideggeriene târzii, *Ort* (loc) și *Erörterung* (situație, meditație asupra locului).

Voi întreprinde în alt context analiza acestei „catalize“.

Vezi M. Heidegger, *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht* (1953) (*Cuvântul în poem. Situația rostirii poetice a lui Georg Trakl*) din volumul *Unterwegs zur Sprache (În drum spre limbă)* (1959) și J. Derrida, *Heidegger et la question. De l'esprit*, Édition Galilée, 1987 (C.M.I.).

Prag remarcabil al textului: ceea ce citim despre diseminare. *Limes*: marcă, marș, margine. Demarcare. Pornire în marș: citat: „Or, această problemă se anunțase, de asemenea, în mod explicit, ca problemă a *liminarului*“.

*Prefață la Fenomenologia spiritului*: „Despre metoda acestei mișcări, adică a Științei, ar putea părea necesar să se indice mai întâi punctele principale. Conceptul ei stă însă deja în ce a fost spus, și propria ei expunere (*eigentliche Darstellung*) aparține Logicii, adică este mai degrabă logica însăși. Căci metoda nu este altceva decât structura întregului, înfățișat în pură sa esențialitate. Despre ce a fost admis până acum în mod curent în această privință trebuie să avem conștiința că și sistemul reprezentărilor referindu-se la ce e metodă filosofică aparține unei culturi depășite. — Dacă aceasta sună oarecum pretențios sau revoluționar (*renommistisch oder revolutionär*) — ton de care mă știu departe (*eu semne(a)z(ă)*) această prefață, J. D.), trebuie gândit că aparatul științific pe care ni l-a împrumutat matematica — explicații, diviziuni, axiome, șiruri de teoreme, demonstrațiile lor, principii, și consecințele și concluziile ce urmează din ele — este chiar pentru opinia comună cel puțin *învechit*“ (*Ibid.*, p. 34).

Fascinația exercitată de modelul formal al matematicii ar fi călăuzit, prin urmare, pe filosofii clasici în elaborarea conceptului lor de metodă, în *metodologia* lor, în discursul lor despre metoda sau despre regulile lor de conducere a spiritului<sup>11</sup>. Acest formalism neordonat ar consta, în concluzie, în a impune prezentării adevărului prefete pe care acesta nu le tolerează sau pe care ar trebui să le producă chiar el; acest formalism își pierde vederea pe drumul spre adevăr și în istoricitatea vie a metodei, așa cum se expune și se naște de la sine în Logică. Acolo, în Logică, prologul trebuie și poate să dispară. Hegel afirmase aceasta în *Prefața la Fenomenologia spiritului*. De ce o repetă, totuși, în *Introducere la Știința logicii*? Ce se întâmplă aici cu „evenimentul“ textual? Cu acest digraf?

„În nici o știință nu se simte atât de intens nevoia de a începe, fără reflexii premergătoare (*ohne vorangehende Reflexionen*) cu obiectul însuși (*von der Sache selbst*) cum se simte în știința logicii. În oricare altă știință, obiectul despre care se tratează și metoda științifică sunt distincte, după cum nici conținutul nu are un început absolut, ci depinde de alte concepte și are legături multilaterale cu alte materii (*Stoffe*). De aceea acestor științe li se admite să vorbească numai în formă de propoziții preliminare despre domeniul lor de cercetare și conexiunile lui, precum și despre metoda lor; ...“ G.W.F. Hegel, *Știința Logicii*, trad. D.D. Roșca, Ed. Academiei, 1966.

*Introducerea la Logică* poartă ca subtitlu „Conceptul general al logicii“. Trebuie să distingem *prefața de introducere*. Pentru Hegel ele nu au aceeași funcție, nici aceeași demnitate, deși pun o problemă asemănătoare în raportul lor cu corpusul filosofic al expunerii. Introducerea (*Einleitung*) are o legătură mai sistematică, mai puțin istorică și circumstanțială cu logica cărții. Ea este *unică*, tratează probleme arhitectonice generale și esențiale, prezintă conceptul general în diviziunea și auto-diferențierea sa. Prefetele, dimpotrivă, se multiplică de la o ediție la alta și țin seama de o istoricitate mai empirică; ele răspund unei necesități de circumstanță pe care Hegel o definește, bineînțeles, *într-o prefață: Prefața la a doua ediție a mării Logici*<sup>12</sup>. Și totuși — de aceea problemele sunt, după cum spuneam, *analoage* — *Introducerea* ar trebui, de asemenea, ar (va) fi trebuit, de asemenea, să dispară în Logică. Ea nu rămâne în aceasta decât, în măsura în care această știință filosofică absolut *universală* trebuie în mod provizoriu, ținând seamă de incultura înconjurătoare, să se introducă mai întâi ca o știință filosofică *particulară*. Căci singurul loc legitim al Introducerii, în sistem, este deschiderea unei științe *filosofice particulare*, de pildă Estetica sau Istoria Filosofiei. Introducerea articulează generalitatea determinată a acestui discurs derivat și dependent pe generalitatea absolută și necondiționată a logicii. Prin urmare, Hegel nu se contrazice câtuși de puțin când, în *Prelegerile* sale de estetică sau de istoria filosofiei, afirmă necesitatea unei introduceri<sup>13</sup>.

Spațiul liminar este deschis deci, printr-o inadecvare între forma și conținutul discursului sau printr-o incomensurabilitate a semnificantului în raport cu semnificatul. Chiar dacă am reduce blocul la o singură suprafață, protocolul ar fi tot o instanță formală. În toate societățile, conducătorii de protocol sunt funcționari ai formalismului. Inadecvarea între formă și conținut ar fi trebuit să dispară în logica speculativă care, spre deosebire de matematici, este în același timp producerea și prezentarea conținutului său: „Din contra, logica nu poate lua ca presupoziii nici una din aceste forme ale reflexiei sau reguli și legi ale gândirii, deoarece ele constituie o parte a însuși conținutul ei și urmează să fie motivate în chiar cuprinsul ei. Dar de conținutul ei ține nu numai indicarea metodei, ci și *conceptul însuși al științei* în general, și anume el este rezultatul ei ultim“ (*Ibid.*, p. 25).

Conținutul său este ultimul său rezultat: logica are ca obiect doar științificitatea în general, conceptul științei, gândirea însăși în măsura în care ea concepe, cunoaște și se gândește. Ea nu are nevoie de leamă pentru că începând cu gândirea conceptuală, trebuie să sfârșească tot cu ea și

pentru că nu cunoaște de la început totul despre științificitatea al cărui concept va fi și ultima ei achiziție. Dar e necesar ca aceasta să fie *deja* premisa ei și să se anunțe la început, în mod abstract, ceea ce ea nu va ști decât la sfârșit, pentru ca la început, ea să fie *deja* în elementul conținutului său și să nu trebuiască să împrumute reguli formale de la o altă știință. De aici rezultă necesitatea de a pune în mișcare propoziția următoare care se contrazice *imediat* dacă o înțelegem într-o linearitate noncirculară:

„Iată de ce ea [Logica] nu poate spune în prealabil (*voraussagen*) ce anume este ea, ci întreaga expunere cuprinsă în ea (*ihre ganze Abhandlung*) produce, ca ultim rezultat (*ihr Letztes*) și ca împlinire (*Vollendung*) a ei, această știință despre ea însăși. De asemenea, obiectul ei, *gândirea*, sau, mai precis, *gândirea conceptuală* (*das begreifende Denken*) este în mod esențial studiată în cuprinsul ei. Conceptul ei se produce pe sine în desfășurarea ei (*Verlauf*) și deci nu poate fi dat în prealabil (*vorausgeschickt*)“.  
(*Ibid.*, p. 25).

Prin urmare, Hegel trebuie să anuleze imediat caracterul logic și științific al unei Introduceri la Logică chiar în momentul în care, propunând-o (dar care este operația textuală a unei astfel de propuneri?), el afirmă prin ea că Logica nu se lasă precedată de nici o lemă sau prolemă. El neagă caracterul logic al acestei Introduceri, recunoscând că ea nu reprezintă decât o concesie și că *rămâne*, ca în filosofia clasică, exterioară conținutului ei, formalitate menită să se retragă de la sine:

„Din acest motiv, ceea ce e dat în prealabil în prezenta introducere nu are ca scop să întemeieze oarecum conceptul logicii sau să justifice științific mai dinainte conținutul și metoda ei, ci, prin câteva lămuriri și reflexii făcute de pe planul de mișcare al intelectului (*räsonierendem*) și având caracter istoric, să facă mai accesibil pentru reprezentare punctul de vedere din care urmează să fie expusă această știință“ (*Ibid.*, pp. 25–26).

Constrângerea căreia îi cedează Introducerea rămâne, desigur, accidentală: trebuie corectată eroarea istorică în care s-au lăsat antrenati filosofil de ieri și de astăzi. Intrând în conflict cu ei, Hegel înaintează pe terenul lor, care este, de asemenea, cel al lematismului, al matematicismului, al formalismului. Dar această eroare însemnând o negativitate inevitabilă (asemeni „conversației“ filosofice pe care ea o prescrie), va fi gândită, interiorizată, sublimată (*relevée*) prin mișcarea conceptului, negată la rândul ei și redevenită parte integrantă a textului logic. Necesitatea acestei mișcări are aspectul paradoxului sau contradicției doar dacă

o observăm din exterioritatea unei instanțe formaliste. Această contradicție reprezintă mai curând mișcarea însăși a dialecticii speculative și a progresului ei discursiv. Ea construiește conceptul de prefață conform valorilor hegeliene de negativitate, de sublimare (*relève*), de presuposiție, de rezultat, de fundament, de circularitate etc., sau conform opoziției dintre certitudine și adevăr. *Precipitarea tematică* ce împinge înainte prefața o face să semene cu o formă goală, lipsită, încă, de intenția ei de exprimare; dar pentru că ea se anticipă pe sine, ea este predeterminată, în textul ei, de *întârzierea (l'après coup) semantică*. Dar tocmai aceasta este esența producției speculative: precipitarea semnificată și întârzierea semantică sunt aici *omogene* și *continue*. Cunoașterea absolută este *prezentă* în punctul zero al expunerii filosofice. Teleologia sa a determinat prefața ca post-față, ultimul capitol al *Fenomenologiei spiritului* ca prolog, *Logica* însăși ca Introducere la *Fenomenologia spiritului*. Acest punct de fuziune onto-teleologic reduce precipitarea și întârzierea la aparențe sau negativități sublimabile.

Hegel este, prin urmare, cel mai aproape și, în același timp, cel mai departe cu puțință de o concepție „modernă“ despre text sau scriitură: nimic nu precede în mod absolut generalitatea textuală. Nu există prefață, nu există program sau, cel puțin, orice *program* (*programme*) este deja *program* (*programme*), moment al textului, reluare de către acesta a propriei lui exteriorități. Dar Hegel face această generalizare saturând textul de sens, egalându-l *teleologic* cu *conținutul* său *conceptual*, suprimând orice dehiscență absolută între scriitură și intenția de exprimare, ștergând un anumit eveniment al tăieturii între *anticipație* și *recapitulare*: mișcare a capului (*tête*).

Prefața apare astăzi inadmisibilă tocmai pentru că, dimpotrivă, nici un „antet“ (*en-tête*) nu mai permite anticipării și recapitulării să se unească și să treacă una în cealaltă. Să-ți pierzi capul, să nu mai știi unde trebuie să lovești cu capul, acesta este, poate, efectul *diseminării*. Astăzi este ridicol să încerci să scrii o adevărată prefață întrucât *știm* că saturația semantică este imposibilă, pentru că precipitarea semnificată introduce un *bor* (*déborder*) („partea dublurii care iese de sub stofă“, Littré) cu neputință de dominat, pentru că întârzierea semantică nu se mai convertește într-o anticipare teleologică în ordinea calmantă a viitorului anterior, pentru că distanța dintre „forma“ goală și plinul „sensului“ nu are, din punct de vedere structural, soluție și pentru că, în sfârșit, formalismul, ca și tematismul nu pot domina această structură. Generalizarea gramaticului sau textualului țin de dispariția sau, mai curând, de reinscripția

orizontului semantic, chiar și atunci, sau mai ales atunci când el cuprinde diferența și pluralitatea. Distanțându-se de polisemie, mai mult sau mai puțin decât ea, diseminarea întrerupe circulația care transformă în origine momentul final (*après-coup*) al sensului.

Dar problema sensului abia acum se pune iar noi nu am terminat cu Hegel. Noi *știm*, spuneam mai sus. Or noi știm aici ceva care nu mai este nimic, și printr-o știință a cărei formă nu mai poate fi recunoscută sub acest vechi termen. Tratatamentul paleonimiei nu mai este aici o luare la cunoștință, o reluare la cunoștință.

Desigur, și Hegel îndreptățește insistența unui anume interval între formă și conținut. Adică între ceea ce el numește certitudine și adevăr. Nu este oare *Fenomenologia spiritului* istoria acestor decalaje? Povestea unei prefețe infinite? Criticând formalismul, matematismul, scientismul — care sunt întotdeauna erori ale filosofului — Hegel evită să nege necesitatea momentului formal, matematic sau științific (în sensul regional al cuvântului). El evită cu precauție să cadă în greșeală simetrică: empirismul, intuiționismul, profetismul. Or această complicitate a slăbiciunilor se instalează în prefețe ca în locul lor de elecțiune. Dar tot unei prefețe îi revine funcția de a demasca această complicitate, conform excesului unei re-marcări (prefață despre prefață, prefață în prefață) a cărei diseminare trebuie să problematizeze regula formală și mișcarea abisală; este vorba de o cu totul altă reinscripție „a spațiului mort și a lui Unu mort“, total diferită și *deci*, foarte asemănătoare, care *dublează Prefața la Fenomenologia spiritului*:

„Adevărul este mișcarea lui în el însuși, acea metodă este însă cunoașterea exterioară a materialului (*Stoffe*). De aceea ea este proprie matematicii, care, așa cum a fost observat, are ca principiu al ei relația lipsită-de-concept a mărimii (*begrifflose Verhältnisder Grösze*) și [are ca materie] (*Stoffe*) spațiul mort și Unul tot atât de mort [...]. Sau, într-o manieră mai liberă, adică amestecată cu mai mult arbitrar și contingentă, ea poate rămâne în viața curentă, într-o conversație (*Konversation*) sau informare istorică, spre a satisface mai mult curiozitatea (*Neugierde*) decât cunoașterea (*Erkenntnis*), ca de exemplu într-o prefață (*Vorrede*) [...].

Când însă necesitatea conceptului înlătură mersul deslănat al conversației ce [raționează] (*den losen Gang der Rasonierenden Konversation*), ca și rigiditatea pedantismului științific, atunci, așa cum a fost amintit mai sus, locul ei nu trebuie luat de non-metoda (*Unmethode*) presimțirii (*des Ahnens*) și a entuziasmului (*Begeisterung*) și de însuflețirea și arbitrarul vorbirii profetice, care disprețuiesc nu numai acea procedură științifică, ci procedura științifică în general“ (*Ibid.*, pp. 34–35, cu mici modificări marcate de croșete).

Dialectica speculativă trebuie să depășească opoziția dintre formă și conținut, după cum trebuie să depășească orice dualism, adică orice duplicitate fără să renunțe la aspectul științific. Ea trebuie să conceapă în mod științific opoziția între știință și contrariul său.

Nu este suficient totuși să ajungi la triplicitate în general pentru a dobândi elementul speculativ al conceptului. Și formalismul se poate acomoda cu triplicitatea, o poate corupe, o poate înțepeni în *schemă* sau *tabel*, o poate smulge vieții conceptului. Aici ținta imediată este filosofia naturii a lui Schelling:

„După ce *triplicitatea (Triplizität)* kantiană, regăsită mai întâi prin instinct, încă moartă, [lipsită de concept (*unbegriffene*)] a fost ridicată la semnificația ei absolută — forma (*Form*) adevărată (*wahrhafte*) fiind astfel stabilită totodată în conținutul ei adevărat, și s-a ivit conceptul științei — trebuie mai puțin încă să considerăm drept ceva științific întrebuințarea acelei forme prin care o vedem redusă la o schemă fără viață (*leblosen Schema*), propriu-zis la o umbră (*zu einem eigentlichen Schemen*) și vedem organizarea științifică redusă la un tabel (*Tabelle*). Acest formalism, despre care s-a vorbit deja în genere mai sus și a cărui manieră vrem să o redăm aici mai de aproape, crede a fi conceput și exprimat natura și viața unei formații (*Gestalt*) concrete atunci când afirmă despre ea, ca predicat, una dintre determinările schemei — fie ea substanțialitatea sau obiectivitatea, sau încă magnetismul, electricitatea ș.a.m.d., contracția sau expansiunea, estul și vestul și altele asemănătoare — ceea ce poate fi înmulțit la infinit, căci pe această cale fiecare determinare, adică aspect, poate fi iar folosită pentru celelalte ca formă, ca moment adică al schemei, și fiecare poate face în mod recunoscător celorlalte același serviciu: un cerc de reciprocități din care nu aflăm ce e lucrul însuși, nici ce e una, nici ce e cealaltă. Sunt luate, pe de o parte, aici determinări sensibile din intuiția obișnuită, care desigur *înseamnă* altceva decât ceea ce ele spun, pe de altă parte [ceea ce este în sine semnificant (*Bedeutende*)], purele determinări ale gândului, ca subiect, obiect, substanță, cauză, universalul etc. sunt folosite tot atât de nereflectat și de necritic ca și în viața curentă, ca și intensificarea și slăbirea, expansiunea și contracția; așa încât acea metafizică este tot atât de neștiințifică ca și aceste reprezentări senzoriale.

În locul vieții interioare și al automișcării (*Selbstbewegung*) existenței-sale-în-fapt este acum exprimată, potrivit unei analogii superficiale, o atare determinație simplă luată din intuiție, aceasta înseamnă aici din cunoașterea senzorială; și această aplicare exterioară și goală a formulei (*Formel*) este numită *construcție (Konstruktion)*. [Acest formalism are aceeași soartă cu a oricărui alt formalism] (*Ibid.*, pp. 35–36, cu mici modificări închise între croșete).

Inscripția taxinomică, clasificarea statică a opozițiilor duale și a celui de al treilea termen, gândirea anatomică — a prefeței, acum o știm — se mulțumesc să eticheteze produse finite și inerte. În filosofia naturii a lui Schelling, triplicitatea dialectică este doar aparentă. Ea aplică din exterior, într-o „construcție“ prefabricată, opoziții simple, formule prescrise o dată pentru totdeauna: cam ca într-o farmacie<sup>14</sup> sau într-o spițerie bine întreținute sau într-un muzeu de istorie naturală unde sunt adunate, clasificate și expuse membrele moarte, osatura rece a organismelor, pieile uscate ca niște pergamente, planșele de anatomie și alte tabele care ținutesc în moarte vietea:

„... Un tabel care seamănă unui schelet pe care s-au lipit bilețele, sau rândurilor de cutii închise, cu etichetele lor, din dugheana unui băcan (*in einer Gewürzkrämerbude*); un tabel care e tot atât de clar ca una sau alta dintre acestea și care, așa cum acolo carnea și sângele au fost îndepărtate de pe oase, și aici lucrul la fel de lipsit de viață a fost ascuns în cutii (*Büchsen*), a lăsat și el afară esența vie a lucrului, adică a ascuns-o“ (*Ibid.*, p. 37).

„A prezenta împărăția gândului în chip filosofic, adică în activitatea ei proprie și imanentă, sau, ceea ce e totuna, a o prezenta în evoluția ei necesară, înseamnă a întreprinde ceva nou și a începe lucrurile de la capăt. Cunoscutele forme ale gândirii, material deja câștigat, trebuie să fie privite ca o foarte importantă poziție dată dinainte (*Vorlage*), chiar ca o condiție necesară, ca o presuposiție de acceptat cu recunoștință, cu toate că ea nu oferă decât un fir subțire ori oasele moarte ale unui schelet, aruncate în dezordine unul peste altul“, (*Știința logicii, Prefață la a doua ediție*, trad. D.D. Roșca, Ed. Academiei, 1966, p. 13).

Acestei triplicități de moarte, dialectica speculativă îi preferă triplicitatea vie a conceptului, cea pe care nici o aritmetică și nici o numerologie nu ar putea s-o capteze.

„Numărul trei este conceput mai profund în religie ca treime iar în filosofie ca un concept. În general, forma numerică, luată ca expresie, este foarte săracă și insuficientă pentru a prezenta adevărata unitate concretă. Spiritul este cu siguranță o treime, dar nu ar putea fi adunat calculat. A calcula este procedeu slab“ (*Prelegeri de istoria filosofiei*, tr.fr., p. 190).

Fiind o altă practică a *numerelor*, diseminarea readuce în scenă o farmacie în care nu mai putem socoti nici prin unu, nici prin doi, nici prin trei, pentru că totul începe cu diada. Opoziția duală (medicament/otravă, bine/rău, inteligibil/sensibil, sus/jos, spirit/materie, viață/moarte,

interior/exterior, vorbire/scriere etc.) organizează un domeniu conflictual și ierarhizat care nu admite să fie nici redus la unitate, nici derivat dintr-o simplitate primară, nici sublimat (*relevé*) sau interiorizat dialectic într-un al treilea termen. „Trei“ nu va mai oferi idealitatea soluției speculative ci efectul unei re-marcări strategice care raportează, prin fază și simulacru, numele unuia din cei doi termeni la exteriorul absolut al opoziției, la această alteritate absolută care a fost marcată, o dată în plus, în expunerea despre *di-ferență* (*différence*)\*. „Doi/patru“ și „încheierea (*clôture*) metafizicii“ nu mai are, nu a avut niciodată forma unei linii circulare care înconjoară un domeniu, o cultură finită de opoziții binare, ci figura unei cu totul alte împărțiri. Diseminarea *deplasează* „trei“-ul onto-teologic conform unghiului unei anume re-plieri. Criză a lui *versus*: aceste mărci nu se mai lasă rezumate sau „decise“ în „doi“-ul opoziției binare, nici sublimate în „trei“-ul dialecticii speculative (de exemplu, „di-ferență“ (*différence*) „gramă“ (*gramme*), „urmă“ (*trace*), „tăiere incipientă“ (*entame*), „de-limitare“. „pharmakon“, „suplement“, „himen“, „marcă-marș-margine“ (*marque-marche-marge*) și alte câteva, pentru că mișcarea acestei mărci se transmite oricărei scriituri și nu se poate încheia într-o taxinomie finită, cu atât mai puțin într-un lexic propriu-zis), ele *distrug* orizontul trinitar. Îl *distrug* textual: ele sunt mărcile diseminării (iar nu ale polisemiei) pentru că nu se lasă în nici un *punct* fixate de concept sau de conținutul unui semnificat. Ele le „adaugă“ plusul sau minusul unui al patrulea termen. **„Deși nu reprezintă decât un triunghi deschis spre cea de-a patra latură a sa, pătratul desfăcut slăbește închiderea triunghiului și a cercului care au guvernat metafizica prin ritmul lor ternar (Oedip, Treime, Dialectică). Le slăbește închiderea, adică le de-limitează, le reînscrie, le recită (*récite*)“**. Scriitura unei astfel de povestiri (*récite*) nu aparține nici interiorului, nici exteriorului triunghiului, fapt ale cărui consecințe continuăm să le evaluăm.

Deschiderea pătratului, suplementul lui „patru“ (nici crucea, nici pătratul închis), plusul sau minusul care îndepărtează diseminarea de polisemie sunt raportate aici în mod regulat și explicit la castrare („castrarea — **prezentă dintotdeauna**“): dar cu această exterioritate a castrării (cădere fără întoarcere și fără economie restrânsă) care nu mai putea fi reluată și cuprinsă în câmpul logocentric și sublimant al adevărului rostitor, al semnificației, al simbolicului, al legii, al vorbirii depline, al dialecticii

\* Vezi J. Derrida, *La différence (Di-ferența)*, în vol. *Marges — de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

intersubiective, adică al triadei intersubiective. Diseminarea nu este *pur și simplu* castrarea pe care o *cauzează* (pe care *ți-o cauzezi* citind acest cuvânt), nu doar datorită caracterului ei „afirmativ“ dar și pentru că, cel puțin până acum, printr-o necesitate câtuși de puțin întâmplătoare, conceptul de castrare a fost interpretat în mod metafizic și, ca atare, blocat. Golul, lipsa, tăietura etc., au primit în această interpretare valoare de semnificat sau, ceea ce înseamnă același lucru, de semnificat transcendent: prezentarea prin sine însuși a adevărului (văl/non-văl) ca *Logos*.

Aici se pune problema psihanalizei: ea se confruntă *în mod practic* cu un text care, neputând „începe“ decât cu patru, nu se mai lasă închis, dominat, încercuit, în vreo parte a lui, decât numai prin simulacru.

Diseminarea deschide la nesfârșit această *ruptură* a scriiturii care nu se mai lasă recusută, locul în care nici sensul, fie el și plural, *nici vreo formă de prezență* nu mai fixează urma. Diseminarea transformă *punctul* în care mișcarea semnificației *ar lega* în mod regulat jocul urmei, producând în felul acesta istoria. Sare siguranța acestui punct fixat în numele legii. Cu riscul de a face să sară această siguranță începea diseminarea. Și ocolul unei scriituri din care nu există întoarcere.

Nu vom mai disocia această problemă de o repunere în scenă a *arythmos*-ului și a „calculului“ ca „procedeu rău“. Nici de o recitare a *rythmos*-ului lui Democrit, adică a unei anumite scriituri de care filosofia nu va fi putut ține seama, abandonându-se mai curând în seama veghii și exteriorității ei fără răgaz: o prefață scrisă într-un anume fel, pe care discursul ca atare nu o mai poate include în circulația lui, în acest cerc în care se întâlnesc imposibilitatea și necesitatea speculativă a prolegomenei.

Prefața scrisă (blocul protocolului), extra-cărtea (*le hors-livre*) devin atunci un text al patrulea. Simulând post-fața<sup>15</sup>, recapitularea și anticiparea recurentă, automișcarea conceptului, ea este un cu totul alt text, dar în același timp, ca „discurs de asistență“, este „dublul“ a ceea ce excede.

Filosofia speculativă proscie, așadar, prefața ca formă goală și grabă semnificantă; ea o prescrie în măsura în care în ea se *anunță* sensul și în care ea este întotdeauna deja angajată în Carte<sup>16</sup>. Această „contradicție“ lasă în mod necesar urme protocolare, blocuri de scriitură în textul hegelian, de pildă, întreg aparatul scriptural care deschide capitolul despre certitudinea sensibilă și a cărei stranie funcționare o vom analiza cu alt prilej. Ea se accentuează atunci când, la sfârșitul prefeței, care este și sfârșitul istoriei și începutul filosofiei, câmpul apriorității conceptuale nu mai cunoaște limite. Chiar la sfârșitul unei celebre prefețe, Hegel descrie straniul *după* al conceptului și al apriorității filosofice, întârzi-

erea care se șterge (*s'efface*) postulându-se:

„Pentru a spune încă un cuvânt asupra [*pretenției de a învăța (das Belehren)*] despre cum trebuie să fie lumea, filosofia ajunge la aceasta în orice caz prea târziu. Ca *gând (Gedanke)* al lumii, ea apare în timp abia după ce realitatea a terminat procesul ei de formare și este gata săvârșită. Acea ce ne învață conceptul, istoria o arată deopotrivă în mod necesar: că abia în maturitatea realității idealul apare în fața realului și el își construiește aceeași lume, sesizată în substanța ei, în forma unui domeniu intelectual. Când filosofia își pictează cenușiul ei pe cenușiu, atunci o formă a vieții a îmbătrânit, și cu cenușiu pe cenușiu ea nu poate fi întinerită, ci numai cunoscută; bufnița Minervei nu-și începe zborul decât la căderea serii.

Dar este timpul de a termina această prefață; (*Vorwort*); ca prefață (*als Vorwort*), ea nu a fost destinată decât să vorbească în mod exterior și subiectiv despre punctul de vedere al scrierii pe care o precede. Dacă urmează să se vorbească în mod filosofic despre un conținut, singura care convine aici este o tratare științifică, obiectivă, și, la fel, orice contradicție (*Wiederrede*) [obiecție] de orice alt fel decât o tratare științifică a obiectului autorul o va considera ca fiind o [post-față (*Nachwort*)] subiectivă și o asigurare arbitrară care trebuie să-l lase indiferent“ (*Prefață la Principiile filosofiei dreptului*, trad. Virgil Bogdan, cu mici modificări înscrise în croșete, București, Editura IRI, 1996, pp. 19–20).

Sfârșitul prefeței, dacă aceasta este posibilă, reprezintă momentul începând cu care ordinea expunerii (*Darstellung*) și lanțul conceptului, în auto-mișcarea sa, se suprapun potrivit unui fel de sinteză *a priori*: dispare distanța dintre producție și expunere, se menține doar o *prezentare* a conceptului de către el însuși, în limbajul lui, în *logos*-ul lui. Dispar anterioritatea sau întârzierea formei ca și exterioritatea conținutului; tautologia și heterologia se împreună în propoziția speculativă. Procedura analitică și cea sintetică se includ reciproc. Conceptul se îmbunătățește *a priori* cu determinațiile sale fără să iasă din el însuși sau revenind întotdeauna în preajma lui însuși, în elementul prezenței la sine. Determinarea efectivă a „realului“ și reflectarea „ideală“ se unesc în legea immanentă a aceleiași dezvoltări.

Marx a trebuit să se apere de acest apriorism și de idealismul hegelian de care a fost acuzat de timpuriu datorită *metodei* sale *de expunere*. Această apărare întreține un raport esențial cu conceptul său de prefață și cu modul în care a practicat-o.

Amintim că el explică toate acestea în *Postfața (Nachwort)* la a doua ediție germană a *Capitalului* (ianuarie 1873). Nu este deloc lipsit de importanță faptul că exact înaintea celor mai celebre paragrafe despre răsturnarea dialecticii hegeliene, Marx propune distincția, pentru el decisivă, între *procedeul de expunere* și *procedeul de investigație*. Doar această distincție ar întrerupe asemănarea între forma discursului său și cea a prezentării hegeliene. Această asemănare îi făcuse să se rătăcească pe „făcătorii de dări de seamă“ care acuzau pe atunci „sofistica hegeliană“. Dar putem suprima această *asemănare* doar cu condiția de a transforma, o dată cu opozițiile formă/materie sau conținut (*Form/Stoff*), idealitate/materialitate (*Ideelle–Materielle*), conceptele de reflectare și anticipare, adică raportul dintre început și dezvoltare și dintre introducere și proces. Acest raport nu este același în real și în discurs; și nu este același în discursul de *cercetare* și în discursul care *prezintă* la sfârșit *rezultatul*. Tocmai această valoare de rezultat (pentru Hegel<sup>17</sup> „fundamentul“ este „rezultatul“) susține întreaga dezbateră.

„*Mesagerul european*“, revistă rusească publicată la Sankt-Petersburg, declară, într-un articol dedicat în întregime metodei *Capitalului*, că procedeul meu de investigație (*Forschungsmethode*) este strict realist, dar că metoda mea de expunere (*Darstellungsmethode*) este, din nefericire, în maniera dialectică germană (*deutsch-dialektisch*).

La prima vedere, spune el, dacă judecăm după forma exterioară a expunerii (*Form der Darstellung*), Marx este un idealist extrem (*der grösste Idealphilosoph*) și aceasta în sens german, adică în sensul rău al cuvântului. De fapt, el este infinit mai realist decât oricare dintre cei care l-au precedat în domeniul economiei critice... În nici un fel n-ar putea fi numit idealist.

[...] Definind astfel ceea ce el numește metoda mea efectivă (*wirkliche Methode*) cu atâta justețe și în ceea ce privește aplicația pe care i-am dat-o, cu atâta bunăvoință, ce altceva a definit autorul dacă nu chiar metoda dialectică? Desigur, procedeul expunerii (*Darstellungsweise*) trebuie să se deosebească din punct de vedere formal (*formell*) de procedeul de cercetare (*Forschungsweise*). Cercetării îi revine sarcina de a-și însuși materia (*Stoff*) în toate amănunțele ei, de a-i analiza diversele forme de dezvoltare și de a descoperi relația lor intimă. După ce această misiune a fost îndeplinită, dar numai atunci, mișcarea efectivă (*wirkliche Bewegung*) poate fi expusă în mod adecvat.

Dacă aceasta reușește, în așa fel încât viața materiei (*Stoff*) să se reflecte în reproducerea sa ideală (*spiegelt sich ideell wider*), acest miraj te poate face să crezi că ai de-a face cu o construcție (*Konstruktion*) a priori.

Metoda mea dialectică nu numai că diferă pentru însăși baza ei (*der Grundlage nach*) de metoda hegeliană, dar ea este chiar contrariul ei direct (*direktes Gegenteil*). Pentru Hegel, procesul gândirii (*Denkprozess*), pe care el îl transformă sub numele de Idee într-un subiect independent (*in ein selbstständiges Subjekt*) este producătorul efectivității, care nu reprezintă decât fenomenul lui exterior. Pentru mine, dimpotrivă, ideea (*ideelle*) nu este altceva decât materialul (*Materielle*) transpus și tradus (*umgesetzte und übersetzte*) în capul omului<sup>18</sup>.

În loc de a ne angaja aici în dezbateră *fundamentală* în forma sa clasică (ce sens au, aici, conceptele de metodă, de reflectare, de presuposiție, de fundament, de rezultat, de efectivitate etc.? din punct de vedere hegelian, argumentarea *Post-feței* este ea, oare, o *Widerrede* a unui realism empiric care, afirmând exterioritatea absolută a realului față de concept și a determinării efective față de procesul de expunere, ar duce în mod necesar la un formalism, adică la un criticism idealist reținut în mod indefinit în prefața sa? etc.) ne limităm în aparență la indicii „textuale“, pentru că ne aflăm aici în punctul în care se pune problema raportului dintre „text“, în sensul clasic și îngust al termenului — și „real“ și că este vorba aici de conceptele de text și de extra-text (*hors-texte*), de transformare a raportului lor și de prefața care pune problematica practică și teoretică a acestei transformări. Noul text care ne reține, și pare să ne limiteze, înseamnă, de asemeni, și depășirea infinită a reprezentării lui clasice. Această depășire, această de-limitare oferă recitirii forma raportului nostru cu logica hegeliană și cu tot ceea ce se rezumă în ea. Efracția spre alteritatea radicală (în raport cu conceptul filosofic de concept) ia întotdeauna în *filosofie*, forma unui *a posteriori* și a empirismului<sup>19</sup>. Dar acolo este vorba de un efect de reflexie speculară a filosofiei care nu-și poate înscrie (înțelege) exteriorul decât asimilând imaginea lui negativă; diseminarea se scrie pe reversul acestei oglinzi. Nu pe fantoma ei răsturnată. Nici în ordinea triadică și simbolică a sublimării ei. Se pune problema să știm ce anume, scriindu-se sub masca empirismului, răsturnându-i reflectarea speculară, *face și altceva* și anume, face cu neputință sublimarea (*la relève*) hegeliană a prefeței. Această întrebare impune lecturi prudente, diferențiate, lente, stratificate. Ea va trebui să se refere, de pildă, la motivul „începutului“ în textul lui Marx. Deși recunoaște, precum Hegel în *Logica mare*, că „în toate științele începutul este anevoios“ (*Prefață* la prima ediție a *Capitalului*, 1867), Marx întreține un raport cu totul diferit cu scriitura introducerilor lui. El vrea mai întâi să evite *anticiparea* formală. Hegel de asemenea, bineînțeles. Dar aici „rezultatul“

așteptat, cel care trebuie să precedă și să condiționeze introducerea, nu este o determinare pură a conceptului și cu atât mai puțin un „fundament“.

Aceasta să se întâmple doar pentru că acum este vorba de ceea ce Hegel ar fi numit o *știință particulară*? Economia politică este ea, oare, aici, o știință regională?<sup>20</sup>

Oricum, forma specifică prefetei nu se mai lasă cu ușurință *interiorizată* în aprioritatea logică a cărții și în a sa *Darstellung*.

„Primele două capitole alcătuiesc conținutul prezentului volum. Am sub ochi ansamblul documentației sub formă de monografii aruncate pe hârtie la lungi intervale, nu în vederea tipăririi, ci pentru propria mea lămurire. Elaborarea lor sistematică, după planul indicat, va depinde de împrejurări.

Suprim o introducere generală (*allgemeine Einleitung*) pe care o schițasem pentru că, reflectând asupra ei, mi se pare că este supărător să anticip rezultate pe care trebuie mai întâi să le demonstrez, iar cititorul care va binevoi să mă urmărească va trebui să se hotărască să se înalțe de la singular la general. Dimpotrivă, cred că își au locul aici câteva indicații cu privire la desfășurarea studiilor mele de economie politică [...]. Aceste studii m-au condus, în parte de la sine, spre discipline care păreau că mă îndepărtează de scopul meu și la care a trebuit să mă opresc mai mult sau mai puțin timp. Dar, în primul rând, nevoia imperioasă de a face o muncă plătită m-a făcut să scurtez timpul de care dispuneam. Colaborarea mea la *New York Tribune*, care durează de opt ani...“ (*Prefața la Critica economiei politice*, 1859).

Dezvoltarea este atât de puțin condusă conform unei legi de imanență conceptuală, atât de puțin anticipabilă încât trebuie să poarte mărcile vizibile ale revizuirilor, refacerilor, extinderilor, reducerilor, anticipărilor formale, jocului notelor etc. *Prefața* primei ediții a *Capitalului* (1867) dezvăluie munca de transformare căreia i-a fost supus „primul plan de expunere“, heterogeneitatea cantitativă și calitativă a dezvoltării și întreaga scenă istorică în care se înscrie<sup>21</sup>.

Astfel se desenează spațiul asimetric al unui post-scriptum la marea Logică. Spațiu general și infinit diferențiat. Fără îndoială, tot atât de dependent în aparență și de derivat ca orice post-scriptum dar fiind, în același timp, o forță de non-înțoarcere istorică, rezistând oricărei re-comprehensiuni circulare în domesticitatea anamnezică (*Erinnerung*) a *Logos*-ului, care acoperă și proclamă adevărul în cuvântul său deplin.

Ne aflăm într-un chiasm inegal. Cum să nu recunoaștem în motivele pentru care Hegel descalifică *prefața* (exterioritatea formală, precipitarea

semnificantă, textualitatea eliberată de autoritatea sensului sau a conceptului etc.) exigențele înseși ale scriiturii, așa cum o citim aici? Prefața devine atunci necesară și, din punct de vedere structural, interminabilă, nemaiputând fi descrisă în termenii dialecticii speculative: ea nu mai înseamnă doar o formă goală, o semnificantă vacantă, pură empiricitate a non-conceptului, ci o cu totul altă structură, mai puternică, ce dă seama de efectele de sens, de concept, de experiență, de realitate, reînscriindu-le, fără ca această operație să însemne incluziunea unui „*begreifen*“ ideal. Invers, nu este, oare, ceea ce, de fapt, i se impune întotdeauna lui Hegel ca formă de prefață (această mișcare prin care conceptul se anunță deja, întotdeauna, se precede pe sine însuși în *telos*-ul lui, instalează întotdeauna textul în elementul sensului lui) tocmai ceea ce o face astăzi pentru noi arhaică, academică, contrară necesității textului, retorică desuetă, suspectă că reduce lanțul scriiturii la efectele ei de temă sau la formalitatea îmbinărilor lor? Diseminarea este lipsită de prefață nu pentru a deschide o oarecare producție inaugurală, o anume prezentare de sine ci, dimpotrivă, pentru că ea marchează limitele esențiale și comune ale retoricii, formalismului și tematismului precum și al sistemului schimburilor lor.

Pe de o parte, excludem prefața dar trebuie să o scriem: pentru a o integra, pentru a-i șterge textul în logica conceptului care nu poate să nu se presupună. Pe de altă parte (aproape aceeași) excludem prefața dar continuăm să o scriem, făcând-o deja să funcționeze ca moment al textului relansat, ca apartenență la o economie textuală pe care nici un concept nu ar putea s-o anticipe sau să o sublimeze (*relever*). „Moment“ și „apartenență“ nu mai pot, deci, să desemneze aici simpla includere în vreo interioritate ideală a scriiturii. Să afirmi că nu există *extra-text* (*hors texte*) absolut nu înseamnă să postulezi o imanență ideală, reconstituirea neîncetată a unui raport cu sine al scriiturii. Nu mai este vorba de operația idealistă și teologică, în stil hegelian, care suspendă și sublimează (*relève*) exteriorul discursului, al *logos*-ului, al conceptului, al ideii. Textul *afirmă* exteriorul, marchează limita acestei operații speculative, deconstruiește și reduce la simple „efecte“ toate predicatul prin care speculația își apropie exteriorul. Faptul că nu există nimic în afara textului implică, o dată cu transformarea conceptului de text în general, că acesta nu mai reprezintă lăuntru vătuit al unei interiorități sau al unei identități cu sine (chiar dacă motivul „exteriorului cu orice preț“ poate juca uneori rolul unui element de certitudine: un anume lăuntru poate fi cumplit) ci o altă ordonare a efectelor de deschidere și închidere.

În ambele cazuri, prefața este o ficțiune („iată-l pe cinicul Alcidas, scriind această prefață în bătaie de joc“). Dar în cel dintâi, ficțiunea se află în slujba sensului, adevărul este adevărul ficțiunii, fictivul se ordonează conform unei ierarhii, se desfășoară și se neagă pe sine ca accesoriu al conceptului. În celălalt caz, în afara oricărui mimetologism, ficțiunea se afirmă ca simulacru, dezorganizează, pornind de la acțiunea acestei fente textuale, toate opozițiile în care teleologia cărții trebuia să o subordoneze cu violență.

Acesta ar fi, de pildă, modul de funcționare a „prefetei hibride“ sau a „prefetei renegatului“ în *Cântecele lui Maldoror*. Printr-un supliment de simulacru, Cântul al șaselea se prezintă drept corpul textului efectiv, operația reală față de care primele cinci Cânturi nu ar fi fost decât prefața didactică, expozeul „sintetic“, „frontispiciul“, fațada văzută din față, înainte de a pătrunde în interior, gravura care ilustrează coperta cărții, frontonul reprezentativ care oferă dinainte „explicația prealabilă a poeziei mele viitoare“ și „enunțul tezei“.

Unde să situăm, în topica textului, această stranie *declarație*, această performanță care deja *nu mai* este în prefață și *nu este încă* în partea „analitică“ ce pare atunci să se desfășoare?

„Primele cinci povestiri n-au fost de prisos; ele erau frontispiciul operei mele, temelia construcției, explicația prealabilă a poeziei mele viitoare: și eram dator față de mine însumi, înainte de a-mi închide valiza și de a pomi la drum spre tărâmurile imaginației, să-i avertizez pe iubitorii sinceri de literatură, prin schița rapidă a unei generalizări clare și precise, în legătură cu ținta pe care hotărâsem să o urmez. Ca atare, cred că, acum, partea sintetică a operei mele este completă și îndeajuns de parafrazată. Prin ea ați aflat că mi-am propus să atac omul și pe Cel care l-a creat. Deocamdată și pentru un anumit timp, n-aveți nevoie să știți mai multe despre aceasta! Alte considerații mi se par de prisos, căci ele n-ar face decât să repete, într-o formă mai amplă, ce-i drept, dar identică, enunțul tezei a cărei primă dezvoltare se va vedea la sfârșitul acestei zile. Din cele spuse reiese că, de acum înainte, intenționez să dezvolt partea analitică; ce vă spun este atât de adevărat încât acum câteva minute îmi exprimam dorința arzătoare să fiți închiși în glandele sudoripare ale pielii mele ca să puteți verifica, în cunoștință de cauză, sinceritatea a ceea ce spun. Știu prea bine că trebuie să sprijin pe o mulțime de dovezi argumentarea cuprinsă în teorema mea; ei bine, aceste dovezi există și știți prea bine că nu atac pe nimeni fără motive serioase! Râd cu gura până la urechi...“

Toate acestea au loc în finalul unei prefete, în amurg, între viață și moarte, iar ultimul Cântec se va înălța și la „sfârșitul acestei zile“. Și va

fi „o primă dezvoltare“ a unei „teze“ anunțate. Recurgând, în spirit ludic, la opoziția celor două moduri de demonstrație matematică, analiza și sinteza, Lautréamont le inversează parodic locurile și regăsește, în diferența dintre ele, asemeni lui Descartes<sup>22</sup>, constrângerile și *topos*-ul „cercului vicios“. Prefața, mod sintetic de expunere, discurs despre teme, teze și concluzii, precede aici, ca întotdeauna, textul analitic al invenției care o va fi devansat-o *în mod efectiv*, dar care nu se poate prezenta sau preda el însuși, cu riscul de a rămâne ilizibil. Cu toate acestea, prefața care trebuie să facă textul inteligibil nu se va putea, la rândul ei, oferi lecturii decât după traversarea efectivă și infinită a drumului mlăștinos („drum abrupt și sălbatic, de-a curmezișul mlaștinilor pustii ale acestor pagini întunecate și pline de otrăvă“). Ea va deveni discurs despre metodă, expunere a poeziei, ansamblu de reguli formale, doar după parcurgerea devastatoare a unei metode *practicate*, de data aceasta, ca un drum care se deschide și se construiește singur, fără itinerariu prealabil. De aici rezultă artificul unei prefețe care „nu va părea, poate, îndeajuns de naturală“ și care, în orice caz, nu va fi niciodată suprimată pur și simplu<sup>23</sup>. Dimpotrivă, ea (se) relansează (într-)o altă prefață la un nou roman:

„Nu-mi voi retrage cuvintele; dar povestind ceea ce aș fi văzut, nu-mi va fi greu să le justific, neavând alt scop decât adevărul. Astăzi am să construiesc un mic roman de vreo trezeci de pagini; în cele ce urmează, această măsură va rămâne aproape neschimbată. În speranța că voi vedea curând, într-o zi sau alta, consacrarea teoriilor mele de către una sau alta din formele literare, cred că, în sfârșit, am găsit, după câteva băjbâieli, formula mea definitivă. Este cea mai fermă pentru că este romanul! Această prefață hibridă a fost expusă într-un mod care nu va părea, poate, foarte firesc, în sensul că surprinde, ca să spun așa, cititorul, care nu înțelege prea bine încotro doresc să-l conduc; dar am făcut toate eforturile ca să produc acest sentiment de remarcabilă uluire, de care, în general, trebuie să-i ferim pe cei ce-și petrec timpul citind cărți sau broșuri. Într-adevăr, cu toată bunăvoința mea, mi-ar fi fost cu neputință să nu fac aceasta: mai târziu, după ce vor fi apărut câteva romane, o să înțelegeți mai bine prefața renegatului, cu chipul mânjit de funingine.

Înainte de a începe, socotesc o prostie (cred că nu toți îmi vor da dreptate, dacă mă înșel) că trebuie să așez lângă mine o călmară deschisă și câteva foi de hârtie. În acest fel voi putea începe, cu dragoste, prin acest al șaselea cânt, seria poemelor instructive pe care sunt nerăbdător să le creez. Dramatice episoade ale unei utilități neîndurătoare! Eroul nostru și-a dat seama că frecventând peșterile și aflându-și sălașul în locuri inaccesibile, încâlca regulile logicii și comitea un cerc vicios“.

Va urma demonstrația: Maldoror se sustrage cercului ieșind dintr-o anumită peșteră, din „adâncul dragii mele caverne“ (Cântul întâi), dar nu spre lumina adevărului ci potrivit unei cu totul alte topologii, în care se amestecă limitele prefetei și ale textului „principal“. Răspândind otrăvurile, reconstruind pătratele, analizând pietrele, traversând coloanele și grilajele<sup>24</sup>, răspântii și incinte împletite ale *Cântecelelor lui Maldoror*, diseminarea deplasează, de asemenea, o întregă onto-speologie, un alt nume al *mimetologiei*: nu *mimesis*-ul, enigmă a unei puteri redutabile, ci o interpretare a lui care ignoră logica dublului și a tot ceea ce, altă dată, am intitulat supliment al originii, repetiție nederivabilă, duplicitate fără prealabil etc. („**Închipuiți-vă că oglinzile (umbre, reflexe, fantasme etc.) nu mai sunt cuprinse în structura ontologiei și a mitului peșterii — care situează, de asemenea, ecranul și oglinda — ci o cuprind în întregime, producând pe alocuri efectul particular, foarte determinat. Întreaga ierarhie descrisă în *Republica*, în peștera și în linia ei, ar fi repusă în joc în teatrul din *Nombres*. Fără să-l ocupe cu totul, momentul platonician locuiește cea de a patra suprafață**“).

Problemă a diseminării: ce „se întâmplă“, conform cărui timp, cărui spațiu, cărei structuri, ce se întâmplă cu „evenimentul“ când „scriu“, „așez alături de mine o călimară descoperită și câteva foi de hârtie“, sau „am să scriu“, „am scris“: despre scriitură, împotriva scriiturii, în scriitură; sau prefățez, scriu pentru sau în contra prefetei, aceasta este o prefață, aceasta nu este o prefață? Ce se întâmplă cu această auto-grafie în pură pierdere și fără semnătură? Și la ce bun această performanță deplasează atâta forță pentru a renunța la adevăr?

Structura simulării descrie aici, ca întotdeauna, un ocol în plus.

Cântul al șaselea ar respinge, prin urmare, Cânturile precedente în trecutul unei prefete discursive (artă poetică, metodologie, prezentare didactică). Ca atare, acestea nu ar face parte din textul generator, din textul practic și „analitic“ deopotrivă. Dar răsturnându-se conform aceluiași joc, această schemă deplasează opoziția dintre pre-text și text. Ea complică limita care ar trece între text și ceea ce pare să-l depășească, sub aspectul *realului*. Diseminarea înscrie, printr-o extensie reglată a conceptului de text, o altă lege a efectelor de sens sau de referință (anterioritatea: „lucrului“, realitatea, obiectivitatea, esențialitatea, existența, prezența sensibilă sau inteligibilă în general etc.), un alt raport între scriitură în sens metafizic și „exteriorul“ ei (istoric, politic, economic, sexual etc.). Cântul al șaselea nu este prezentat doar ca fiind textul în sfârșit desfășurat al descoperirii *reale* și analitice, ca scriitura investigației

reale. La sfârșitul Cântului al cincilea, această efracție, această scoatere riscantă a capului în afara găurii, din colțul său în unghi, este prescrisă de secvența păianjenului: „Nu ne mai aflăm în povestire... Vai, acum am ajuns în real...” Instanță deopotrivă a morții și a trezirii. Loc delimitat al prefetei. Ieșirea în afara povestirii este totuși înscrisă, în colț, în povestire și anunțată de aici romanul apropiat. Textul irupției în afara scrierii („Duceți-vă și vedeți...”) repetă, una prin cealaltă, la sfârșitul Cântului al șaselea, clipa morții și clipa trezirii. Să revenim la păianjenul fără plasă (care trebuie țesută):

„În fiecare noapte, la ceasul când somnul a atins cel mai mare grad de intensitate, un bătrân păianjen din specia uriașă își scoate încet capul dintr-o gaură aflată pe pământ, la una din intersecțiile unghiurilor camerei. [...] El speră că în această noapte (nădăjduiți împreună cu el!) o să vadă ultima reprezentare a imensei sugeri; căci singura lui dorință ar fi ca acel călău să pună capăt existenței lui; moartea l-ar umple de mulțumire. Priviți acest bătrân păianjen din specia uriașă cum își scoate încet capul din gaura aflată pe pământ, la una din intersecțiile unghiurilor camerei. Nu ne mai aflăm în povestire. El ascultă atent dacă vreun foșnet îi mai mișcă mandibulele în atmosferă. Vai, în privința tarantulei acum am ajuns în real, și deși am putea pune un semn de exclamație la sfârșitul fiecărei fraze, aceasta nu este un motiv să renunțăm la ea!”

Păianjen ieșind „din adâncurile cuibului lui”, punct încăpățânat (*tētu*) care nu transcrie nici o exclamație dictată ci performează în mod intransitiv propria-i scriitură (mult mai târziu, veți citi în ea figura inversată a castrării), textul iese din gaura lui și-și dezvăluie amenințarea: el trece, *dintr-o dată*, la textul „real” și la realul „extra-text” (*hors-texte*). În țesutul general al Cânturilor (citiți aici o scriere și aceasta (se) produce (într-)un text), două exteriorități eterogene una față de cealaltă par să se succedă, să se înlocuiască, dar sfârșesc prin a acoperi întregul câmp cu mărci.

Punerea în scenă a unui titlu, a unui *incipit*, a unei exerge, a unui pretext, a unei „prefete”, dintr-un singur germen, nu va produce niciodată un început. Ea era în mod indefinit dispersată.

În felul acesta *se fracturează* triumphiul textelor.

Extra-text, totalitatea primelor cinci Cânturi urmată de textul real. Extra-text al șaselea Cânt, adică Poeziile, ieșire în real. Există numai text, există numai extra-text, în total o „preață neîncetată”<sup>25</sup> care dejoacă reprezentarea filosofică a textului, opoziția tradițională dintre text și ceea ce îl excedează. Spațiul diseminării nu produce doar efervescența *pluralului*; el se agită în numele unei contradicții fără sfârșit, marcată prin

sintaxa indecidabilă a *plus*-ului. Explorată în mod practic, aceasta ne dă, poate, spre a reciti acel „nimic nu era, într-adevăr *mai (plus) real*“ . („La trezire briciul meu, făcându-și drum de-a curmezișul gâtului, va dovedi că nimic nu era, într-adevăr, *mai (plus) real*“).

Protocol indispensabil oricărei re-elaborări a problemei „ideologiei“, a înscrierii specifice a fiecărui text (de data aceasta, în sens strict regional) în câmpurile decupate, în mod obișnuit, drept câmpuri ale cauzalității „reale“ (istorică, economică, politică, sexuală etc.). Elaborarea *teoretică*, cel puțin, dacă s-ar putea menține la o astfel de circumscrisere, ar trebui să suspende, sau cel puțin să complice, cu maximă prudență, deschiderea naivă care raporta textul *ei* la lucru, la referent, la realitate, adică la o instanță conceptuală și semantică ultimă. De fiecare dată când, pentru a pune în contact, în grabă, scriitura cu un exterior liniștitor, sau pentru a rupe, foarte repede, legăturile cu orice fel de idealism, am ajunge să ignorăm unele achiziții teoretice recente (critica semnificatului transcendent sub toate formele sale; deconstrucția, deplasarea și subordonarea efectelor de sens și de referință, ca și a tot ceea ce ar impune un concept și o practică logocentrice, expresiviste și mimetologice a scriiturii; reconstrucția câmpului textual pornind de la operațiile de intertextualitate sau de trimitere, la nesfârșit, a urmelor la alte urme; reînscierea în câmpul diferențial a spațierii efectelor de temă, de substanță, de conținut, de prezență sensibilă sau inteligibilă, pretutindeni unde pot interveni etc.), am regresa încă și mai sigur în idealism împreună cu tot ceea ce i se asociază, mai cu seamă în figura empirismului și a formalismului.

În reeditarea Cărții.

Derivat dublu al unei unități primare, imagine, imitație, expresie, reprezentare, cartea își are originea, care este, totodată, și modelul ei, în afara ei: „lucrul însuși“ sau această determinare a ființării pe care o numim „realitate“, așa cum este sau așa cum este percepută, trăită sau gândită de cel care descrie sau care scrie. Realitate prezentă sau realitate reprezentată, chiar și această alternativă este derivată dintr-un model anterior. Modelul Cărții, Cartea Model nu înseamnă, oare, absoluta adecvare a prezenței și a reprezentării, *adevărul (homoiosis sau adequatio)* lucrului și al gândirii despre lucru, așa cum se realizează mai întâi în creația divină, înainte de a fi reflectată de cunoașterea finită? Carte a lui Dumnezeu, Natura va fi fost în Evul Mediu o grafie conformă cu gândirea și cu Cuvântul divin, cu *înțelegera* lui Dumnezeu ca *Logos*, adevăr care vorbește și se ascultă vorbind, loc al arhetipurilor, releu al unui *topos noetos* sau *topos ouranios*. Scriptură reprezentativă și adevărată, adecvată

modelului ei și sieși, Natura era, de asemenea, o totalitate ordonată, volumul unei cărți grele de sens oferindu-se citirii, adică înțelegerii, asemeni unui cuvânt, de la înțelegere la înțelegere. „Ochiul ascultă“ (C Claudel) când vocația cărții este rostirea *logos*-ului divin.

Această reamintire — această citare — trebuie doar să ne reintroducă în problema prefetei, a dublei înscrieri sau a dublei articulații a unui astfel de text: învăluirea ei semantică în Cartea care reprezintă un Logos sau o Logică (onto-teologie și cunoaștere absolută) și restanța exteriorității ei textuale pe care nu o vom confunda cu densitatea ei sensibilă.

Această rechemare trebuie, de asemenea, să ne introducă în problema prefetei ca *sămânță*. Conform *chiasmului* ( $\chi$ ) (pe care-l vom considera întotdeauna, în grabă, ca desen tematic al diseminării), prefața, ca *semen*, poate tot atât de bine să *rămână*, să producă și să se piardă ca di-ferență (*différance*) seminală sau să se lase reapropriată în sublimitatea tatălui. Ca prefață a cărții, ea reprezintă cuvântul tatălui care își asistă și își admiră<sup>26</sup> scrierea, răspunzând pentru fiica sa, străduindu-se din răspuțeri să o susțină, să o rețină, să o idealizeze, să o re-interiorizeze, să-i stăpânească sămânța. Scena s-ar desfășura, dacă ar fi posibil, numai între tată și fiu: auto-inseminare, homo-inseminare, reinseminare. Narcicismul este legea, este egal cu ea. Figura paternă cuprinsă în conceptul platonician *boetheia* va ocupa din nou scena: prolegomenul *se va prezenta* ca instanță *morală* și va fi scris numai pentru a reînsufleți o rostire<sup>27</sup>. Care se proclamă prin el și manifestă în mod prezent. Prefetele au fost adesea manifeste de școală.

Ștergerea sau sublimarea diferenței seminale este mișcarea prin care restanța exteriorului cărții (*hors-livre*) se lasă interiorizată și domesticită în onto-teologicul mării Cărți. Punctul de rezistență generală marcat aici, de pildă, prin numele „Mallarmé“, poate fi întotdeauna eliminat după aceea sub pretextul omonimiei. Este vorba tot de un aspect al vechiului nume, de onimism în general și de falsă identitate a mărcii. Diseminarea trebuie să perturbe problema ei de la bun început.

Ceea ce Mallarmé proiecta sub vechiul nume de Carte, ar fi fost, dacă „ar fi existat“, cu totul altceva. Exteriorul cărții (*Hors-livre*). Totuși, Claudel a venit după Mallarmé. Jocul *diseminării*, am fi putut bănui, îl citează adesea să se înfățișeze. Și iată, adunate la un loc, toate elementele prin care diseminarea va fi schimbat, cuvânt cu cuvânt, semnul:

Am ieșit din această amortire fatală, din această atitudine strivită a spiritului în fața materiei, din această fascinație a cantității. Știm că suntem făcuți pentru a stăpâni lumea, nu pentru a fi stăpâniți de ea.

Soarele a revenit pe cer, am smuls draperiile și am aruncat pe fereastră mobila capitonată, bibelourile de bazar și «palidul bust al Minervei». Știm că lumea este, într-adevăr, un text și că ea ne vorbește, cu umilință și bucurie, despre propria-i absență, dar și de prezența veșnică a altcuiva, adică a Creatorului ei. Nu există numai scriptură ci și scriptorul, nu numai litera moartă ci și spiritul viu, nu există doar o carte de magie ci și Cuvântul în care toate au fost rostite. Doamne! Știm din *Scriptură* — din Scriptura prin excelență, adică Sfânta Scriptură — că *suntem, într-un fel, începutul făpturii, că vedem toate lucrurile în enigmă, ca într-o oglindă* (chiar oglinda lui Igitur), *că lumea este o carte scrisă pe dinăuntru și pe dinafară* (acea carte al cărei facsimil dorea să-l stabilească Igitur) și *că lucrurile văzute sunt făcute pentru a ne îndruma spre cunoașterea celor nevăzute*. Cu câtă atenție trebuie, prin urmare, nu doar să le privim, ci să le studiem și să le cercetăm, și cât de mult trebuie să mulțumim filosofiei și științei pentru că ne-au pus, pentru aceasta, la dispoziție atâtea instrumente admirabile! Nimic nu ne mai împiedică să continuăm, cu mijloace multiplicat la infinit, cu o mână pe Cartea Cărților și cu cealaltă pe Univers, marea anchetă simbolică, aceea care vreme de douăsprezece veacuri a fost preocuparea Părinților Credinței și ai Artei<sup>28</sup>.

Prin urmare, cărțile finite ar deveni opusculi alcătuite după modelul marelui opus divin, tot atâtea speculări blocate, tot atâtea oglinzi mici care captează o mare imagine. Forma ei ideală ar fi o carte de știință totală, carte de cunoaștere absolută care rezumă, recită, ordonează în mod substanțial toate cărțile și parcurge ciclul cunoașterii. Dar pentru că adevărul este deja constituit în reflexia și în raportul lui Dumnezeu cu el însuși, pentru că el se știe deja grăitor, cartea *ciclică* va fi și *pedagogică*. Iar prefața ei, propedeutică. Autoritatea modelului enciclopedic, unitatea analogică dintre om și Dumnezeu poate acționa pe căi foarte ocolite, conform unor medieri complexe. Este vorba, în plus, de un *model* și de un concept normativ: aceasta nu exclude faptul că în practica scriiturii, mai cu seamă a scriiturii numite „literare“, anumite forțe să rămână încă străine sau contrarii modelului, ori să-l repună cu violență în joc. Și aceasta dintotdeauna, chiar dacă prin procese diferite și ireductibile unele la altele. Cât privește proiectul enciclopedic, așa cum este explicit formulat în Evul Mediu, dar pregătit de multă vreme (Vitruviu, Seneca, Posidonius, etc.) el este de esență și de origine teologică, chiar dacă spirite așa-zis atee au participat la elaborarea unei mari Enciclopedii deosebit de ignorante și neștiutoare în privința rădăcinilor ei.

Hegel declară desăvârșirea și sfârșitul (*l'achèvement*) filosofiei. El scrie o *Știință a logicii* (marea logică), producție a cunoașterii absolute, precedată de două Prefete și de o Introducere în care explică inutilitatea,

adică primejdia „cuvintelor înainte“. Dar el scrie și o *Enciclopedia a științelor filosofice*, care coordonează toate domeniile cunoașterii. Face parte din ea, dar ca primă parte, o *Știință a logicii* (mica logică), identică în substanță cu marea logică pe care o înscrie, deci, în scriitura ordonată a volumului enciclopedic. Acesta este, fără îndoială, în istorie, ultimul care merită încă acest nume; enciclopedia filosofică, unitate organică și rațională a cunoașterii, nu este un agregat empiric de conținuturi, asemeni celor ce se vând astăzi sub acest nume. Îmbogățită cu trei prefețe (a doua a fost deosebit de importantă), *Enciclopedia* lui Hegel se deschide printr-o Introducere care ne explică, încă o dată, că filosofia „lipsită de avantajul, care vine în ajutor celorlalte științe, de a putea presupune obiectele sale ca fiind nemijlocit date de reprezentare, și metoda ei de cunoaștere ca îndeobște admisă în ce privește începutul și dezvoltarea“, trebuie, așadar, să-și producă, din propria ei interioritate, obiectul și metoda. „... O atare înțelegere și justificare este însă, ea însăși, cunoaștere filosofică și deci nu poate cădea decât în *cuprinsul* filosofiei. O explicație *preliminară* ar fi, prin urmare, nefilosofică și n-ar putea fi mai mult decât o țesătură de presupoziii, aserțiuni și raționări, — adică de afirmații contingente, cărora cu același drept le-ar putea fi opuse afirmații contrare [...]. A voi să cunoaștem însă *înainte* de a cunoaște e tot atât de absurd pe cât de absurdă a fost intenția aceluia scolastic care voia să învețe să *înainte înainte de a se aventura în apă*“<sup>29</sup>. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia științelor filosofice*, Partea I, *Logica*, trad. D.D. Roșca, V. Bogdan, C. Floru, R. Stoichiță, Ed. Academiei, 1962, pp. 39, 50.

Dacă explicația prealabilă este absolut anterioară cercului enciclopediei, ea îi rămâne exterioară și nu explică nimic. Ea nu este filosofică și, la limită, rămâne imposibilă. Dacă, dimpotrivă, ea este inclusă în cercul filosofic, nu mai reprezintă o operație *pre-liminară*, ci aparține mișcării efective a metodei și structurii obiectivității. Născându-se și bucurându-se *de sine însuși*, conceptul își sublimează (*relève*) prefața și se adâncește în el însuși. Enciclopedia se naște. Conceperea conceptului este o auto-inseminare<sup>30</sup>.

Această întoarcere la sine a seminței teologice își interiorizează propria negativitate și propria diferență față de sine. Viața Conceptului este o necesitate care, *incluzând* dispersia seminței, făcând-o să lucreze în folosul Ideii, *exclude* în același timp din ea orice pierdere sau orice productivitate întâmplătoare. Excluderea este o includere<sup>31</sup>. În opoziție cu diferența seminală refulată în felul acesta, adevărul care se vorbește pe sine în cercul logocentric este discursul a ceea ce se întoarce la tatăl și i se cuvine acestuia (*revient au père*)<sup>32</sup>.

De aceea Hegel nu examinează niciodată circulația vie a discursului în termeni de scriitură. El nu examinează niciodată *exterioritatea*, adică autonomia repetitivă, a acestui *rest* textual<sup>33</sup> pe care îl reprezintă, de pildă, o prefață atunci când este sublimată (*relevée*) semantic în logica enciclopedică. El problematizează prefața în funcție de ceea ce cuvântul vrea să spună: a voi să spună (*vouloir-dire*), a prezice (*pré-dire*), a cuvânta înainte (*avant-dire*) (*pre-fari*) al prologului sau al prolegomenului *concepțut* (asemeni unei ființe vii) și proclamat începând cu actul final al epilogului său. În discurs, *logos*-ul rămâne la sine. Ceea ce ar trebui, totuși, să interzică înțelegerea scriiturii (aici programa, pre-scriptia, pre-textul) ca simplu desen empiric al conceptului, este faptul că acest deșeu (căci nu se pune acum problema de a-l sublima (*relever*) din această condiție ci de a-l examina, altfel) este *coextensiv* întregii vieți a discursului. Această coextensiune, în primul rând, nu se reduce la echivalență sau la dublet. Cel puțin structura dubletului nu mai funcționează de la sine. În coextensiune se repetă și insistă o anumită exterioritate, care acționează în afara silogismului speculativ și a tuturor mărcilor lui accentuate.

Cu un scop și un rezultat *aproape* identice, Novalis pune în mod explicit în *Enciclopedia* sa<sup>34</sup> (să fie, de aceea, lipsit de sens faptul că ea a rămas risipită în începuturile (*premices*) ei? sfâșiată în jurul semintelor ei ascuțite?) problema *forme*i cărții totale ca o carte *scrisă*: scriitură exhaustivă și taxinomică, hologramă care ordonează și clasifică cunoașterea și *face loc* scriiturii literare. „Totul trebuie să fie enciclopedizat“ (p. 39). „Enciclopedistica“ va fi „un fel de gramatică științifică“ scrisă într-o pluralitate de moduri, „fragmente, scrisori, poeme, studii științifice riguroase“ (p. 39), fiecare parte a cărții trebuind să fie dedicată prietenilor. Literalul, literarul, ca și epistolarul, își vor afla locul și ordinea de producere în corpul biologic al acestei enciclopedii romantice („manieră goetheană de a trata științele — proiectul meu“, p. 39). Căci pentru autorul *Grăunțelor de polen*, ordinea Cărții trebuia să fie în același timp organicistă și tabulară, germinală și analitică.

Nu mai putem eluda problema pro-gramei genetice sau a prefetei textuale. Ceea ce nu înseamnă că, *la urma urmelor*, Novalis nu-și va recupera sămânța în acel *logos spermatikos*<sup>35</sup> al filosofiei. Post-fața și prefața vor fi redevenit atunci momente biblice. *A priori* cuprinse în volum. Iată:

„Index al materiilor — index al numelor — planul este și un index de materii. Începem cu indexul de materii?“ (p. 42).

„Raporturi între titlu, plan și indexul de materii. Necesitatea unei *postfete*“.

„*Enciclopedistica*. Cum vor fi constituite *tabelele de aramă filosofice*? Fac deja parte din ele tabelul categoriilor — sistemul teoretic al lui Fichte — dianologia — *tabelele logicii* lui Maas — *tabela științelor* a lui Bacon, etc. *Tablouri* etc.

` a	=	a
+ a		- a
	+ +	
+a		-a
	+ +	

Tabelele de aramă geografice — geognostice — *mineralogice* — cronologice — matematice — tehnologice — *chimice*, economice — politice — galvanice — fizice — artistice — fiziologice — muzicale — heraldice — numismatice — statistice — filologice — gramaticale — psihologice — literare — *filosofice*. *Planurile* care preced cărțile sunt deja, într-un fel oarecare, *tabele* — (alfabetele) — *indexurile* sunt glosare și *enciclopedii speciale*. (De pildă, geometria expusă într-un mare tablou — aritmetica, algebra etc.). Toată istoria posibilă, a *literaturii*, a artei și a *lumii* trebuie să poată fi expusă în serii de *tabele*. (Cu cât o carte poate fi mai puțin expusă într-un tablou, cu atât este mai proastă).

*Filologie*. Ce trebuie să fie o *prefață*, un *titlu*, un *epigraf*, un *plan* — o *introducere* — o *notă* — un *text*, un *appendice* (*tabele* etc.), un *indice de materii* — și cum sunt ele ordonate și clasificate? *Planul* este formula combinatorie a *indicelui de materii* — *textul*, *transpunerea* lui în operă. *Prefața* este o *aventură poetică* — sau un *avertisment* către cititor și legător. *Epigraful* este o *temă muzicală*. *Prefața* arată modul de *întrebuințare* al cărții — *filosofia lecturii*. *Titlul* este *numele*. Un *titlu dublu* și un *sub-titlu explicativ* (*istoria titlurilor*) sunt o *definiție* și o *clasificare* a numelui.

*Enciclopedistică*. Trebuie ca această carte a mea să conțină *metafizica critică* a *dării de seamă*, a artei literare, a *experienței* și a *observației*, a *lecturii*, a *scriiturii* etc. (p. 40).

Istoria însăși este *prescrisă*. Dezvoltarea ei, irupțiile ei, chiar și *discontinuitățile* ei nu trebuie să *deconcerteze* acest volum muzical, această *enciclopedie* care este și un „bas general sau o teorie a *compoziției*“. Iar în organizarea generală a acestei *scriituri*, „*literarului*“ i se atribuie o regiune și o *geneză proprie*. Prin urmare, *Biblia* ca *spațiu tabular* dar și ca *rațiune seminală care se explică pe sine însăși*, din *voința* de a da *seamă fără rest* de *producerea ei genetică*, de *ordinea* și de *modul* ei de *întrebuințare*. (Și *diseminarea* se explică („*dispozitivul se explică*“) dar cu totul altfel. Ca *heterogenitate* și *exterioritate absolută*

a seminței, di-ferența seminală se constituie ca program, dar ca program non-formalizabil. Din motive formalizabile. Infinitatea codului ei, ruptura ei, deci, nu are forma saturată a prezenței la sine în cercul enciclopedic. Ea ține, dacă se poate spune astfel, de căderea neîncetată a unui *suplement de cod*. Formalismul nu mai eșuează în fața unei bogății empirice, ci în fața unei *cozi (queue)*. A cărei *auto-mișcare (le se-mordre)* nu este nici speculară, nici simbolică).

Dar ce înseamnă nedesăvârșirea *Enciclopediei* lui Novalis, a desăvârșirii înseși? Accident empiric?

„Cartea mea trebuie să devină o bibliie științifică — un model real și ideal — și germeul tuturor cărților.

*Filologie*. De elaborat la început indicele de materii, și planul — apoi textul — apoi introducerea și prefața — apoi titlul. — Toate științele alcătuiesc o *singură carte*. Unele aparțin indicelui de materii — altele planului etc.

[...] Descrierea bibliiei este, propriu-zis, întreprinderea mea — sau, mai bine zis, *teoria bibliiei* — artă a bibliiei și teorie a naturii. (Mod de a înălța o carte la nivelul unei biblii).

Dusă la bun sfârșit, biblia este o *bibliotecă perfectă — bine orânduită*. Schema bibliiei este, în același timp, schema bibliotecii. *Schema* autentică — formula autentică — indică în același timp propria ei geneză — propria ei întrebuintare etc.

(Fișă completă cu privire la *întrebuintarea* fiecărui obiect — adăugată la *modul de întrebuintare* — și la descriere) (p. 41).

Cărțile perfect încheiate fac inutile cursurile. Cartea este natura înscrisă pe un portativ (ca în muzică) și *completată* (p. 43).

Ultimul cuvânt este *subliniat* de Novalis. Cartea este natura înscrisă pe un portativ: suprapunere a naturii și a volumului, identitate muzicală a întregului ființării și a textului enciclopedic. Această propoziție pare, la început, să revină la metafora tradițională („să citim marea carte a lumii“). Dar această identitate nu este *dată*: natura lipsită de carte este *incompletă*, într-un fel oarecare. Dacă totalitatea a ceea ce există s-ar confunda cu totalitatea inscripției, n-am înțelege de ce ar fi două: natura și biblia, ființa și cartea. N-am înțelege, mai ales, posibilitatea însumării lor și locul conjuncției lor. N-ar trebui, oare, să alegem aici între *este (est)* cu funcție de copulă (cartea *este* natura) și *și (et)* al conjuncției? Și pentru ca acuplarea predicativă să fie posibilă, o conjuncție mută trebuie să ne îngăduie să gândim conjunct, ca pe un ansamblu (*cum*), cartea și natura. Faptul că această acuplare prin *este* are sensul

de desăvârșire, de productivitate ce desăvârșește și care nu repetă ci completează natura prin scriitură, ar însemna că natura este incompletă în unele părți, că îi lipsește ceva pentru a fi ceea ce este, că are nevoie de a fi completată (*suppléée*). Ceea ce numai ea poate face, de vreme ce ea este totul. Cartea i se adaugă (suplement adițional exprimat de conjuncția *și*), dar prin acest adaos ea trebuie, de asemeni, să o completeze, să-i desăvârșească esența (suplement complementar și suplinitor anunțat de copula *este*). Închiderea bibliotecii se articulează și funcționează în jurul acestei țâțâni: logica sau, mai curând, grafica suplimentului.

O dată cu apariția unei cărți care, chiar dacă dublează natura, i se adaugă în această duplicare de simulacru, se constituie un text de știință sau de literatură care excede ceea ce este dintotdeauna-deja-constituit în economia sensului și a adevărului, în spațiul teo-logico-enciclopedic, al auto-fecundării fără limită. Diseminarea, recurgând la *physis* ca *mimesis*, repune filosofia în scară și cartea ei în joc (*eu jeu*)<sup>36</sup>.

Excesul aventuros al unei scriituri care nu mai este dirijată de o cunoaștere nu este părăsit în seama improvizației. Hazardul sau aruncarea de zaruri care „deschide“ un astfel de text nu contrazice necesitatea riguroasă a alcătuirii lui formale. Jocul este aici unitatea hazardului și a regulii, a programului și a restului său, a surplusului lui. Acest *joc* se va mai numi încă *literatură* sau *carte* doar dacă va exhiba fața negativă și atee (fază insuficientă dar indispensabilă a răsturnării), clauza finală a aceluiași proiect care se menține de acum pe tranșa cărții închise, desăvârșire visată și conflagrație desăvârșită. Asemeni notelor programatice privitoare la Cartea lui Mallarmé. Cititorul trebuie să știe, începând cu acest „acum“ manifest, că ele vor constitui obiectul prezentului tratat.

Să recunoască plenitudinea și identitatea în sine a naturii: „Știm, prizonieri ai unei formule absolute că, desigur, este numai ceea ce este. [...] Natura are loc, nu i se va adăuga nimic“. Dacă ne-am menține în această captivitate, captivitate în formulă și în cunoașterea absolută, n-am putea gândi nimic care s-ar adăuga întregului, fie și numai pentru a-l desăvârși sau a-l gândi *ca atare*, nici măcar imaginea sau dublul său mimetic, care ar aparține și ele întregului în marea carte a naturii.

Dar dacă formula acestei cunoașteri absolute se lasă gândită și pusă în discuție, întregul este acționat de o „parte“ mai mare decât el, stranie sustragere a unei *remarci* a cărei diseminare devine teorie și care îl constituie, cu necesitate, ca *efect de totalitate*.

Cu această condiție, „literatura“ *iese* din carte. Cartea lui Mallarmé a ieșit din Carte. Se pot observa, desigur, în ea trăsăturile celei mai vizibile filiații care o fac să descindă din bibliie. Epură, cel puțin, celei a lui Novalis. Dar prin simulacrul afirmat și prin punerea în scenă teatrală, prin efracția remarcării, cartea a *ieșit* din bibliie: îi scapă fără posibilitate de recuperare, nu-i mai reflectă imaginea, nu mai reprezintă un obiect finit și *așezat*, odihnindu-se în spațiul *bibliotecii*.

Orice descifrare trebuie să fie dublată de carte. De pildă, aceste medalii care deja au circulat mult:

„De fapt, lumea este creată pentru a deveni o *carte frumoasă*“ (p. 872)... „Întotdeauna am visat și am încercat altceva, cu o răbdare de alchimist, gata să-i sacrifice orice vanitate și orice bucurie, așa cum odinioară erau arse mobilele și bârnele acoperișului pentru a întreține cuptorul Marii Opere. Ce anume? e greu de spus: o carte, pur și simplu, o carte, în mai multe volume, o carte care să fie o carte, arhitecturală și premeditată, iar nu o culegere de inspirații întâmplătoare (*sic*), fie ele și minunate... Voi merge mai departe și voi zice: Cartea, convins fiind că, de fapt, nu exista decât una singură, pe care oricine a scris, a încercat, fără știrea lui, s-o scrie, chiar și Geniile. Explicația orfică a Pământului, care este singura datorie a poetului și jocul literar prin excelență; căci ritmul însuși al cărții, devenit atunci impersonal și viu, până și în paginația ei, se juxtapune ecuațiilor acestui vis, sau Oda [...] aceasta a pus stăpânire pe mine și poate voi izbuti, nu să realizez respectiva operă în întregime (pentru aceasta ar trebui să fiu cineva!) ci doar să arăt un fragment executat al ei, să fac să scânteieze, printr-un aspect, autenticitatea ei glorioasă, indicând restul întreg pentru care o singură viață nu e de ajuns. Să dovedesc, prin părțile făcute, că această carte există și că am cunoscut ceea ce nu aș fi putut duce la îndeplinire“ (Către Verlaine, 16 noiembrie 1885. Aceași scrisoare numește „munca... anonimă“, „Textul vorbind aici despre el însuși, fără glasul autorului“).

Sau acest fragment care, în treacăt, potrivit logicii *colțului* și a *vălului*, va fi fost preludiul improbabil al diseminării:

„Cred că Literatura, recuperată chiar la izvorul ei care este Arta și Știința, ne va dărui un Teatru ale cărui reprezentații vor fi adevăratul cult modern; o Carte, explicație a omului, îndestulătoare pentru cele mai frumoase vise ale noastre. Cred că toate acestea se află înscrise în natură în chip atât de limpede încât doar cei interesați să nu vadă nimic sunt lăsați să închidă ochii. Această operă există, toți au încercat să o realizeze fără să știe; nu există geniu sau mășcăruci care să nu fi regăsit, fără să

știe, câte o trăsătură a ei. Să arăți aceasta și să ridici un colț al vălului a ceea ce poate fi un astfel de poem este, în singurătată, plăcerea mea și tortura mea“ (pp. 875–876).

Tortura mea, plăcerea mea.

În această carte, pentru „a nu vedea nimic“, „fără să știe“, „fără să știe“ (de două ori). O interpretare unilaterală ar deduce de aici unitatea Naturii (totalitatea lumii) și a Cărții (legătura voluminoasă a întregii scriituri). Dacă n-ar fi dată, această unitate ar trebui doar reconstituită. Programul ei teleologic, interiorizat și reasimilat de cercul desfășurării ei, nu ar lăsa intervalului prefetei decât locul iluziei și timpul unui vizor. Ca și cum — chiar aici — prefața s-ar putea instala calm în prezența viitorului ei anterior și în modalitatea acestui *discurs de asistență*, a cărei definiție o veți fi citit-o mai sus.

Or, sub forma ei de bloc protocolar, prefața se află pretutindeni, fiind mai mare decât cartea. „Literatura“ arată, de asemenea — în mod practic —, ceea ce este dincolo de întreg: „operația“, înscrierea care transformă întregul în parte care cere să fie completată sau suplinită. O astfel de complementaritate deschide „jocul literar“ în care, o dată cu „literatura“, dispare și figura autorului. „Da, Literatura există și, dacă vreți, există singură, cu excepția întregului. Ca împlinire, cel puțin, a ceea ce nu poate fi mai bine numit“ (p. 646).

Această împlinire decalează complementul enciclopedic al lui Novalis. Fără îndoială literatura aspiră și ea, în aparență, să umple o lipsă (*manque*) (un orificiu) într-un întreg care, prin esență, nu ar trebui să-și lipsească și să se rateze pe sine însuși (*se manquer (à) lui même*). Dar ea este și *excepția de întreg*: în același timp excepția în întreg, lipsa la sine în întreg și excepția de întreg, ceea ce există singur, fără nimic altceva cu excepția de întreg. Piesă care, în întreg și în afara lui, îl marchează pe absolut celălalt, pe celălalt incomensurabil cu întregul.

Ceea ce suprimă literatura: ea nu există, pentru că nimic nu există în afara întregului. Ea există pentru că există o „excepție de la întreg“, ceva în afara întregului, adică un fel de scădere fără lipsă. Și pentru că există, singură, întregul nu este nimic, nimicul este tot („într-adevăr, nimic nu era mai real“). Acest nimic în plus, acest plus în minus deschide ordinea sensului (a ceea ce este), fie el și polisemic, legii deconcertante a diseminării. El dă *loc*, începând cu protocolul practicii „literare“, unei noi problematici a ființei și a sensului<sup>37</sup>.

Cel de dincolo de întreg, alt nume al textului întrucât rezistă oricărei ontologii, în orice fel ar determina ea ființarea în ființa și în prezența ei, nu reprezintă un *primum movens*. El imprimă, totuși, întregului, din „lăuntru“ sistemului în care el își marchează efectele de coloană vidă și înscrisă, o mișcare de ficțiune.

El ritmează și plăcerea și repetiția potrivit unei cupe/tăieturi (*coupe*) multiple.

Ce să citim în această sintagmă: marca „taie“ (*coupe*); sau cupa (*la coupe*) lui „Mallarmé“?

Diseminarea (se) produce (în) aceasta: *cupă/tăietură (coupe) de plăcere*.

De primit în întreruperea între cele două părți ale fiecăruia din cele trei texte.

Și chiar aici, după ce am înlăturat pretextul:

„Dar el este, aici, intervin cu certitudine, ceva, puțin, *un nimic*, să spunem clar, *care există*, de pildă egal *cu textul...*“ (p. 638, sublinierile îi aparțin lui Mallarmé).

„Noi știm, prizonieri ai unei formule absolute, că, desigur, este numai ceea ce este. Să înlăturăm, imediat, totuși, sub un pretext oarecare, amăgirea, ar dovedi inconsecvența noastră, negând plăcerea pe care vrem să o obținem: căci acest *dincolo* este agentul ei și motorul ei, aș spune, dacă nu aș avea repulsie să operez, în public, demontarea lipsită de evlavie a ficțiunii și, prin urmare, a mecanismului literar, pentru a expune piesa principală sau nimic. Dar venerez modul în care, printr-un șiretlic, proiectăm, printr-o oarecare elevație apărută și de fulger!, lipsa conștientă, în noi, a ceea ce acolo sus strălucește/explodează (*éclate*).

La ce folosește aceasta.

Unui joc“ (p. 647).

Fără nimicul, mai ales cel care se egalează cu textul, plăcere negată sau înlăturată în cupa pe care vrem să o apucăm. Dar în nimic, cupa, încă o dată, nu ne mai lasă să bem. Unde, oare, are *loc* plăcerea, dacă ea este de esență aproape literară? Dacă „prima de deducție“, „plăcerea preliminară“ (*Vorlust*), momentul formal al literaturii nu se împlinește decât la sfârșitul plăcerii, juisarea n-ar fi niciodată altceva decât instanța de seducție, primă suplimentară a nimic altceva. Plăcerea ar fi întotdeauna formală și asociată pragului (*de limen*). Nul și fără sfârșit, refulare în același timp menținută și înlăturată. Grafică a himenului care analizează retrospectiv toate cuplurile, toate opozițiile de concepte, și în special pe cele pe care Freud ni le oferă astfel.

Pe deasupra se adaugă „conștienta lipsă“/„conștientul lipsește“ (*le „conscient manque“*) (balanță nedefinită, *capabilă de sistemul său*,

chiar dacă se apleacă întotdeauna puțin mai mult într-o parte: în ea substantivul poate deveni adjectiv, iar verbul, substantiv). Între aceiași, defect de exces, despăgubirea, suplement și/sau complement: „*Măcar de n-ar exista versul*: el răsplătește în chip filosofic defectul limbilor, complement superior“ (p. 364).

Necesitate a „cezurii studiate“. „Cu versul liber (despre el n-am să repet nimic) în proza cu cezură studiată“ (*coupe méditée*).

Să întrerupem aici, poate, pentru „pecetea exterioară“ și „lovitura (*coup*) finală“, tirul trimiterilor.

*Tăiere (Coupe) regulată*: „Prelevare care se repetă în mod regulat“. *Tăiere întunecată sau de însămânțare*: „Operație care constă în a înlătura, dintr-un masiv, o parte a arborilor care îl alcătuiesc, astfel încât să permită celor păstrați să însămânțeze solul cu ajutorul grăunțelor pe care le produc și care se împrăștie de la sine“ (Litré).

Vor fi folosite, de asemenea, tăierea definitivă, tăierea luminoasă, tăierea drept înainte și în arie.

Să întrerupem, aici, prin decizie și lovitură (*coup*) cu capul. Prefața înscrisă, în cazul acesta, necesitatea tăieturii (*coupure*) și a figurii sale, a formei sale și a puterii de reprezentare metaforică pe care doar printr-o gravă imprudență i-am atribuit-o<sup>38</sup>.

Punere în joc fără preludiu din ceea ce rămâne pentru pregătirea unei lovituri (*coup*).

Mai apoi, dacă noi înșine ne-am duce să vedem, am întâlni din întâmplare, instalat într-un ungher anume, ceea ce rămâne din tăierea (cupa) aur/carte (*la coupe or/livre*)\*.

## NOTE

<sup>1</sup> Cf. „La différence“, în *Théorie d'ensemble*, col. „Tel Quel“, 1968, p. 58 și urm.

<sup>2</sup> Cf. „De l'économie restreinte à l'économie generale“, în *L'Écriture et la Différence*, col. „Tel Quel“, 1967.

<sup>3</sup> În legătură cu conceptele de *intervenție* și *paleonimie* și cu operația conceptuală a acestei răsturnări/deplasări (prelevare a unui predicat, aderență nominală, grefă, extensie și reorganizare), cf. *Positions*, în *Promesse*, nr. 30–31, p. 37.

\* Joc de cuvinte, greu traducibil, între *coup* (lovitură), *coupe* (cupă, tăiere) și *coupure* (tăietură) (C.M.I.).

<sup>4</sup> „La différence“, *op. cit.*, p. 46 și urm.

<sup>5</sup> *Aufheben* (în legătură cu această traducere, cf. „Le puits et la pyramide“, în *Hegel et la pensée moderne*, P.U.F., 1971). Mișcarea prin care Hegel determină diferența ca o contracție („Der Unterschied überhaupt ist schon der Widerspruch an sich“, *Știința logicii*, II, I, cap. 2C) este destinată anume să facă posibilă sublimarea (*la relève*) ultimă (onto-teo-teleo-logică) a diferenței. *Di-ferența (la diffé-rence)* — care nu este, deci, contradicția dialectică în acest sens hegelian — marchează limita critică a puterilor de idealizare ale sublimării (*relève*) pretutindeni unde pot opera, în mod direct sau indirect. Ea *înscris* contradicția sau, mai curând, contradicțiile, de vreme ce di-ferența rămâne, în mod ireductibil, diferențiatoare și diseminantă. Marcând mișcarea „producătoare“ (în sensul economiei generale și ținând cont de pierderea de prezență) și diferențiatoare, „conceptul“ *economic* de di-ferență nu reduce, deci, contradicțiile la omogenitatea unui singur model. Contrariul riscă oricând să se producă atunci când Hegel face din diferență un moment al contradicției generale. În esența ei, aceasta este întotdeauna onto-teologică. Întocmai ca reducția la diferență a economiei complexe și generale a di-ferenței (*la differance*). (Notă reziduală și întârziată pentru o post-față).

<sup>6</sup> Prefața nu expune fațada frontală sau preambulară a unui spațiu. Ea nu exhibă o prima față sau supra-fața unei desfășurări care s-ar lăsa, astfel, pre-văzută și prezentată în ea. Este înaintarea unei rostiri (*praefatio, prae-fari*). Unei astfel de anticipări discursive, protocolul îi substituie monumentul unui text: *prima* pagină *lipită (collée)* pe deasupra deschiderii — prima pagină — a unui registru sau a unui ansamblu de acte. În toate contextele în care intervine, protocolul reunește semnificațiile formulei (sau ale formularului), ale priorității și ale scriiturii: ale prescripției. Și prin „colajul“ (*collage*) său, acest *protokollon* divizează și suprimă pretenția inaugurală a primei pagini, ca și a oricărui *incipit*. Totul începe atunci — lege a diseminării — printr-o dublură. Desigur, dacă protocolul s-ar reduce el însuși la lipirea (*collage*) une file simple (de pildă, fața/reversul semnului), ar redeveni prefață, conform unei ordini în care recunoaștem marea logică. El nu i se sustrage decât făcând bloc, și încă în mod magic, adică potrivit „graficii“ unei structuri cu totul diverse: nici adâncime, nici suprafață, nici substanță, nici fenomen, nici în sine, nici pentru sine.

(Din acest moment extra-carta (*hors livre*) ar fi, de pildă, schița protocolară a unei introduceri oblice la două tratate (sau, mai curând, tratări în chip atât de straniu, contemporane: ale propriei lor practici, în primul rând), cele mai remarcabile, indefinit remarcabile, ale *pre scrisului (pré écrit — pajiștea scrisă)*, aceste două mașini muzicale care sunt, cu maxima diferență posibilă, *le Pré (Pajiștea)* sau *Fabrica pajiștii (La fabrique du pré)* de Francis Ponge și *Fugue (Fugă)* de Roger Laporte).

<sup>7</sup> „Trebuie, dimpotrivă, afirmat că adevărul nu este o monedă gata bătută, care poate fi dată și încasată așa cum este“ [...]. „... Această identitate care a devenit este adevărul. Dar ea nu este adevăr în sensul că inegalitatea ar fi aruncată de o parte ca zgura de pe metalul pur; și nici în felul în care unealta rămâne în afara vasului lucrat, ci inegalitatea, ca fiind negativul, ca fiind Sinele (*Selbst*)

este încă nemijlocit prezentă (*vorhanden*) în adevărul ca atare“ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Prefață, op. cit., p. 29.

<sup>8</sup> „Acest început al cultivării (*Bildung*) va face însă apoi loc vieții pline, care introduce în experiența lucrului (*der in die Erfahrung der Sache selbst hineinführt*), și, dacă se mai adaugă și aceea că rigoarea conceptului pătrunde în adâncul lucrului, o asemenea cunoștință și o asemenea judecată (*Beurteilung*) își vor păstra atunci locul cuvenit în convorbire (*Konversation*)“, *Ibid.*, p. 11.

<sup>9</sup> Ar trebui să recitim aici, în mod foarte riguros, în marea *Logică*, *Prefața*, *Introducerea*, iar din Cartea I acea dezvoltare fără statut care precede *Prima Secțiune* și poartă titlul „*Cum trebuie practicat începutul științei?*“ Cu ajutorul conceptelor speculative de metodă, de început (abstract sau concret), de fundament, de rezultat și de presupozitie etc., raporturile fenomenologiei spiritului și ale logicii sunt reînscrise în cercul lor infinit. Fiecare din ele o dezvoltă și o presupune pe cealaltă: exemplul determinat al întregului învăluie întregul etc. De pildă: a) „Această mișcare spirituală, care își dă sieși în simplitatea ei caracter determinat, și în această egalitate cu sine însăși, mișcare ce e deci dezvoltarea imanentă a conceptului, este metoda absolută a cunoașterii și e totodată sufletul imanent al conținutului însuși. Numai înaintând pe această cale, ce se construiește pe sine (*Auf diesem sich selbst konstruierenden Wege*), este filosofia capabilă, afirm eu, să fie o știință obiectivă, demonstrativă.

În felul acesta am încercat eu să prezint (*darzustellen*) *conștiința* în *Fenomenologia spiritului*. Conștiința este spiritul ca știință concretă angajată în exterioritate; dar mișcarea acestui obiect se sprijină, ca și dezvoltarea întregii vieți naturale și spirituale, numai pe natura *esențialității pure*, care formează conținutul Logicii. Conștiința, fiind spiritul ce se manifestă și care, în drumul său, se eliberează de caracterul nemijlocit, concret și exteriorizat al său, devine știință pură, care își dă sieși, ca obiect, înseseși acele esențialități pure așa cum sunt ele în sine și pentru sine. Acestea sunt gândurile pure, sunt spiritul care își gândește esența. Auto-mișcarea lor e viața lor spirituală și prin ea se constituie știința, care e expunere (*Darstellung*) a acestei mișcări.

Prin aceasta este indicată relația științei pe care eu o numesc *Fenomenologia spiritului* cu Logica. Cât privește raportul exterior, primei părți a *Sistemului Științei*, care conține fenomenologia, era să-i urmeze o a doua parte, ce trebuia să conțină Logica și cele două științe reale (*realen*) ale filosofiei, filosofia naturii și filosofia spiritului, ceea ce ar fi încheiat sistemul filosofiei. Dar extinderea necesară care trebuia dată Logicii ca atare m-a determinat s-o scot separat pe aceasta în lumină. Ea formează deci, într-un plan lărgit, prima urmare a *Fenomenologiei spiritului*. (*Prefață la prima ediție*, trad. D. D. Roșca).

b) „În *Fenomenologia spiritului* am expus (*dargestellt*) evoluția conștiinței de la prima sa opoziție nemijlocită cu obiectul până la știința absolută. Calea (*Weg*) aceasta străbate prin toate formele *raportului conștiinței cu obiectul* și are drept rezultat (*Resultate*) al său *conceptul științei*. Acest concept deci (făcând abstracție de faptul că el este produs, (*hervorgeht*) în cuprinsul însuși al Logicii) nu are nevoie aici de nici o justificare, deoarece el și-a primit-o în *Fenomenologia*

*spiritului*; și nici nu e cu putință să i se dea altă justificare decât această producere a lui de către conștiință, ale cărei proprii forme (*eigenen Gestalten*) se rezolvă toate în el ca în adevăr. O întemeiere sau o explicație discursivă [*räsonierende*: prin acest cuvânt, Hegel definește de obicei modalitatea discursivă a prefețelor, n. a.] a conceptului poate da cel mult următorul lucru: adus înaintea reprezentării (*vor die Vorstellung*) se obține o cunoștință istorică (*historische Kenntnis*) a lui. Însă definiția științei, sau, mai precis, a logicii, își are *dovada* numai în necesitatea producerii (*Hervorgangs*) ei“ (*Introducere*, trad. D.D. Roșca, pp. 30–31).

c) „Până aici filosofia nu-și găsisese încă metoda; se uita cu invidie la edificiul sistematic al matematicii și a împrumutat-o de la ea, cum am spus; sau se ajuta cu metoda unor științe care nu sunt decât mixturi compuse din materie (*Stoffe*) dată, din propoziții empirice și din idei, ori s-a ajutat aruncând în chip barbar la o parte orice metodă. Dar expunerea a ceea ce poate fi în mod exclusiv adevărata metodă a științei filosofice intră în tratarea însăși a logicii, căci metoda e conștiința formei (*Form*) pe care o ia automișcarea interioară a propriului ei conținut. În *Fenomenologia Spiritului* am prezentat despre această metodă un exemplu cu un obiect concret, cu conștiința“ (*Introducere*, pp. 35–36).

<sup>10</sup> „Retorica bună“ condamnă, cu mult înainte de Hegel, repetiția formală și fără legătură cu conținutul, ornamentul „pur retoric“. Această condamnare devenise deja un *topos*. Dar fusese necesar ca regula genului să fi ajuns la un fel de perfecțiune tehnică și la o anumită absurditate de procedură. Scriitorii romani confecționau prefețe dintre care fiecare putea fi o introducere în cărți extrem de diferite. Cicero îi mărturisește lui Atticus că și-a alcătuit, ca rezervă, o colecție de preamburii, folositoare în cele mai felurite scopuri.

Cum este posibilă această repetiție? Ce se întâmplă cu acest *rest*? Aceasta este problema extra-cărții.

<sup>11</sup> De data aceasta nu mai este vorba doar de *drumul* lui Descartes. Critica îl vizează și pe Spinoza. *Introducerea* la *Logică* face această precizare, trimițând la *Prefața Fenomenologiei spiritului*: „Și matematica pură își are metoda ei, care se potrivește cu obiectele ei abstracte și cu determinarea cantitativă, pe baza căreia ea le tratează în mod exclusiv. În prefața la *Fenomenologia spiritului* am spus esențialul despre această metodă și în general despre caracterul subordonat al spiritului științific ce poate fi propriu matematicii. Dar metoda matematică va fi supusă examenului mai de aproape și în cuprinsul însuși al logicii. *Spinoza*, *Wolff* și alții s-au lăsat amăgiți să aplice această metodă și în filosofie și să facă, din mersul exterior al cantității lipsite de concept (*den äusserlichen Gang der begrifflosen Quantität*, mers al conceptului, lucru în sine contradictoriu“ (trad. D.D. Roșca, p. 48).

<sup>12</sup> 1831. El reamintește aici că, dacă Platon, după cum s-a spus, a trebuit să-și revizuiască de șapte ori *Republica*, un filosof modern, tratând despre un obiect mai dificil, despre un principiu mai profund, operând cu un material mai bogat, ar trebui să-și modifice expunerea de șaptezeci și șapte de ori. Ceea ce presupune mult răgaz. „Dar autorul ar trebui, de asemenea, în raport cu măreția sarcinii sale,

să se mulțumească cu ce va fi putut face sub presiunea circumstanțială a necesităților exterioare, în ciuda risipei inevitabile prin importanța și complexitatea intereselor vremii sale“. Hegel face aici aluzie și la „trăncăneala asurzitoare“ care tulbură travaliul cunoașterii. El însuși nu a fost îndeajuns de distrat pentru a nu recunoaște aici anumite efecte, acesta, de pildă: „Ei au găsit, astfel, categoria cu ajutorul căreia a fost înlăturată o filosofie care câștigă în importanță și o pot suprima imediat. O numesc o filosofie *la modă*“, G.W.F. Hegel, *Prelegeri de istoria filosofiei*, vol. I, Editura Academiei, 1963, trad. de D. D. Roșca.

<sup>13</sup> Tratatul al *paleonimiei* prin explicitare și luare de cunoștință: „împrejurarea acum amintită face, fără îndoială, necesar ca în fruntea unui tratat de istorie a filosofiei, mai mult decât la începutul unui tratat de istorie a oricărei alte științe, să fie așezată o introducere în care în primul rând să se stabilească precis obiectul a cărui istorie urmează să fie expusă. Fiindcă ne putem întreba: cum să începem să tratăm despre un obiect al cărui *nume* este, desigur, cunoscut, dar despre care încă nu știm ce este [...]. Dar, în fapt, dacă conceptul de «filosofie» trebuie să fie stabilit nu arbitrar, ci științific, tratarea istoriei filosofiei devine însăși știința filosofiei. Căci ceea ce are în particular această știință este faptul că conceptul (*Begriff*) ei constituie numai în aparență începutul și că numai expunerea întregă a acestei științe constituie dovada, ba chiar putem spune, însăși aflarea conceptului (*Begriff*) ei, acesta fiind în chip esențial un rezultat al întregii expuneri. De aceea, în introducerea de care este vorba, conceptul științei filosofiei trebuie, de asemenea, să premergă arătării obiectului ei. Dar, în același timp, cu această introducere, care trebuie să se refere numai la istoria filosofiei, lucrurile stau în general tot așa ca și cu ceea ce spuneam adineauri despre filosofia însăși. Ceea ce se poate spune în această introducere este mai puțin ceva ce mai curând poate fi justificat și dovedit numai prin însăși expunerea istoriei filosofiei. Aceste lămuriri prealabile nu pot numai din acest motiv să fie clasate în categoria unor presupozitii arbitrare. Dar prezentarea prealabilă a lămuririlor, care, potrivit justificării lor, sunt în esență rezultate, poate avea numai interesul pe care îl are în general indicarea premergătoare a conținutului celui mai general al unei științe. În afară de aceasta, introducerea noastră trebuie să ajute la respingerea multor întrebări și exigențe care ar putea fi făcute față de o astfel de istorie de pe pozițiile unor prejudecăți obișnuite, *Ibid.*, pp. 10–11. Considerații analoge se găsesc și în *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, 1966, vol. I, pp. 11–15, trad. D. D. Roșca.

<sup>14</sup> Poate o farmacie „chinezescă“, aceea la care se referă Mao Zedong, într-o frază foarte hegeliană a argumentării lui împotriva formalismului și în special împotriva „celeia de a cincea crime a stilului stereotip al Partidului“: „mania de a aranja punctele tratate în ordinea semnelor ciclice, ca într-o farmacie chinezescă. Aruncați o privire în oricare farmacie chinezescă și veți vedea dulapuri cu nenumărate sertare, fiecare prevăzut cu o etichetă: ligulă, remania barba-împăratului, revent și tot ce vrei. Și tovarășii noștri au adoptat această metodă. În articolele și discursurile lor, în cărțile și rapoartele lor, folosesc la început cifre chinezești cu caractere majuscule, apoi cifre chinezești cu caractere

minuscule, apoi semnele ciclice și cele douăsprezece semne ale zodiacului chinez, apoi din nou literele majuscule A, B, C, D, literele minuscule a, b, c, d, cifrele arabe și cine mai știe ce! Strămoșii noștri și străinii au creat, din fericire, atâtea simboluri pentru noi încât putem deschide fără nici un efort o farmacie chinezească! Un articol care, încărcat cu astfel de simboluri nu ridică, nu analizează, nu rezolvă nici o problemă și nu se pronunță nici pentru nici contra a indiferent ce rămâne, la urma urmelor, o farmacie chinezească și nu are conținut determinat. Eu nu afirm că semnele ciclice și alte simboluri nu trebuie să fie folosite, ci că acest mod de a trata problemele este greșit. Mulți dintre tovarășii noștri s-au inspirat din metoda farmaciei chinezești, care este, de fapt, cea mai plată, cea mai infantilă și cea mai vulgară dintre metode. Este metoda formalistă care clasifică lucrurile după semnele lor exterioare și nu după legăturile lor lăuntrice. Dacă, bazându-ne doar pe semnele exterioare ale lucrurilor, clădim un articol, un discurs sau un raport cu ajutorul unei grămezi de concepte care n-au nici o legătură internă între ele, nu facem altceva decât să jonglăm cu conceptele, ceea ce poate determina și pe alții să facă la fel, să se mulțumească să enumere fenomenele în ordinea semnelor ciclice, în loc să-și pună în funcțiune creierul pentru a examina problemele, pentru a reflecta la însăși esența lucrurilor. Ce este o problemă? Este contradicția inerentă a unui lucru. Pretutindeni unde contradicția nu a fost rezolvată, există probleme“ (*Écrits*, col. „Maspero“, II, pp. 142–143).

<sup>15</sup> Conform logicii sublimării (*la relève*), post-fața este adevărul prefeței (enunțat întotdeauna la sfârșit) și al discursului (produs pornind din cunoașterea absolută). *Simulacrul* post-feței ar consta, începând de atunci, în a mima că revelează, în limita lui, sensul sau funcționarea unui limbaj.

Această operație se poate prelungi, în muncă și nerăbdare, când cel care a scris, încetând să mai scrie, se străduiește să ajungă din urmă, în mod adecvat, faptul încheiat al textului pentru a-i dezvălui procedura efectivă sau adevărul deplin. Este plictisul lui James care și-a redactat toate prefețele la sfârșitul vieții pentru a-și prezenta operele complete. Este protestul lui Gautier: „De multă vreme strigăm sus și tare împotriva inutilității prefețelor și, totuși, scriem mereu prefețe“. Este iritarea lui Flaubert care nu vedea în cele „trei prefețe“ ale sale decât golul steril al criticii. Și este adevărat că, în conceptul ei clasic, prefața reprezintă instanța critică a textului pretutindeni unde operează aceasta. („Ah! cât sunt de nerăbdător să isprăvesc *Bovary*, *Anubis* și cele trei prefețe ale mele, ca să intru într-o perioadă nouă, ca să mă dedic «Frumosului pur»“) (Scrisoare către Louis Bouilhet, 23 august 1853. „Ah, ce nerăbdător sunt să scap o dată de *Bovary*, de *Anubis* și de cele trei prefețe ale mele (adică de cele trei dăți, care ar fi una singură, când aş scrie critică)! Cât de grăbit sunt să termin toate acestea, ca să mă arunc cu totul într-un subiect vast și propriu“ (Scrisoare către Louise Colet, 26 august 1853) (*Préface a la vie d'écrivain*, selecție de scrisori prezentate de Geneviève Bollème).

Dar simulacrul poate fi și *jucat*: făcându-te că privești în urmă și că te întorci, *relansezi*, adaugi un text, complici scena, realizezi, în labirint, deschiderea unei digresiuni suplimentare, ca și a unei false oglinzi care-i adâncește infirmitatea

într-o speculară mimată, adică fără sfârșit. Restanță textuală a unei operații care nu este nici străină, nici reductibilă la *corpus*-ul numit „principal“ al unei cărți, la pretinsul referent al post-feței, nici măcar la conținutul său semantic. Diseminarea ar propune o anumită teorie — de urmat și ca un marș de formă foarte veche — a *digresiunii*, scrisă, de pildă, pe marginile filelor din *A Tale of a Tub* sau insistând asupra „cursei“ din a doua prefață la *La Nouvelle Héloïse*.

(Din acel moment, extra-carte (hors livre) ar fi, de pildă, schița histerocolară a unui *apendice*, foarte diferențiat în structura sa (diseminarea descrie, *ilustrează*, ca să fiu mai precis, atârnarea (*l'appendre*) de la un cap la altul), la toate tratatele (mai degrabă tratării contemporane, în chip atât de straniu, cu propria lor practică) *post-scriptum*-ului: la „*Cum am scris unele din cărțile mele*“; la *Ecce Homo* (*De ce scriu cărți atât de bune*), care se încrucișează cu „prefața târzie“ la *Aurora* sau cu un anumit cuvânt înainte la *Știința voioasă* („Această carte nu necesită, poate, numai o singură prefață (nicht nur eine Vorrede); iar, în cele din urmă, va persista întotdeauna îndoiala că cineva ar putea, fără să fi trăit (*erlebt*) ceva asemănător (*etwas Ähnliches*) să poată fi adus aproape (*näher gebracht*), prin prefețe, de experiență trăită (*Erlebnisse*) a acestei cărți“); la *Post-scriptum final non-științific la Fărâmele filosofice, Compoziție mimico-patetico-dialectică, contribuție existențială* a lui Johannes Climacus la propriul *Cuvânt înainte*, apoi la propria *Introducere* („Îți vei fi amintind, dragul meu cititor, că la sfârșitul *Fărâmelor filosofice* se află o frază, ceva care ar putea avea aerul că fâgăduiește o urmare. Socotită drept o fâgăduială, această frază («Dacă voi adăuga vreodată un nou capitol acestei lucrări») era, fără îndoială, cum nu se poate mai neclară, cum nu se poate mai îndepărtată de un legământ“ [...]. „De aceea, este firesc ca promisiunea să fie îndeplinită într-o operă ulterioară, iar autorul nu poate fi pentru nimic în lume acuzat, dacă există, într-adevăr, ceva important în toată treaba asta, că a spus tot ce e mai important într-un *post-scriptum*, așa cum obișnuiesc femeile“. [...]. „Căci este într-adevăr ridicol să considerăm totul ca fiind încheiat și apoi să spunem la sfârșit: lipsește sfârșitul. Dacă sfârșitul lipsește la sfârșit, atunci lipsește și la început. Ar trebui, prin urmare, să-l spunem la început. Dar dacă sfârșitul lipsește la început, aceasta înseamnă că nu există sistem“ [...]. „Aceasta este cutezanța dialectică. Dar dialecticianul nu a dobândit-o încă“ [...]. „Introducerea savantă amuză prin erudiția ei ...“. [...]. „Expozeul retoric distrează, intimidându-l pe dialectician“); în sfârșit, la *Anexa* sa (în care ni se explică de ce „cartea este, deci, superfluă“, că „nu conține doar un sfârșit, ci mai are, pe deasupra, și o retractare. Nu s-ar putea totuși cere mai mult, nici înainte, nici după“ și că „să scrii o carte și apoi să o retractezi înseamnă, într-un fel, altceva decât să o lași nescrisă“); și la *Prima și ultima explicație* a sa (care stabilește raportul între problema *pseudonimiei* sau a *polinimiei* și cea a „autorului prefeței cărții“); la *Apendicele* la *Jubileul* lui Jean Paul [mai există, oare, vreun sens în a-l identifica drept maestru al dublului?] (*Prodromus Galeatus* „O prefață trebuie să fie doar un titlu mai lung. După părerea mea, ar trebui ca aceasta să se mărginească la explicarea cuvântului *Apendice*“. „... Primul și cel mai Vechi Apendice, menționat de istoria literaturilor se află la sfârșitul «Divertimentelor biografice» scrise de

mine; după cum se știe îndeobște, el a fost scris de către însuși creatorul acestui gen literar, adică de mine. Al doilea Apendice din literatura noastră a fost trimis tipografului în forma prezentei cărți și va apărea la sfârșitul acestei prefețe. De acum, pentru că am dat exemplul unui Apendice și rămân, prin urmare, în această materie, precum academia și modelul viu de pe tablă, sarcina esteticienilor e ușoară; ei pot extrage din Apendicele existente și pot stabili teoria, metoda salutară și principiile practice ale genului, pot modela, după puterea mea creatoare, propria lor putere legiferantă“. [...] „În roman, digresiunea nu este niciodată esențială; în Apendice, nu o putem trata ca pe ceva întâmplător; în roman ea este gunoi în putrefacție, aici ea este încrustație în sol, un Asaroton poetic; în felul acesta anticii introduceau în *trompe-l'œil*, în mozaicurile lor, paie, oase și felurite alte lucruri; pe scurt, aveau o încăpere în care strângeau murdăria“. Iar după această „rapidă poetică a Apendicelui“ care reprezintă și o analiză a excrementului, după toate „digresiunile promise“, la *Apendicele apendicelor sau Noaptea mea de Crăciun* („Nu cred că un autor ar scrie indiferent ce cu mai multă plăcere decât prefața și postfața lui: căci, în sfârșit, acolo poate vorbi despre el însuși pe pagini întregi, ceea ce îl umple de bucurie, și despre opera lui, ceea ce îl desfată mai mult ca orice — din temnița, din galera care era cartea lui, a țâșnit pe aceste două pajiști minunate, pe aceste două locuri de joacă...“ [...] „Nu oare tocmai pentru asta legătorii obișnuiesc să lase întotdeauna două file albe, una înaintea prefeței, cealaltă după epilog, întocmai cum, pe o ușă, anumite semne indică faptul că încăperea e goală, arătând că și fila alăturată este la fel de nelocuită și oferită primelor mângălituri? Totuși, aceste spații goale care înconjură grădina cărții sunt și niște pustiuri care trebuie să separe o carte de alta, după cum mari spații libere separă regatele germanilor, sau cele ale Americii de Nord, ori sistemele solare. În felul acesta nimeni nu-mi va purta pică dacă îmi păstrez preliminarile și concluziile — și că, începând chiar cu titlul, mă pregătesc și mă stimulez — pentru anumite zile, zile utopice...“ [...] „Aș putea invoca argumente temeinice pentru a mă întări și a mă apăra că am păstrat, ca pe un rod ales, acest Apendice al Apendicelui pentru prima zi de sărbătoare. Mai cu seamă, s-ar putea da de înțeles că am așteptat ziua de Crăciun, ca să simt și eu bucuria de Crăciun, ca și cum aș fi propriul meu fiu...“).

<sup>16</sup> Vezi Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*; J.-M. Rey, „Kojève ou la fin de l'histoire“, *Critique*, nr. 264 și E. Clémens, „L'histoire (comme) inachèvement“, *R.M.M.*, nr. 2, 1971. Precizăm că Feuerbach chestionase deja, în termeni de *scriitură*, problema *presupoziției* hegeliene și a rezidului textual. Ar trebui să recitim aici, în mod sistematic și foarte diferențiat, întreaga sa *Contribuție la critica filosofiei lui Hegel* (1839) („Hegel este artistul *filosofic* cel mai perfect, expunerile lui sunt, în parte cel puțin, *modele de nedepășit ale simțului artistic științific*...“ [...], „expunerea *nu* trebuia să *presupună* nimic, adică să nu lase în noi nici un reziduu, să ne golească și să epuizeze complet...“ Întrucât aceasta nu se poate întâmpla, Feuerbach întoarce împotriva lui Hegel, am zice, ca revanșă, acuzația de „empirism speculativ“ și de formalism, *adică de „prefăcătorie“ și de „joc“*. Aici ne interesează nu atât fiecare din acești termeni în parte,

cât mai ales necesitatea acestui schimb și a acestei opoziții. „Dar tocmai din această cauză și la Hegel (lăsând la o parte rigoarea sa științifică în dezvoltare), proba absolutului are, în esență și în principiu, doar o semnificație formală. Încă de la începutul și din punctul său de pornire, filosofia hegeliană ne prezintă o contradicție între adevăr și științificitate, între esențialitate și formalitate, între gândire și scriitură. În mod formal, ideea absolută nu este, fără îndoială, presupusă, dar în fond, ea este presupusă“. [...] „Înstrăinarea (*Entäusserung*) ideii este, ca să spunem așa, doar o simulare; ea se preface, dar nu se ia în serios; ea joacă. Proba decisivă este începutul Logicii, al cărui început trebuie să fie începutul filosofiei în general. Să începă, așa cum face ea, cu ființa, este un pur formalism, pentru că ființa nu este adevăratul început, adevăratul termen prim; am putea tot atât de bine să începem cu ideea absolută, pentru că înainte de a scrie Logica, adică înainte de a da ideilor lui logice o formă de comunicare științifică, ideea absolută era deja pentru Hegel o certitudine, un adevăr imediat“. [...] „Ideea absolută era o certitudine absolută pentru gânditorul Hegel, dar pentru scriitorul Hegel ea era o incertitudine formală“. (*Manifestes philosophiques*, trad. L. Althusser, P.U.F., pp. 27, 28, 34, 35. Sublinierile îi aparțin lui Feuerbach).

Ce anume ar interzice — aceasta este întrebarea — să citim textul hegelian ca un imens joc de scriitură, ca un puternic și, deci, imperturbabil simulacru care dă numai în sub-text, în fabula plutitoare a prefețelor și notelor lui, semnele indecidabile ale simulării sale celui care ar putea să le citească? Hegel în persoană ar fi putut, la urma urmelor, și fără ca aceasta să nu schimbe cu nimic textul, să se lase prins el însuși în acest joc. De aici inversiunea și chiasmul pe care Feuerbach îl creează, reamintindu-l în mod intempestiv seriozității filosofiei și istoriei: „Trebuie ca filosoful să introducă în textul filosofiei partea omului care nu filosofează, ba mai mult, care este împotriva filosofiei, care combate gândirea abstractă, adică tot ceea ce Hegel coboară la nivelul de notă“ (*Thèses provisoires pour la réforme de la philosophie, ibid.*, p. 116. Sublinierile aparțin lui Feuerbach).

<sup>17</sup> Vezi începutul „Teoriei ființei“ în marea logică. În legătură cu această problemă și cu „importanța“ acestui rezultat, vezi și Heidegger, *Identité et Différence*.

<sup>18</sup> Cunoaștem mai bine urmarea (*Le Capital*, L. I., éd. soc., pp. 27–29, traducere modificată). Vezi, de asemenea, Avertismentul lui Althusser la ediția Garnier-Flammarion a *Capitalului* (1969), în special pp. 18–23 și Sollers, „Lénine et le matérialisme philosophique“, în *Tel Quel*, nr. 43.

<sup>19</sup> În legătură cu empirismul ca formă sau mască filosofică a „engramelor“ heterologice, vezi, de pildă, *L'Écriture et la Différence*, p. 244 și urm., *De la grammatologie*, „L'exorbitant“, „Question de méthode“, pp. 232 și urm. și „La Différence“, în *Theorie d'ensemble*, col. „Tel Quel“, p. 45.

<sup>20</sup> Aici este dislocată, poate, întreaga schemă a subordonării științelor, apoi a ontologiilor regionale față de o onto-logică generală sau fundamentală. Vezi *De la grammatologie*, p. 35.

<sup>21</sup> „Lucrarea al cărui prim volum îl ofer publicului reprezintă continuarea unei scrieri publicate în 1859 sub titlul *Critica economiei politice*. Acest lung interval între cele două publicări mi-a fost impus de o boală de mai mulți ani.

Pentru a da acestei cărți o completare necesară, am introdus, rezumând-o, în primul capitol, scrierea care o precedase. Este adevărat că am socotit necesar să modific în acest rezumat primul plan al expunerii (*Die Darstellung ist verbessert*). Un mare număr de puncte, la început doar indicate, aici sunt dezvoltate pe larg, în timp ce altele, complet dezvoltate la început, aici sunt doar indicate. *Istoria teoriei valorii și a monedei*, de pildă, a fost înlăturată; dar dimpotrivă, în notele la primul capitol, cititorul va afla noi izvoare pentru istoria acestei teorii.

Începutul este anevoios în toate științele (*Aller Anfang ist schwer, gilt in jeder Wissenschaft*). (trad. franceză J. Roy, aprobată de Marx).

<sup>22</sup> Vom pune acest text al lui Descartes în raport cu Cântul al șaselea, dar și cu distincția, reamintită în postfața *Capitalului*, între *procedeu de investigație* și *procedeu de expunere*: „Modul de demonstrație este dublu: una se face prin analiză sau rezolvare, iar cealaltă prin sinteză sau compoziție. Analiza arată drumul adevărat prin care un lucru a fost inventat în chip metodic și arată în ce fel efectele depind de cauze; astfel încât, dacă cititorul are bunăvoința s-o urmărească și să-și arunce privirile cu grijă asupra a tot ceea ce ea cuprinde, el va înțelege tot atât de perfect lucrul astfel demonstrat și și-l va însuși tot atât ca și în cazul că l-ar fi inventat el însuși. Dar acest fel de demonstrație nu este potrivită pentru a convinge pe cititorii încăpățânați sau neatenți: căci dacă, din neatenție, lași să-ți scape fie și cel mai neînsemnat din lucrurile pe care le propune, nu va rezulta câtuși de puțin necesitatea concluziilor ei. [...] Dimpotrivă, sinteza, pe o cu totul altă cale, și părând că cercetează cauzele pornind de la efectele lor (deși proba pe care o conține privește adesea efectele, pornind de la cauză), demonstrează, într-adevăr, în mod limpede, ceea ce se află cuprins în concluziile lor și se folosește de o lungă suită de definiții, întrebări, axiome, teoreme și probleme, pentru ca, dacă i se contestă vreo consecință, să arate cum sunt cunoscute ele în antecedente și să smulgă consimțământul cititorului, oricât de încăpățânat și îndărătnic ar fi acesta; dar ea nu oferă, asemeni celeilalte, o deplină mulțumire spiritelor celor ce doresc să învețe, pentru că nu arată metoda prin care a fost inventat lucrul“ (*Secondes Réponses*).

Calea sintetică, procedură didactică și prefață secundă, se impune, deci, numai pentru a învinge „prejudecățile“ „cu care ne-am obișnuit încă din copilărie“ (*Ibid.*), „fapt care a constituit cauza pentru care am scris, mai curând, *Meditații* decât dispute sau întrebări (*des questions*), cum fac filosofii, ori teoreme sau probleme, asemeni geometrilor, pentru a mărturisi prin aceasta că am scris doar pentru cei care vor binevoi să se străduiască din greu să mediteze împreună cu mine, în chip serios, și să cerceteze lucrurile cu atenție. [...] Totuși [...] aici voi încerca să imit sinteza“ (*ibid.*).

Invers decât în *Meditații*, *Principiile* urmează, după cum se știe ordinea sintetică. *Prefața* lor (*Scrisoare a autorului către cel care a tradus cartea și care*

poate sluji aici de prefață) recomandă să citim cartea „mai întâi în întregime, ca pe un roman“, dar în total de trei ori.

<sup>23</sup> „Alexandre Dumas fiul nu va compune niciodată, absolut niciodată, un discurs pentru distribuirea premiilor la un liceu. El nu știe ce este morala. Iar aceasta nu se tocmește. Dacă l-ar compune, ar trebui mai întâi să șteargă cu o trăsătură de pană tot ce a scris până acum, începând cu Prefețele lui absurde“ (Poésies).

<sup>24</sup> *Zăbrelele*: „În zidul care mărginea, la vest, curtea interioară se aflau cu zgârcenie făcute felurite deschideri, acoperite printr-o portiță zăbreliță“ [...]. Uneori gratiile portiței se înălțau scârțâind, ca și cum impulsul ascendent al unei mâini ar fi violentat natura fierului...“ [...] „... în timp ce piciorul lui era încă prins în răsuciturile zăbrelelor“ [...] „... după câteva clipe, am ajuns în fața unei portițe, al cărei grilaj era alcătuit din bare puternice care se încrucișau strâns. Am vrut să privesc înăuntru, prin această sită deasă. La început n-am putut vedea nimic...“ „... Uneori îl încerca și îi arăta unul din capete dinaintea zăbrelelor portiței...“. „... Iar ochiul meu se lipea iarăși de grilaj cu și mai multă energie!“ (de șapte ori). „A spus că trebuia să mă lege de o gratie...“ etc.

*Coloanele*: „palatul meu magnific este construit din zidurile de argint și coloane de aur...“ „... Unduiesc în jurul coloanelor, asemeni valurilor dese ale unor plete negre“. „... Nu vorbiți de coloana mea vertebrală pentru că este o spadă“. „... Îl voi plânge pe cel legat de coloană“ etc.

*Pătratele*: „Balele gurii mele pătrate“. „... Dar ordinea care vă înconjoară, reprezentată mai cu seamă de regularitatea desăvârșită a pătratului, prietenul lui Pitagora, este și mai mare“. „... Două turnuri uriașe se întrezăreau în vale; am spus-o la început. Dacă le înmulțeam cu doi, produsul era patru... Dar nu deslușeam prea bine necesitatea acestei operații aritmetice“. „... De aceea, nu mai trec prin vale, unde se înalță cele două unități a ceea ce trebuie multiplicat!“ „...Mi-am smuls un mușchi întreg din brațul stâng, căci nu mai știam ce fac, într-atât eram de emoționat în fața acestei cvadruple nefericiri. Și eu care credeam că erau excremente...“ „... Acest pat, care atrage la sine facultățile muribunde, este doar un mormânt alcătuit din scânduri de brad șlefuit... În cele din urmă, patru țărushi enormi ținutiesc pe saltea toate mădulele“ „... Pătratele se formează și se prăbușesc imediat, fără să se mai ridice“. „... Nu e mai puțin adevărat că draperiile în formă de lună nouă nu mai capătă acolo expresia simetriei lor definitive în numărul cuaternar: duceți-vă să vedeți, dacă nu mă credeți“ etc.

*Pietrele*: „Piatra ar vrea să se sustragă legii gravitației“. „... Tu ia o piatră și ucide-o“. „... Am apucat o piatră mare... piatra a țâșnit până la înălțimea a șase biserici“. „... Când dau târcoale... singuratic ca o piatră în mijlocul drumului“. „...Atunci când păstorul David i-a atins fruntea uriașului Goliat cu o piatră zvârlită, din praștia sa...“ „... Piatra, neputându-și risipi principiile vii, se aruncă singură în înaltul văzduhului, ca prin detonare, și recade, cufundându-se adânc în pământ. Uneori țăranul visător zărește un aerolit care despică vertical spațiul, îndreptându-se, cu partea de jos, spre un câmp cu porumb. El nu știe de unde vine piatra. Acum voi sunteți în posesia explicației clare și concise a fenomenului“.

„... El nu se resemnează și se duce să caute în piața din fața mizerabilei pagode o piatră plată, cu muchia ascuțită. O aruncă cu forță în aer... lanțul este tăiat prin mijloc, precum iarba retezată de coasă, și instrumentul cultului cade pe pământ, răspândindu-și uleiul pe lespezi...“ „... respingând cu piciorul granitul care nu s-a clintit, am sfidat moartea... și m-am aruncat ca o piatră de caldarâm în gura spațiului“. „Când s-a lăsat noaptea, cu întunericul ei propice, se înălțau, din cratere cu creste de porfir, curenți submarini și lăsau departe în urma lor oala de noapte prețioasă în care se zbate anusul constipat al atâtor cacadu umani, până când nu mai pot desluși silueta suspendată a spurcatei planete“. „... Gol ca o piatră s-a aruncat pe trupul tinerei fete și i-a ridicat rochia...“ „Copiii o urmăreau, aruncând cu pietre, de parcă ar fi fost o mierlă“. „...Eforturile lui erau zadarnice; zidurile erau construite din pietre cioplite și când lovea peretele, îl vedeam cum se îndoiaie ca o lamă de oțel și țâșnește iarăși ca o minge elastică...“ „... chipul său, condamnat de împrejurare la absența unei expresii naturale, semăna cu închegarea pietroasă a unei stalactite“. „... Nu-mi rămâne de făcut decât să sparg în cioburi această oglindă, cu ajutorul unei pietre...“ „... Adormisem pe faleză“. „... această femeie... ca s-o târâști cu torsurile tale de-a curmezișul văilor și drumurilor, printre ciulini și pietre...“ „... Știți că atunci când mă gândesc la inelul de fier ascuns sub piatră de mâna unui maniac, un fior irezistibil îmi trece prin păr?“ „... am fost să iau îndărăt inelul pe care-l îngropasem sub piatră...“ „... Dacă moartea oprește slăbiciunea fantastică a celor două brațe lungi ale umerilor mei, folosite la sfărâmarea lugubră a ghipsului meu literar, vreau cel puțin ca un cititor îndoliat să-și poată spune: «Ce-i al lui e al lui. M-a cretinizat enorm»“. „... apariția matinală a frământatului unui sac icosaedru, lovit de parapetul de calcar!“ etc.

*Otrăvurile:* „Mlaștinile dezolate ale acestor pagini întunecate și pline de otravă...“ „Cu această armă otrăvită pe care mi-ați împrumutat-o l-am dat jos de pe pedestalul său, clădit de lașitatea oamenilor, pe Creatorul însuși! „... în lipsa unei seve care satisface condițiile simultane de nutriție și de absență de materii veninoase“. „... Îvingător, resping cursele întinse de ipocritul mac“. „... Recunoștința pătrunsese ca o otravă în inima nebunului încoronat!“ etc.

Iar dacă, mai târziu, am dori să cunoaștem această rețea în forma lui „aceasta înseamnă aceasta“, am pierde aproape totul așteptând: nici pre-față, nici pre-dicat. Piatră de așteptare, piatră de unghii, piatră de poticnire, încă din vestibulul *Diseminării*, dacă nu mai dinainte, vor fi aprovizionat catapulta, împovărând cercetarea întreprinsă de cititorul meduzat. Atâtea pietre! Dar *ce este piatra*, ce este pietros în piatră? Piatră/Petru (*Pierre*) este falusul. Să fie, oare, un răspuns? Înseamnă să afirmi ceva dacă falusul este derobarea lucrului? Și dacă, fără să ocupe vreun centru, fără să aibă vreun loc natural, fără să urmeze *vreun traseu propriu*, el nu are semnificație, se sustrage oricărei suspensii care sublimează (*Aufhebung*), smulge chiar mișcarea semnificației, raportul semnificant/semnificat, din orice *Aufhebung*, într-un sens sau în celălalt, ambele fiind, în cele din urmă, același? Iar dacă, „asumpția“ sau tăgada castrării revin, în chip atât de straniu, la același lucru, cum îl putem *afirma*? Atunci apotropaicul rezervă întotdeauna mai multe surprize. Prilej pentru a reciti în bloc pe cel al lui Freud

și scena scriiturii, mersul care îl deschide și închide, semnificația falusului, analiza scurtă dintre *Das Medusenhaupt* (*Capul Meduzei*) („A decapita: a castra. Teroarea în fața Meduzei este, deci, teroarea de castrare în măsura în care aceasta este asociată văzului“. Freud explică aici că ceea ce devine piatră, devine astfel pentru și dinaintea capului tăiat al Meduzei, pentru și în fața mamei în măsura în care ea lasă să-i fie văzute organele genitale. „Dacă arta atribuie atât de des pletelor Meduzei forma șerpilor, aceștia provin tot din complexul de castrare; este remarcabil faptul că, oricât de mare ar fi teroarea ce-o produc, tot ei folosesc și la atenuarea terorii, pentru că înlocuiesc penisul, a cărui lipsă reprezintă cauza ororii (*dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist*). O regulă tehnică: multiplicarea simbolurilor penisului semnifică castrare (*Vervielfältigung der Penissymbole bedeutet Kastration*) își află aici confirmarea. Vederea capului Meduzei îl încremenește pe spectator în teroare, îl transformă în piatră. Aceeași origine în complexul de castrare și aceeași transformare de afect! Căci rigidizarea (*des Starrwerden*) înseamnă erecția și, prin urmare, consolarea spectatorului în situația de origine. El are încă penis și se asigură de asta în rigidizarea lui... [...] Dacă capul Meduzei substituie prezentarea (*Darstellung*) organelor genitale feminine, sau, mai curând, dacă el izolează efectul lui oribil de efectul lui de juisanță, faptul ne amintește că arătarea organelor genitale este, de altfel, bine cunoscută ca operație apotropaică. Tocmai ceea ce stârnește oroarea va produce un astfel de efect asupra dușmanului de care vrem să ne apărăm. La Rabelais, până și diavolul o ia la fugă când femeia i-a arătat vulva. Membrul erect al masculului funcționează și el ca *apotropaion*, dar după un alt mecanism. Arătarea penisului și a tuturor succedaneelor lui va spune: „Nu mă tem de tine, te sfidez, am un penis. Este vorba, prin urmare, de un alt mod de a intimida spiritul malefic“) și restul. În mod lapidar, pentru a depune aici lanțul infinit deschis și inversat al acestor echivalențe: piatră — mormânt — înălțat — țepăn — mort etc. Aici, diseminarea va amenința întotdeauna semnificația.

<sup>25</sup> „Într-adevăr, funcția scripturală se va oferi acum ca fiind susceptibilă să controleze, deopotrivă, corpul și exteriorul în care acest corp apare; ea pare să anunțe în mod direct efectul retroactiv și înglobant al *Poeziilor*, să se scrie în mod direct în cele trei dimensiuni ale unui volum legat de viitor (și să devină, deja, ceea ce este: «prefața la o carte viitoare»), carte proiectată în viitor ca prefață continuă, non-carte care precede orice carte indefinit amânată, ieșire definitivă din carte, această temniță a epocii cuvântătoare)“. Ph. Sollers, *La science de Lautréamont*, în *Logiques*, pp. 279–280.

<sup>26</sup> De aceea, în retorica clasică bunul gust nu recomandă prefețele, amendând suficiența și complezența lor și admirația narcisică a tatălui față de fiul său. „*Prefețele* sunt un altfel de stavilă; *eul* este demn de ură“, spunea Pascal. [...] „Este rostul cărții tale să vorbească în numele ei, dacă izbuteste să fie citată de mulțime“ (Voltaire). Tratatând „despre genul didactic“ (*Du genre didactique*), Condillac descrie, în *Arta scrisului* (*De l'art d'écrire*), „abuzul prefețelor“ (*L'abus des préfaces*): „Prefețele reprezintă un alt izvor de abuzuri. În ele se desfășoară ostentația unui autor care exagerează, uneori în chip ridicol, importanța subiectelor

pe care le tratează. Este foarte înțelept din partea lui să ne arate unde anume cei care au scris înaintea noastră au lăsat o știință asupra căreia credem că putem aduce noi lumini. Dar să ne vorbească despre muncile lui, despre nopțile lui de veghe, despre piedicile pe care a trebuit să le învingă, să împărtășească publicului toate ideile pe care le-a avut; apoi, nemulțumit de o primă prefață, să adauge încă una la fiecare carte, la fiecare capitol; să relateze istoria tuturor încercărilor făcute fără succes; să indice, în legătură cu fiecare problemă, mai multe mijloace pentru a o rezolva, deși e nevoie doar de unul singur, care poate fi întrebuițat; toate acestea alcătuiesc arta de a îngroșa o carte pentru a-l plictisi pe cititor. Dacă am scoate din aceste lucrări tot ceea ce prisosește, n-ar rămâne mai nimic. Am zice că acești autori au vrut să alcătuiască doar prefața subiectelor pe care făgăduiau să le trateze: ei sfârșesc, uitând să rezolve problemele pe care le anunțaseră“. În aceste situații, Condillac propune „să fie retezate“ (*élaguer*) prefețele și „toate cuvintele de care ne putem lipsi“. „A îndepărta crăcile din partea superioară a tulpinii arborilor“ (*élaguer*), „a curăți arborii de uscături“ (*émonder*). Dacă și diseminarea *retează* din text, o face, dimpotrivă, pentru a produce forme care *s-ar asemana* adesea cu cele pe care Condillac, adică întreaga retorică și filosofie pe care el o reprezintă aici, vrea să le taie cu atâta severitate. Ce se mai întâmplă, atunci, cu grefa citațională, în această grădină în stil francez? Să fie, oare, interzisă? Trebuie, oare, să se înmulțească exuberant? Trebuie, oare, să eliminăm *toposul*? Nu este, oare, clasicismul, fără știrea lui, doar o ramură a barocului? Condillac îl repetă pe La Bruyère care, și el, ... „Dacă din numeroase opere de morală scoatem Avertismentul către cititor, Epistola dedicatorie, Prefața, Tabelul, Aprobările, abia dacă mai rămâne un număr îndeajuns de pagini care să merite numele de carte“ (La Bruyère *Les caractères*, „Des ouvrages de l'esprit“) etc.

<sup>27</sup> Dar este și mai bine, iar aceste două dorințe nu se contrazic câtuși de puțin, ca vorbirea să se însufletească de la sine, iar discursul, cum se spune în *Phaidros*, să răspundă singur de el însuși. Atunci el devine propriul său tată, iar Prefața devine inutilă: „Este cu totul de prisos ca autorul să-și apere, în prefață, cartea care nu răspunde pentru ea însăși în fața publicului“ (Locke). Este evident prin ce anume didacticismul esențial al prefeței clasice rostește întotdeauna discursul moralei: „Singura mea greșeală, va spune Baudelaire, a fost că m-am bizuit pe inteligența universală și nu am alcătuit o prefață în care mi-aș fi expus principiile literare și aș fi pus în lumină problema atât de importantă a Moralei“.

<sup>28</sup> *Positions et Propositions* I, pp. 205–207. (Sublinierile îi aparțin lui (Claudel).

<sup>29</sup> *Enciclopedia științelor filosofice*. Partea I, *Logica*, trad. D. D. Roșca, Virgil Bogdan, Constantin Floru și Radu Stoichiță, Editura Academiei, 1962, pp. 39, 50.

Același motiv este reluat la începutul micii logici: „conceptele preliminare“ (*Vorbegriffe*) au valoare ca „determinații scoase din și după privirea în ansamblu a întregului.“ (*Ibid.*, p. 61).

<sup>30</sup> *Viața*, determinarea filosofică esențială a conceptului și a spiritului este, în mod necesar, descrisă potrivit trăsăturilor generale ale vieții vegetale sau biologice, obiect particular al filosofiei naturii. Această analogie sau această

metaforicitate, care pune probleme dificile, este posibilă doar în conformitate cu organicitatea logicii enciclopedice. Din acest punct de vedere vom cita toate analizele despre „reîntoarcerea în sine“ a „germenului“ (par. 347 și 348), despre „hazardul lăuntric“ („Animalul are *mişcare spontană* accidentală, deoarece subiectivitatea sa, ca și lumina, idealitatea smulsă ponderii, este un timp liber și, fiind scoasă din exterioritatea reală, *se determină* din sine însăși, după hazardul intern, *la locul* pe care îl ia. De aceasta este legat faptul că animalul are *glas*, întrucât *subiectivitatea sa*, ca idealitate *reală* (suflet), este stăpână peste idealitatea abstractă a timpului și spațiului, și prezintă mișcarea sa spontană ca o vibrație liberă în sine însuși“ (G.W.F. Hegel, *Enciclopedia științelor filosofice*, Partea a doua, *Filosofia naturii*, trad. de Constantin Floru, Ed. Academiei, 1971, p. 459), despre „lipsă“ și „copulație“ (par. 369) și, în mod general, despre *silogismul* vieții, viața spiritului ca adevăr și moarte (termen) a vieții naturale care poartă în ea, în finitudinea ei, „*boala sa originară și germenul* înăscut al morții“. „Subiectivitatea este însă în Ideea vieții conceptul, ea este deci în sine *ființarea-întru-sine* (*Insichsein*) absolută a *realității* și universalitatea concretă; prin suspendarea pe care am arătat-o, a nemijlocirii realității ei, ea s-a reunit cu sine însăși. Ultima *ființare-exterioră-sieși* (*Aussersichsein*) a naturii este suspendată; și conceptul ființând într-însa numai în sine a devenit astfel *pentru sine*) (*Ibid.*, pp. 573–574). (par. 375 și 376).

Să fie, oare, prefața, *natura logos-ului?* viața naturală a conceptului?

<sup>31</sup> Partajul originar al judecății-ideii (*Das Sich-Urteilen der Idee*) se produce (al treilea silogism) ca ființă-în-sine și pentru sine a Ideii ca spirit absolut. Aceasta „se pune în acțiune, se naște și se bucură de ea însăși“ (*sich... betätigt, erzeugt und genießt*). Întocmai precum Zeul lui Aristotel, al cărui text încheie *Enciclopedia* cu epigraful său (par. 577).

<sup>32</sup> Logica (este) a ceea ce revine tatălui (mort mai mult ca niciodată), ca și legii și *logos-ului*: sublimarea (*la relève, Aufhebung*) însăși. Ea este *adevărată* și constituie adevărul *logocentrismului*. A culturii *logocentrice* și a conceptului *logocentric* de cultură. Am arătat cum organizează sublimarea, desăvârșindu-se prin aceasta, raportul dintre semnificant și semnificat în dialectica hegeliană (*Le Puits et la Pyramide, Introduction à la sémiologie de Hegel*, 1968, în *Hegel et la pensée moderne*, P.U.F., 1971). Semnificantul este sublimat (*relevé, aufgehoben*) în procesul sensului (semnificat). Inversiunea acestei *Aufhebung* în opoziția semnificant/semnificat ar conserva sau ar reinstaura adevărul dialecticii falocentrice: rațiunea însăși, pe care nu se pune problema de a o acuza mai cu seamă aici. Și nu mai mult decât pe Freud când spune, cu atâta profunzime, că *libidoul* este unul singur (de ce nu?) și că, *prin urmare*, este masculin (de ce de atunci? problemă de bun simț împărtășit). A se vedea, în legătură cu aceasta, Jacques Lacan, *Écrits (passim și în mod special pp. 554, 692–695, 732)*.

Cât privește „sexualitatea feminină“ (și nu doar problema astfel numită, legătura ei evidentă cu problematica falocentrismului, legătura ei mai puțin evidentă cu problematica metalimbajului care redevine posibil și-și reocupă poziția prin fentă abandonată de îndată ce un semnificant se vede *privilegiat* în

cadru lui), diseminarea se citește, dacă te apleci asupra ei, ca un fel de matriță (și încă una teoretică). Puțin dincolo de această anatomie a prefeței, vom întrezări, poate, că punerea între paranteze a prefeței de către marea logică este traversată de *aceeași tăgadă (dénégation)*, ca și punerea între paranteze a anatomiei în falocentrismul psihanalitic. Un interes foarte precis continuă să pună sau să găsească aici tocmai acel lucru de care pretinde că se poate lipsi.

<sup>33</sup> Cum putem da seamă de faptul că prefețele hegeliene — lucrul cel mai filosofic și cel mai puțin filosofic — se pot repeta, că rămân lizibile până la un anumit punct în ele însele, în afara logicii de la care este de presupus că își primesc statutul? Ce s-ar întâmpla dacă am culege toate prefețele lui Hegel într-un volum separat, (asemeni celor ale lui James din *The Art of the Novel?*) sau dacă Hegel n-ar fi scris decât prefețe? sau dacă, în loc să le așeze ca introduceri (*en hors-d'œuvre*) le-ar fi inserat ici și colo, de pildă (precum cea din *Tristram Shandy*), la mijlocul mării Logici, între *logica obiectivă* și cea *subiectivă*? sau oriunde în altă parte? Faptul că nu este distrusă întreaga lor lizibilitate iar efectul de sens nu este anulat cu totul „înseamnă”, printre altele, că puterea perpetuă de a-și rata destinația aparține structurii *restante* a literei, care nu are traseu propriu.

<sup>34</sup> Fragmente publicate sub titlul *L'Encyclopédie*, trad. fr. M. de Gandillac, Éditions de Minuit, 1966 (col. „Arguments”).

<sup>35</sup> „Poezia este o parte a tehnicii filosofice. Predicatul filosofic — exprimă *pretutindeni ipso-finalizarea* — și ipso-finalizarea indirectă“ (p. 312). „Filosofia este în sens propriu nostalgie — năzuință de a fi *pretutindeni acasă*“ (p. 65). De aceea, *filosofia seminței* concepută ca îmbogățire prin întoarcerea la sine este întotdeauna substanțialistă, tributară, de asemenea, unui metaforism romantic și unui mit al profunzimii semantice, acestei ideologii pe care Bachelard o analizează (atunci când nu îi cedează el însuși), de pildă în *La formation de l'esprit scientifique*, în legătură cu sperma și cu aurul. (*Di-ferența (différance)* seminală: nu doar sămânța, oul). Tratatamentul la care le supune diseminarea ar trebui să rupă relația cu orice panspermism mitologic și cu orice metalurgie alchimică. Dimpotrivă, se pune problema instituirii unei articulații cu mișcarea științei genetice și cu mișcarea genetică a științei, pretutindeni unde aceasta trebuie să se bizuie, mai mult decât metaforic, pe problemele scriiturii și ale diferenței, pe di-ferența (*différance*) seminală (Vezi *De la grammatologie*, p. 19). Prin elipsă, vom cita această frază a lui Freud, al cărei căpătâi nu trebuie să-l pierdem niciodată: „Toate concepțiile noastre provizorii, în psihologie, vor trebui așezate cândva pe baza unor suporturi organice“ („Pour introduire le narcissisme“, în *La vie sexuelle*, P.U.F., p. 86).

<sup>36</sup> Și printr-o permutare literală pentru care trebuie să ne exersăm aici, în foc. (*en feu*). Această consumare, asemeni celei a himenului, nu începe și nu se încheie niciodată. Prin aceasta, identitatea ei *se irosește (de-gândindu-se) (se dé-pense)*. „Puteți arde biblioteca din Alexandria. Deasupra și în afara papirusurilor există forțe: ne va fi răpită, pentru o vreme, facultatea de a regăsi aceste forțe; dar nu va fi suprimată energia lor“ (A. Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 14).

Sărbătoare și foc de artificii, risipă (*dépense*), consum și simulacru; ar fi o mare naivitate să le atribuim, cu o pasiune care ar vorbi deja, de la sine, inocența,

sterilitatea și neputința unei *forme*. La sfârșitul eseului *La Musique et les lettres*, care readuce neîncetat literatura spre sărbătoare, se pune, oare, problema de a face să țâșnească simulacrul din sol sau de a transforma solul însuși în simulacru? N-ar mai exista sărbătoare, literatură sau simulacru dacă am putea ști, în deplină siguranță aceasta: „Surpați aceste substrucții, când obscuritatea le ofensează perspectiva, nu — aliniați acolo lampioane pentru a vedea: fapt este că gândurile voastre cer solului un simulacru“.

Și pentru a propaga aceasta:

„La ce servește acesta —

Unui joc.

În vederea unei atracții superioare, asemeni celei a unui vid, avem dreptul, extrăgându-l din noi prin plictisul în fața lucrurilor dacă ele se întemeiază solide și preponderente — să le desprindă nebunește până când se va umple cu ele, dăruindu-le, astfel, cu străluciri, prin spațiul vacant, în sărbători voite și solitare“ (p. 647).

Aceste note, ca post-scriptum la o conferință, și chiar cu privire la genul conferinței:

„... în vederea unei atracții superioare...

Nu mai puțin pirotehnic decât metafizic, acest punct de vedere, dar un foc de artificii, la înălțimea și după pilda gândirii, desfășoară bucuria ideală“ (p. 655).

O lectură suplimentară l-ar face să pară astfel: trebuie să muncim pentru a instala sau a demonta un eșafod, un eșafodaj. Vom avea nevoie de aceasta pentru a înlocui, preț de un interval, soarele lui Platon cu lustra lui Mallarmé. Acel dincolo al literaturii — sau nimic.

<sup>37</sup> „... Este, da, relativ chiar la acest cuvânt, *este*...“ (Scrisoare către Viélé-Griffin, 8 august 1891). O dată în plus, pentru a amortiza lovitura următoare, problema prefetei este chiar problema ființei repusă în scenă pe eșafodajul său „restrada prefațierilor“ (p. 364). Problema Cărții-Natură ca Logos, cerc al epilogului și al prolegomenului. *Prefața la Vathek*: „... motiv pentru care nu va voi să mai aflăm nimic din *Prefață*, atent să cunoască prin sine însuși. [...] Întrutotul frumos și tăgăduiesc acest drept [...]. Unei hotărâri prin voia noastră pripite, care va fi poate naturalizarea cărții, îndeobște știut îi vor lipsi prolegomenele prin firea lor potrivite să confere pompă, dacă n-ați aștepta“ (p. 555) *Prefață la Un coup de dés*: „Mi-ar face plăcere să nu fie citită această Notă sau să fie uitată după ce a fost parcursă; unui cititor abil ea îi spune prea puține lucruri situate dincolo de penetrația lui: dar poate îl tulbură pe cel ingenuu, care trebuia să acorde o privire primelor cuvinte ale Poemului pentru ca următoarele, așa cum sunt dispuse, să-l conducă spre cele din urmă, totul fără nici o altă noutate decât o spațiere a lecturii“.

Nu mai mult decât *Igitur, Un coup de dés (O aruncare de zaruri)* nu va fi fost, deci, o carte.

<sup>38</sup> De pildă: „Dragostea înaintea căsătoriei seamănă cu o prefață prea scurtă la o carte fără sfârșit“ (Petit Senn).

# FARMACIA LUI PLATON

Prima versiune publicată în *Tel Quel*, nr. 32 și 33, 1968.



*Kolaphos*: lovitură pe obraz, palmă... (*kolapto*).  
*Kolapto*: 1. a tăia, a cresta, în special cu referință la păsări, a lovi cu ciocul, de unde a deschide, sfâșiind, cu lovituri de cioc... prin analogie, vorbind despre calul care lovește pământul cu copita. 2. prin urmare, a încrusta, a grava: *gramma eis aigeiron*, [plop] *Anth.* 9, 341, sau *kata phloiou* [scoarță], Call, fr. 101, o inscripție pe un plop sau pe o scoarță de copac (*R. Klaph*; vezi *R. Gluph*, a scobi, a răzui).

Un text nu este un text decât dacă ascunde primei priviri, primului venit, legea compoziției sale și regula jocului său. De altfel, un text rămâne întotdeauna imperceptibil. Legea și regula nu sălășluiesc în inaccesibilul unui secret, pur și simplu ele nu se oferă niciodată, în prezent, la nimic din ceea ce, în mod riguros, am numi o percepție.

Cu riscul, întotdeauna și în esență, de a se pierde în felul acesta definitiv. Cine va afla vreodată de o astfel de dispariție?

Disimularea texturii își poate destrăma pânza preț de secole. Pânza învăluind pânza. Secole nenumărate pentru a destrăma pânza. Reconstituind-o, de asemenea, ca pe un organism. Regenerând indefinit propriul său țesut în urma urmei care taie, a deciziei oricărei lecturi. Rezervând întotdeauna o surpriză anatomiei sau fiziologiei unei critici ispitită să creadă că îi controlează jocul, îi supraveghează simultan toate firele, iluzionându-se, de asemeni, să vrea să privească textul fără a-l atinge, fără să pună mâna pe „obiect“, fără să riște a-i adăuga câteva fire noi, singura șansă de a intra în joc, prinzându-și mâna în angrenajul lui. În acest caz, a adăuga nu înseamnă altceva decât a da de citit. Trebuie să cădem de acord pentru a gândi faptul că nu se pune problema să brodăm, doar dacă nu socotim că a ști să brodezi înseamnă tot acordul de a urmări firul dat. Adică, dacă ne urmăriți cu atenție, firul ascuns. Dacă există o unitate a lecturii și a scriiturii, după cum se consideră cu ușurătate astăzi, dacă lectura este scriitura, această unitate nu desemnează nici confuzia

nediferențiată, nici identitatea calmă; acest *este* care acuplează lectura cu scriitura trebuie să le separe.

S-ar cuveni, deci, să citim și să scriem printr-un singur gest, dar dublat. Nu va fi înțeles nimic din acest joc cel care s-ar simți autorizat să adauge jocului, adică să-i adauge orice. N-ar adăuga nimic, cusătura nu ar rezista. În mod reciproc, n-ar citi nici acela pe care „prudența metodologică”, „normele obiectivității” și „balustradele cunoașterii” l-ar împiedica să adauge textului ceva de la sine. Aceeași nerozie, aceeași sterilitate a „neseriozității” și a „seriozității”. Suplementul de lectură sau de scriitură trebuie să fie riguros prescris, dar de către necesitatea unui *joc*, semn cu care trebuie să acordăm sistemul tuturor puterilor lui.

---

Citatele platonice cuprinse în studiul *Farmacia lui Platon* au fost preluate — cu mici excepții, acolo unde transpunerea românească nu reflecta sensul discursului lui Derrida — din ediția *Operele* îngrijită de Petru Creția și Constantin Noica, între 1974 și 1993, la Editura Științifică și Enciclopedică.

În afara celor șapte volume amintite mai sus, au fost folosite traducerea *Scrisorilor* lui Platon, realizată de Adelina Piatkowski (Humanitas, 1997), transpunerea în românește a dialogului *Banchetul*, de către Petru Creția (Humanitas, 1995), precum și ediția dialogului *Legile*, în traducerea lui E. Bezdechi (IRI, 1995).

Astfel, pentru simplificare, după fiecare citat a fost menționat doar numele traducătorului, iar modificările minime cerute de textul francez au fost marcate prin croșete.

# I

Cu foarte mică aproximație, am spus deja tot ceea ce *voiam să spunem*. În orice caz, lexicul nostru este aproape epuizat. Cu excepția vreunui supliment, întrebările noastre nu vor avea de numit decât textura textului, lectura și scriitura, dominația și jocul, precum și paradoxele complementarității și raporturile grafice dintre viu și mort: în textual, în textil și în histologie. Ne vom menține în limitele acestui *țesut*: între metafora *istos*-ului<sup>1</sup> și întrebarea cu privire la *istos*-ul metaforei.

De vreme ce am spus, deja, tot, va trebui să nu ne pierdem răbdarea dacă vom continua încă puțin. Dacă zăbovim în virtutea jocului. Dacă, deci, *scriem* despre Platon care, deja în *Phaidros*, spunea că scriitura nu poate decât să (se) repete, că ea „semnifică (*semainei*) întotdeauna pe același“ și că este un „joc“ (*paidia*).

## 1. PHARMACEIA

S-o luăm de la capăt. Prin urmare, disimularea texturii își poate destrăma pânza preț de secole. Fiind vorba de Platon, exemplul pe care îl vom propune nu va fi *Omul politic*, la care ne vom fi gândit mai întâi, datorită, fără îndoială, paradigmei țesătorului și, mai ales, acestei paradigme a paradigmei, scriitura care o precede imediat<sup>2</sup>. Vom reveni la ea abia după un lung ocol.

Aici pornim de la *Phaidros*. Vorbim despre *Phaidros* care a trebuit să aștepte douăzeci și cinci de veacuri pentru a nu mai fi socotit un dialog prost alcătuit. La început se crezuse că Platon era prea tânăr pentru a duce lucrul la bun sfârșit, pentru a crea un obiect frumos. Diogenes Laertios relatează acest „se zice“ (*logos* [sc. *est*], *legetai*) potrivit căruia *Phaidros* era prima încercare a lui Platon și conținea ceva juvenil (*meirakiodes ti*)<sup>3</sup>. Schleiermacher crede că poate corobora această legendă cu un argument derizoriu: un bătrân scriitor n-ar fi condamnat scrierea așa cum o face Platon în *Phaidros*. Argument care nu este doar suspect în el însuși: el acreditează legenda laertiană pornind de la altă legendă. Numai o lectură oarbă sau grosolană a putut, într-adevăr, să pună în circulație zvonul că Platon condamnă *pur și simplu* activitatea scriitorului. Nimic nu este alcătuit aici dintr-o singură piesă, iar *Phaidros* funcționează (*joue*), în scriitura lui, și pentru a salva — ceea ce înseamnă, în același timp, pentru a pierde — scriitura înțeleasă drept cel mai bun și mai nobil joc. Vom urmări mai departe desfășurarea și scadența frumosului joc pe care, în acest chip, și-l oferă Platon.

În 1905, tradiția lui Diogenes Laertios a fost răsturnată nu pentru a se recunoaște excelența compoziție a dialogului ci pentru a atribui, de data aceasta, scăderile acestuia neputinței senile a lui Platon: „*Phaidros* este rău alcătuit. Acest defect este cu atât mai surprinzător cu cât, în dialog, Socrate definește opera de artă drept o ființă vie; dar tocmai imposibilitatea de a realiza ceea ce este bine conceput constituie o dovadă de bătrânețe“<sup>4</sup>.

Noi nu ne mai aflăm în această fază. Ipoteza unei forme riguroase, sigure și subtile este, în chip firesc, mult mai rodnică. Ea descoperă acorduri noi, le surprinde într-un contrapunct minuțios, într-o organizare mai secretă a temelor, numelor, cuvintelor. Ea destramă o întregă *symploke* care întrețese cu răbdare argumentele. Ceea ce este magistral în demonstrație, în această țesătură, se afirmă și se șterge în același timp, cu suplețe, ironie și discreție.

În chip deosebit — și acesta va fi firul nostru suplimentar — întreaga parte finală (274 b sq.), consacrată, după cum se știe, originii, istoriei și valorii scriiturii, toată această instruire a *procesului scriiturii* va trebui negreșit, cândva, să nu mai apară drept o fantezie mitologică adăugată ulterior, un apendice de care organismul dialogului s-ar fi putut lipsi fără nici un prejudiciu. În realitate, ea este în mod riguros invocată de la un capăt la celălalt al dialogului.

Întotdeauna cu ironie. Dar în ce constă, aici, ironia și care este simptomul ei major? Dialogul conține singurele „mituri platoniciene care sunt, în mod riguros, originale: povestea greierilor din *Phaidros* și cea a lui Theuth din același dialog”<sup>5</sup>. Or, primele cuvinte ale lui Socrate, la începutul conversației, aveau rostul „să trimită la plimbare” mitologemele (229 c — 230 a). Nu pentru a le recuza în mod absolut ci, trimițându-le la plimbare și în același timp, oferindu-le spațiu, pentru a le elibera de naivitatea greoaie și serioasă a „raționaliștilor” fizicieni, și pentru a se elibera el însuși de ele în raportul cu sine și în cunoașterea de sine.

Să trimiți miturile la plimbare, să le saluți, să le acorzi vacanță, să le concediezi, această frumoasă rezoluție a *chairein*-ului, care semnifică toate acestea la un loc, va fi întreruptă de două ori, pentru a primi aceste „două mituri platoniciene”, deci „în mod riguros originale”. Or ambele survin în deschiderea unei întrebări cu privire la lucrul scris. Faptul este, fără îndoială, mai puțin aparent — a fost el, oare, remarcat vreodată? — în legătură cu povestea greierilor. Dar, prin aceasta, nu este mai puțin sigur. Cele două mituri urmează după aceeași întrebare și sunt separate doar de o scurtă perioadă, exact răgazul necesar unui ocol. Cel dintâi nu răspunde, desigur, întrebării, dimpotrivă, o suspendă, marchează pauza și ne face să așteptăm reluarea care va conduce la al doilea mit.

Să citim. În centrul foarte precis calculat al dialogului — putem număra rândurile — se pune, într-adevăr, întrebarea cu privire la *logografie* (257 c). Phaidros amintește că cei mai puternici și mai respectați cetățeni, oamenii cei mai liberi se rușinează (*aischymontai*) „să scrie discursuri” și să lase în urma lor *syngammata*. Ei se tem de judecata posterității și de riscul de a trece drept „sofiști” (257 d). Logograful, în sens strict, redacta, pentru uzul părților care se judecau, discursuri pe care nu le rostea el însuși, pe care nu le asista, dacă putem spune așa, în persoană, și care își produceau efectele în absența lui. Scriind ceea ce nu rostește, nu ar rosti și, fără îndoială, nu ar gândi niciodată cu adevărat, autorul discursului scris este, deja, instalat în postura sofistului: omul non-adevărului și al non-prezenței. În consecință, scriitura este, deja, pusă

în scenă. Incompatibilitatea între *scris* și *adevărat* se anunță limpede din clipa în care Socrate începe să povestească modul în care plăcerea îi scoate pe oameni din ei înșiși, îi face să devină absenți față de ei înșiși, să uite de ei și să moară în voluptatea cântului (259 c).

Dar soluția este amânată. Atitudinea lui Socrate este, încă, neutră: scrierea nu este în sine o activitate rușinoasă, indecentă, infamantă (*aischron*). Se dezonorează doar cel care scrie în mod lipsit de onoare. Dar ce înseamnă să scrii în mod dezonorant? și, întreabă tot Phaidros, ce înseamnă să scrii frumos (*kalos*)? Această întrebare trasează nervura centrală, marele pliu care împarte dialogul. Între această întrebare și răspunsul care îi preia termenii, în ultima parte („... în timp ce despre faptul de a scrie, dacă e potrivit sau nu să o faci, în ce condiții scrisul este bun și în care anume e nepotrivit, — deci despre toate acestea ne-a rămas încă să vorbim“, 274 b, trad. Gabriel Liiceanu), firul rămâne trainic, chiar dacă nu foarte vădit, traversând mitul greierilor, temele psihagogiei, retoricii și dialecticii.

Prin urmare, Socrate începe prin a trimite la plimbare miturile; și de două ori, oprindu-se în fața scrierii, inventează două mituri nu în întregime, după cum vom vedea, ci mai liber și mai spontan ca niciodată în opera sa. Ori, la începutul lui *Phaidros*, *chairein are loc în numele adevărului*. Vom reflecta asupra faptului că miturile se întorc din vacanță în momentul și în numele scrierii.

*Chairein are loc în numele adevărului*, al cunoașterii lui și, mai precis, al adevărului în cunoașterea de sine. Socrate explică aceasta (230 a). Dar acest imperativ al cunoașterii de sine nu este la început simțit sau dictat în imediatetea transparentă a prezenței la sine. El nu este perceput, ci numai interpretat, citit, descifrat. O hermeneutică *atribuie* intuiția. O inscripție, *delphikon gramma*, care este chiar un oracol, prescrie prin cifrul său tăcut, notifică — așa cum se notifică un ordin — autoscopia și autognozia. Chiar acelea pe care Socrate crede că le poate opune aventurii hermeneutice a miturilor, părăsită și ea în seama sofiștilor (229 d).

Iar *chairein are loc în numele adevărului*. *Topoi*-i dialogului nu sunt lipsiți de însemnătate. Temele, „locurile“, în sens retoric, sunt riguros înscrise, cuprinse în spații de fiecare dată semnificante, sunt puse în scenă; iar în această geografie teatrală, unitatea de loc se supune unui calcul și unei necesități infailibile. De pildă, povestea greierilor n-ar fi avut loc, n-ar fi fost povestită, Socrate n-ar fi fost incitat de ea, dacă arșița care apasă asupra întregului dialog nu i-ar fi îndrumat pe cei doi prieteni în afara orașului, pe câmp, aproape de râul Ilisos. Cu mult înainte de a

relata genealogia speciei greierilor, Socrate evocase „cântecul limpede al verii care își pleacă urechea la coruri de greieri“ (230 c). Dar acesta nu este singurul efect de contrapunct cerut de spațiul dialogului. Mitul care oferă pretext unui *chairein* și replierii spre autoscopie nu poate țâșni de la primii pași ai acestei plimbări, decât la apariția râului Ilisos. Nu cumva pe aceste meleaguri, întreabă Phaidros, a răpit-o Boreas pe Oreithyia, dacă ar fi să dăm crezare tradiției? Acest țârm, puritatea diafană a acestor ape le primea, pare-se, pe tinerele fecioare, le atrăgea chiar, precum un farmec și le îndemna la joacă. Atunci Socrate propune, în zeflemea, o explicație doctă a mitului în stilul raționalist și fizicalist al sofistilor (*sophoi*): pe când se juca cu Pharmaceia (*syn Pharmakeia paizousan*), vântul boreal (*pneuma Boreou*) a împins-o pe Oreithyia și a aruncat-o în prăpastie, „pe stâncile din preajmă“; „murind astfel, s-a născut și legenda răpirii ei de către Boreas. Eu unul, Phaidros, cred că astfel de dezlegări își au farmecul lor. Însă, pentru atari isprăvi, e nevoie de tare multă iscusință și trudă; și nici nu se poate spune că devii fericit...“ (229 c–d, trad. Gabriel Liiceanu).

Să fie, oare, o întâmplare această scurtă evocare a Pharmaceei la începutul lui Phaidros? Un antreu? În apropiere de Ilisos, un izvor, „poate curativ“, notează Robin, era consacrat Pharmaceei. În orice caz, să reținem faptul că o mică pată, adică o albeață la ochi (*maille, macula*) marca, pentru întregul dialog, pânza de fundal a scenei în care această fecioară, aruncată în abis, este surprinsă de moarte *în timp ce se juca cu Pharmaceia*. Pharmaceia este și un nume comun care înseamnă administrarea *pharmakon*-ului, a drogului: a leacului și/sau a otrăvii. „Otrăvirea“ era un sens destul de obișnuit al „farmakeei“. Antiphon ne-a lăsat logograma unei „acuzății de otrăvire adusă unei mame vitrege“ (*Pharmakeias kata tes metryias*). Prin joaca sa, Pharmaceia a atras spre moarte o puritate virginală și o interioritate neatinsă.

Puțin mai încolo, Socrate compară cu un drog (*pharmakon*) textele scrise pe care Phaidros le-a adus cu el. Acest *pharmakon*, acest „leac“, acest filtru, în același timp medicament și otrăvă, se insinuează, deja, în trupul discursului cu întreaga lui ambivalență. Acest farmec, această virtute de fascinație, această putere de a vrăji pot fi, pe rând sau simultan, benefice și malefice. *Pharmakon* ar fi o *substanță*, cu tot ceea ce va putea conota acest cuvânt, ca materie cu virtuți oculte, de adâncime încriptată, care își refuză analizei ambivalența, pregătind, deja, spațiul alchimiei, dacă, mai târziu, nu ar trebui să recunoaștem în ea însăși anti-substanța: ceea ce rezistă oricărui filosofem, depășindu-l, în mod nedefinit, ca non-identitate, non-esență, non-substanță și procurându-i, chiar prin

aceasta, adversitatea inepuizabilă a fondului (*fonds*) său și absența sa de fond (*fond*).

Operând prin seducție, *pharmakon*-ul abate de la căile și de la legile generale, naturale sau obișnuite. Aici, el îl face pe Socrate să-și părăsească locul propriu și drumurile obișnuite. Întotdeauna, acestea îl rețineau, în lăuntrul cetății. Filele scrise acționează ca un *pharmakon* care împinge sau atrage în afara cetății pe cel care n-a vrut s-o părăsească niciodată, nici măcar în ultima clipă, pentru a scăpa de cucută. Filele scrise îl fac să iasă din sine și îl îndreaptă pe o cale care este, în sens propriu, cea a *exodului*:

PHAIDROS: ... Lași impresia unui străin pe care îl călăuzești și nicidecum a unuia din partea locului. E limpede că din cetate nu ți se prea întâmplă să pleci vreodată pentru a călători; dar nici măcar în afara zidurilor se pare că nu ieși!

SOCRATE: Mă vei ierta, prietene! Fapt e că îmi place să învăț. Or câmpul și copacii nu vor să-mi fie dascăli, în vreme ce în cetate oamenii mă învață cu adevărat. Dar tu, se pare, ai găsit leacul vrăjit prin care să mă faci să ies! (*dokeis moi tes emes exodou to pharmakon eurekenai*). Mă simt ca animalele lihnite pe care le mâni fluturându-le sub nas o ramură înverzită sau vreun fruct; așa și tu, îmi întinzi discursuri bucată cu bucată (*en bibliois*) și s-ar zice că ai să mă plimbi astfel prin toată Atica sau mai știu eu pe unde ți-o fi voia. Acum însă, de vreme ce-am ajuns aici, socot că cel mai nimerit e să mă lungesc pe iarbă. Iar tu, așază-te cum crezi că ți-e mai bine pentru a putea citi — și-apoi începe (*Ibid.*, 230 c—e trad. Gabriel Liicanu).

Conversația începe în acest moment în care Socrate s-a întins, în sfârșit, pe iarbă, iar Phaidros a adoptat poziția cea mai comodă pentru a mânui textul sau, dacă doriți, *pharmakon*-ul. Un discurs rostit — de Lysias sau de Phaidros în persoană, — un discurs proferat *în prezent*, *în prezența* lui Socrate n-ar mai fi avut același efect. Numai niște *logoi en bibliois*, niște cuvântări amânate, rezervate, învelite, înfășurate în sul, făcându-se așteptate în forma și la adăpostul unui obiect solid, lăsându-se dorite pe întreaga durată a drumului, numai literele ascunse îl pot face în acest chip pe Socrate să meargă. Dacă discursul ar putea fi efectiv prezent, dezvăluit, dezgolit, oferit în mod personal în adevărul său, fără ocolurile unui semnificant străin, dacă, în limită, ar fi posibil *logos*-ul neamânat, el nu ar seduce. el nu l-ar abate din drumul său pe Socrate, ca sub efectul unui *pharmakon*. Anticipăm. Am vorbit, deja, de scriere, de *pharmakon*, de abatere.

Va fi fost remarcat faptul că întrebuițăm o traducere consacrată a lui Platon, cea a edițiilor Guillaume Budé, care dețin autoritatea. Aici, pentru *Phaidros*, folosim versiunea lui Léon Robin. Vom continua în același fel, inserând, totuși, textul grec între paranteze, când ni se va părea oportun și pertinent din punctul nostru de vedere. De pildă, cuvântul *pharmakon*. Atunci va apărea mai limpede, sperăm, această polisemie controlată care a permis, prin ocolire, îndeterminare sau supradeterminare, dar fără contra-sens, traducerea aceluiași cuvânt prin „medicament“, „otravă“, „drog“, „filtru“ etc. Vom vedea, de asemenea, în ce măsură unitatea plastică a acestui concept, mai curând regula sa și logica stranie care îl leagă de semnificantul său, au fost dispersate, mascate, șterse, marcate de o relativă ilizibilitate, de imprudența sau empirismul traducătorilor, desigur, dar mai înainte de toate de redutabila și ireductibila dificultate a traducerii. Dificultate de principiu care ține mai puțin de trecerea de la o limbă la alta, dintr-o limbă filosofică în alta, cât, mai ales, de transpunerea, violentă deja, după cum vom vedea, din greacă în greacă, a unui non-filosofem într-un filosofem. Înfruntând această problemă de traducere, avem de a face pur și simplu cu problema trecerii la filosofie.

Acele *biblia* care-l fac pe Socrate să iasă din rezerva sa și din spațiul în care îi place să învețe, să predea, să vorbească, să dialogheze — incinta ocrotită a cetății —, acele *biblia* cuprind textul scris de „cel mai iscusit dintre scriitorii actuali“ (*deinotatos on ton nun graphein*). Este vorba de Lysias. Phaidros ascunde sub manta textul sau, dacă vreți, *pharmakon*-ul. Are nevoie de el pentru că nu a învățat textul pe dinafară. Acest fapt este important pentru ceea ce urmează, întrucât problema scrierii trebuie să fie legată de cea a „cunoașterii pe dinafară“. Înainte ca Socrate să se întindă pe iarbă și până să-l invite pe Phaidros să se așeze în poziția cea mai comodă, acesta din urmă propusese să redea, fără ajutorul textului, raționamentul, argumentul, schema discursului lui Lysias, *dianoia* lui. Atunci Socrate îl oprește: „Dar mai întâi, iubit prieten, îmi vei arăta ce ții ascuns în mâna stângă, sub manta. Ceva îmi spune că ai acolo chiar discursul (*ton logon auton*)“ (228 d). Între această invitație și începutul lecturii, în timp ce *pharmakon*-ul circula sub mantaua lui Phaidros, se situează evocarea Pharmaceei și trimiterea la plimbare a miturilor.

Să fie, oare, o întâmplare sau un efect armonic faptul că mai înainte chiar ca prezentarea declarată a scriiturii ca un *pharmakon* să intervină în centrul mitului lui Theuth, *biblia* și *pharmaka* sunt încă asociate într-o intenție mai curând răuvoitoare sau suspicioasă? Adevăratei medicine, întemeiată pe știință, îi sunt, într-adevăr, opuse, în același timp, practica empirică, operația călăuzită de rețete învățate pe de rost, cunoașterea

livrescă și întrebuințarea băjbâitoare a drogurilor. Toate acestea, ni se spune, țin de *mania*: „Atunci ei ar spune, cred, că omul acesta e nebun: numai pentru că a deschis mai știu eu ce carte (*ek bibliou*) sau pentru că s-a atins de niscaiva leacuri (*pharmakiois*) el își închipuie că e doctor, când de fapt n-are nici cea mai mică idee despre arta medicinei!“ (268 c, trad. Gabriel Liiceanu).

Această asociere a scrierii cu *pharmakon*-ul pare încă exterioară; am putea-o socoti artificială și pur întâmplătoare. Dar intenția și intonația sunt aceleași: una și aceeași suspiciune învăluie, în același gest, cartea și drogul, scrierea și eficacitatea ocultă, ambiguă, părăsită în seama empirismului și hazardului, operând conform căilor magiei iar nu legilor necesității. Cartea, cunoașterea moartă și țepăună închisă în *biblia*, povestirile acumulate, nomenclaturile, rețetele și formulele învățate pe de rost, toate acestea sunt la fel de străine față de cunoașterea vie și de dialectică, pe cât este *pharmakon*-ul în raport cu știința medicală și mitul în raport cu cunoașterea. Fiind vorba de Platon, care a știut, la momentul cuvenit, să prețuiască atât de mult mitul, în virtutea lui arheo-logică sau paleo-logică, putem întrevădea imensitatea și dificultatea acestei din urmă opoziții. Această dificultate este marcată — alegem dintre numeroase altele, exemplul care ne interesează aici — de faptul că adevărul — de origine — al scrierii ca *pharmakon* va fi, la început, lăsat în seama unui mit. Cel al lui Theuth, la care ajungem acum.

Într-adevăr, până la acest moment al dialogului, *pharmakon*-ul și grafemul și-au făcut semne de la distanță, dacă putem spune astfel, trimițând indirect de la unul la celălalt, aparent din întâmplare, apărând și dispărând împreună în același rând scris, printr-un motiv încă nesigur, cu o eficacitate extrem de discretă și poate, la urma urmelor, lipsită de intenție. Dar pentru a elimina această îndoială și presupunând că aceste categorii ale voluntarului și involuntarului păstrează, încă, o oarecare relevanță absolută într-o lectură — ceea ce nu credem cătuși de puțin, cel puțin la nivelul textual la care avansăm — să ajungem la ultima fază a dialogului, la intrarea în scenă a lui Theuth.

De data aceasta, fără ocol, fără mediere ascunsă, fără argumentație secretă, scrierea este propusă, prezentată, declarată drept un *pharmakon* (274 e).

Într-un anumit fel, înțelegem de ce acest fragment a putut fi izolat ca un apendice sau un suplement adăugat ulterior. Și în ciuda a tot ceea ce îl vizează în etapele precedente, este adevărat că Platon îl oferă, într-un fel, ca pe un divertisment, un aperitiv sau, mai curând, un desert. Toate subiectele dialogului, temele și interlocutorii par epuizate în clipa în care sunt introduse suplementul, scrierea sau, dacă vreți, *pharmakon*-ul: „Cred

că am vorbit destul despre artă și despre lipsa de artă în discuții — (*to men technes te kai atechnias logon*)<sup>6</sup>...“ (274 b). Și totuși, problema scrierii se pune și se constituie tocmai în clipa acestei epuizări generale<sup>7</sup>. Iar după cum anunța mai sus cuvântul *aischron* (sau adverbul *aischros*), problema scrierii este formulată ca problemă morală. Miza ei este chiar *moralitatea*, atât în sensul opoziției dintre bine și rău, dintre benefic și dăunător, cât și în sensul moravurilor, al moralității publice și al bunei cuviințe sociale. Se pune problema de a ști ce se cuvine și ce nu se cuvine făcut. Această neliniște morală nu se deosebește prin nimic de problema adevărului, a memoriei și a dialecticii. Această din urmă problemă, care va fi în curând abordată ca problema însăși a scrierii, se asociază cu tema morală și chiar o dezvoltă în virtutea afinității de esență și nu prin suprapunere. Dar într-o dezbatere devenită extrem de prezentă datorită dezvoltării politice a cetății, propagării scrierii și activității sofistilor sau logografilor, accentul principal este pus, în chip firesc, pe regulile de conveniență politice și sociale. Arbitrajul propus de Socrate intervine în opoziția între valori de conveniență și de inconveniență (*euprepeia/aprepeia*): „... în timp ce despre faptul de a scrie: dacă e potrivit sau nu s-o faci, în ce condiții scrisul este bun și în care anume e nepotrivit — deci despre acestea toate ne-a rămas încă să vorbim“ (274 b, trad. Gabriel Liiceanu).

Se cuvine să scrii? Face, oare, impresie bună scriitorul? Se cade, oare, să scrie? Se face, oare, așa ceva?

Nu, bineînțeles. Dar răspunsul nu este atât de simplu iar Socrate nu-l și-l asumă imediat într-un discurs rațional, într-un *logos*. El îl lasă să se facă auzit, îl încredințează unui *akoe*, unui zvon care circulă, unei cunoașteri din auzite, unei povești colportate la ureche: „Eu pot cel puțin să îți spun o poveste (*akoe*) rămasă de la cei din vechime. Ei cunoșteau adevărul. Dacă doar prin noi înșine am fi în stare să îl descoperim ne-ar mai păsa oare în vreun fel de tot ce au crezut oamenii?“ (274 c, trad. Gabriel Liiceanu).

Noi nu putem descoperi în noi înșine și prin noi înșine adevărul scrierii, adică, după cum vom vedea, non-adevărul ei. El nu constituie obiectul vreunei științe, ci doar al unei povestiri rostite, al unui mit repetat. Relația scrierii cu mitul se precizează întocmai ca opoziția ei cu cunoașterea și, în mod special, cu cunoașterea dedusă din sine însuși, prin sine însuși. Și în același timp, prin scriere și prin mit sunt semnificate ruptura genealogică și îndepărtarea de origine. Vom remarca, mai ales, că motivul pentru care scrierea va fi, mai târziu, acuzată — faptul că repetă fără să cunoască — definește acum demersul care conduce la enunțarea și la determinarea statutului ei. Începem prin a repeta fără să cunoaștem — printr-un mit — definiția scrierii: repetiție fără cunoaștere.

De acum încolo se va preciza tot mai mult această înrudire între scriere și mit, ambele deosebite, deopotrivă, de *logos* și de dialectică. După ce va fi repetat fără să cunoască faptul că scrierea constă în a repeta fără să cunoască, Socrate va sprijini neconținut demonstrația propriului său rechizitoriu, a *logos*-ului lui, pe premisele acelui *akoe*, pe structurile lizibile printr-o fabuloasă genealogie a scrierii. Când mitul va fi primit primele lovituri, *logos*-ul lui Socrate îl va zdrobi pe acuzat.

## 2. TATĂL LOGOS-ULUI

Povestea începe astfel:

SOCRATE: Am auzit, așadar, că undeva, în apropiere de Naucratis, în țara Egiptului, trăia una din vechile divinități de prin partea locului; acestui zeu îi e închinată pasărea sfântă căreia egiptenii îi zic ibis, iar zeul însuși se numește Theuth. Se spune că el mai întâi a descoperit numerele și socotitul, geometria și astronomia, ba și jocul de table și zarurile, în sfârșit, literele (*grammata*). În vremea aceea domnea peste tot Egiptul regele Thamus. Palatul lui se afla în marea cetate a țării de sus, cetate căreia grecii îi zic „Theba egipteană“ și al cărei zeu se numește Ammon. Mergând Theuth la rege, i-a arătat artele inventate de el și i-a spus că trebuie să le răspândească printre toți egiptenii. Regele l-a întrebat atunci asupra folosului pe care l-ar aduce fiecare dintre artele acestea, și în timp ce zeul dădea lămuriri asupra fiecăreia în parte, regele avea cuvinte de laudă pentru una, pentru alta nu, după cum fiecare artă îi părea bună sau, dimpotrivă, de nici un folos. Multe, zice-se, au fost observațiile pe care Thamus i le-a făcut lui Theuth asupra fiecăreia dintre aceste arte, fie în bine, fie în rău; dar ar însemna să nu mai terminăm povestind totul de-a fir a păr. Au ajuns, iată, la litere, și Theuth a spus: „Privește, rege, știința (*to mathema*) aceasta îi va face pe egipteni mai înțelepți și mai cu ținare de minte (*sophoterous kai mnemonikoterous*); găsit a fost leacul (*pharmakon*) uitării și, deopotrivă, al neștiinței“. La care regele a răspuns... (274 b–e trad. Gabriel Liiceanu).

Să-l întrerupem aici pe rege. El se află în fața *pharmakon*-ului. Și se știe că el va decide.

Să imobilizăm scena și personajele. Să privim. Scrierea (sau, dacă doriți, *pharmakon*-ul) este, prin urmare, prezentată regelui. Prezentată: ca un fel de dar (*présent*) oferit ca omagiu de către un vasal suveranului său (Theuth este un semi-zeu care se adresează regelui zeilor) dar, înainte de orice, ca o operă supusă aprecierii lui. Iar această operă este ea însăși

o artă, o putere lucrătoare, o virtute operatorie. Acest artefact este o artă. Dar acest dar are, încă, o valoare nesigură. Valoarea scrierii — sau a *pharmakon*-ului — este, desigur, dăruită regelui, dar regele îi va dăruia valoarea sa. El va fixa prețul a ceea ce, primind, constituie sau instituie. Regele sau zeul (Thamus îl reprezintă<sup>8</sup> pe Ammon, regele zeilor, regele regilor și zeul zeilor. *O basileu*, i se adresează Theuth) reprezintă astfel, celălalt nume al originii valorii. Valoarea scrierii nu va fi ea însăși, scrierea nu va avea valoare decât dacă și în măsura în care zeul-rege o ia în seamă. Acesta nu îndură mai puțin: *pharmakon*-ul ei ca un produs, un *ergon*, care nu-i aparține, care-i parvine din exterior, dar și de jos, și care așteaptă judecata lui condescendentă pentru a fi consacrat în ființa și în valoarea sa. Zeul rege nu știe să scrie dar această ignoranță sau această incapacitate stă măturie a suveranei lui independențe. El nu are nevoie să scrie. El vorbește, rostește, dictează și cuvântul său îi e de ajuns. Dacă un scrib din secretariatul lui adaugă sau nu acestui cuvânt suplimentul unei transcripții, această consemnare este, prin însăși esența ei, secundară.

De pe această poziție, fără să refuze omagiul, regele-zeu îi va tăgădui prețul, va face să apară nu doar inutilitatea ci și amenințarea și dauna pricinuite de el. Un alt mod de a nu primi ofranda scrierii. Procedând astfel, zeul-rege-care-vorbește acționează ca un tată. *Pharmakon*-ul este prezentat aici tatălui și acesta îl respinge, îl înjosește, îl părăsește, îl desconsideră. Tatăl suspectează și supraveghează întotdeauna scrierea.

Chiar dacă nu am voi să ne lășăm conduși, aici, de tranziția facilă care face să comunice între ele figurile regelui, zeului și tatălui, ar fi de ajuns să acordăm o atenție sistematică — ceea ce, după cât știm, nu s-a făcut niciodată — permanenței unei scheme platoniciene care conferă poziției paterne originea și puterea cuvântului, mai exact a *logos*-ului. Nu în sensul că aceasta s-ar întâmpla numai și prin excelență la Platon. Este simplu să o știm sau să ne-o imaginăm. Dar pentru că „platonismul“, care instalează întreaga metafizică occidentală în conceptualitatea ei, nu se sustrage generalității acestei constrângeri structurale ci o ilustrează chiar, cu o splendoare și o subtilitate incomparabile, faptul este cu atât mai semnificativ.

Nu neapărat că *logos*-ul ar fi tatăl. Dar originea *logos*-ului este *tatăl lui*. Am zice, prin anacronie, că „subiectul vorbitor“ este *tatăl* discursului său. Ne vom fi dat repede seama că nu e vorba aici de nici o metaforă, dacă prin aceasta înțelegem efectul curent și convențional al unei retorici. *Logos*-ul este, prin urmare, un fiu care ar pieri fără *prezența*, fără *asistența* prezentă a tatălui său. A tatălui său care răspunde pentru el și de el. Fără tatăl său, el nu mai este, cu exactitate, decât o scriere. Cel puțin aceasta

este ceea ce spune cel care spune, aceasta este teza tatălui. Specificitatea scrierii s-ar raporta, prin urmare, la absența tatălui. O astfel de absență poate fi modalizată în diverse feluri, distinct sau confuz, succesiv sau simultan: să-și fi pierdut tatăl, prin moarte naturală sau violentă, printr-o violență oarecare sau prin paricid; apoi să solicite asistența, posibilă sau imposibilă, a prezenței paterne, să o solicite direct sau să pretindă că se poate lipsi de ea etc. Se știe cât de mult insistă Socrate asupra mizeriei înduioșătoare sau arogante a *logos*-ului părăsit în seama scrierii: Cuvântarea „trebuie, de fiecare dată, să-și cheme în ajutor părintele (*tu patros aei deitai boethou*); singură, nu e în stare nici să se apere, nici să își vină în ajutor“ (275 e, trad. Gabriel Liiceanu).

Această mizerie este ambiguă: nefericire de orfan, desigur, care are nevoie nu doar să fie asistat de o prezență, ci să i se acorde asistență și să fie ajutat; dar deplângându-l pe orfan, îl și acuzăm, și împreună cu el și scrierea, de pretenția de a-l îndepărta pe tată și de a se elibera de el cu complezență și suficiență de sine. De pe poziția celui care deține sceptrul, dorința de scriere este indicată, desemnată, denunțată ca dorință a stării de orfan și ca subversiune paricidă. Nu este oare criminal, acest *pharmakon*? Nu reprezintă el oare un dar otrăvit?

Statutul acestui orfan pe care nici o asistență nu-l poate lua în sarcina ei se suprapune celui al unui *graphein* care, nefiind fiul nimănui în clipa inscripției lui, rămâne cu greu un fiu și nu-și mai recunoaște originea: în sensul dreptului și al debitului (*au sens du droit et du doit*). Spre deosebire de scriere, *logos*-ul viu este viu pentru că are un tată viu (în timp ce orfanul este pe jumătate mort), un tată care se află prezent, în picioare alături de el, în spatele lui, în el, susținându-l prin rectitudinea lui, asistându-l personal și în numele său propriu. *Logos*-ul viu își recunoaște datoria, trăiește din această recunoștință și își interzice, crede că-și poate interzice paricidul. Dar interdicția și paricidul, ca și raportul scrierii cu vorbirea, sunt structuri îndeajuns de surprinzătoare pentru ca, mai departe, noi să articulăm, în mod inevitabil, textul lui Platon între un paricid interzis și un paricid declarat. Ucidere amânată a tatălui și călăuzitor lui.

*Phaidros* ar fi, deja, de ajuns pentru a dovedi că responsabilitatea *logos*-ului, a sensului și a efectelor sale, revine asistenței; prezenței ca prezență a tatălui. Trebuie să chestionăm, neobosit, „metaforele“. De pildă, Socrate, adresându-se lui Eros: „Și dacă adineauri, eu și Phaidros am fost, în cuvântul nostru, poate prea cruzi cu tine, află că Lysias, părintele acestei cuvântări (*ton tou logou patera*), poartă toată vina“ (257 b, trad. Gabriel Liiceanu). *Logos* are aici sensul de discurs, de argument propus, de cuvânt conducător care însușește conversația vorbită (*logos*-ul). Să-l

traducem, după cum procedează Robin, prin „subiect“, nu este doar anacronic. Aceasta distruge intenția și unitatea organică a unei semnificații. Căci numai discursul „viu“, numai o cuvântare (și nu o temă, un obiect sau un subiect de discurs) poate avea un tată; și potrivit unei necesități care va deveni tot mai limpede pentru noi, *logoi*-i sunt copii. Îndeajuns de vii pentru a protesta, la nevoie, și pentru a se lăsa cercetați, capabili, de asemenea, spre deosebire de lucrurile scrise, să răspundă, atunci când tatăl lor se află de față. Ei sunt prezența responsabilă a tatălui lor.

Unii, de pildă, descind din Phaidros iar acesta este chemat să îi sprijine. Îl cităm din nou pe Robin care, de data aceasta, traduce *logos* nu prin „subiect“ ci prin „argument“ și întrerupe, la un interval de zece rânduri, jocul cu privire la *techne ton logon*. (Este vorba de această *techne* de care dispuneau sau pretindeau că dispun sofistii și retorii, și care însemna, în același timp, artă și instrument, rețetă, tratat „ocult“ dar transmisibil etc. Aici, Socrate consideră această problemă, pe atunci clasică, pornind de la opoziția între persuasiune (*peitho*) și adevăr (*aletheia*), 260 a).

SOCRATE: Ba da, în cazul în care argumentele (*logoi*) aduse în favoarea ei vor dovedi că e o artă (*techne*)! Căci mi se pare că aud și alte argumente care vin să depună mărturie cum că ea minte și că nu-i defel o artă, ci o îndeletnicire de rând. „O artă autentică a vorbirii (*Tou de legein*), spune laonianul, care să fie străină de adevăr, nu există și nici nu se va putea naște vreodată“.

PHAIDROS: Ne trebuie și argumentele acestea, Socrate (*Touton dei ton logon, o Socrates*). Lasă-le deci și pe ele să ni se înfățișeze. Pune-le întrebări, să vedem ce zic și cum zic (*ti kai pos legousin*).

SOCRATE: Aproiați-vă, deci, prea cinstite făpturi (*gennaia*) și convingeți-l pe Phaidros, cel ce a născut copii frumoși (*kallipaida te Phaidron*), că, dacă nu s-a îndeletnicit cum trebuie cu filosofia, el nici nu va putea vreodată, și în nici o privință, să vorbească cum trebuie. Numai să vrea Phaidros acum să răspundă (260 e–261 a, trad. Gabriel Liiceanu).

Tot Phaidros, dar de data aceasta în *Banchetul*, trebuie să vorbească primul, pentru că „ocupă primul loc la masă dar este și părintele subiectului (*pater tou logou*) (177 d, trad. Petru Creția).

Ceea ce continuăm, în mod provizoriu și din comoditate, să numim o metaforă, aparține, în orice caz, unui sistem. *Logos*-ul are un tată, orice *logos* este asistat de tatăl său, pentru că el este întotdeauna o ființare (*on*) și chiar un gen al ființării (*Sofistul*, 260 a) și, mai precis, o ființare vie. *Logos*-ul este un *zoon*. Acest animal se naște, crește, aparține *physis*-ului. Lingvistica, logica, dialectica și zoologia sunt strâns legate între ele.

Descriind *logos*-ul ca pe un *zoon*, Platon pășește pe urmele anumitor retori și sofști care, înaintea lui, au opus cuvântul viu rigidității cadaverice a scriiturii, ghidându-se fără greș după necesitățile situației actuale, după așteptările și cererea interlocutorilor prezenți, intuind locurile în care ea trebuia să se producă, prefăcându-se că se adecvează clipei în care ea devine, în același timp, persuasivă și constrângătoare<sup>9</sup>.

*Logos*-ul, fiindă vie și însuflețită, este, deci, și un organism născut. Un *organism*: un corp *propriu* diferențiat, cu un centru și extremități, articulații, un cap și picioare. Pentru a fi „convenabil“, un discurs scris *ar trebui* să se supună legilor vieții, întocmai discursului viu însuși. Necesitatea logografică (*ananke logographike*) ar trebui să fie analoagă cu necesitatea biologică sau, mai curând, zoologică. Fără de care, nu-i așa?, ea nu are nici cap, nici coadă. Este vorba chiar de *structură* și de *constituție*, cu riscul, la care *logos*-ul se expune, de a-și pierde prin scriere și coada și capul:

SOCRATE: Ce să spunem atunci despre ce se petrece în rest? Nu ți se pare că părțile discursului (*ta tou logou*) sunt puse alandala? Sau poate ți se pare că ceea ce e spus cu gândul de a veni în al doilea rând este pus în chip necesar acolo — și nu oricare altul dintre lucrurile rostite în discurs? Mie unuia, care nu mă pricep defel la toate astea, mi s-a părut că autorul, nu lipsit de îndrăzneală, s-a pus să scrie tot ce-i venea în minte. Sau poate îți este cunoscută vreo regulă de alcătuire a discursului (*ananke logographike*) potrivit căreia el a orânduit părțile acestuia, făcându-le să urmeze în anume chip una după alta?

PHAIDROS: Ești prea generos dacă socotești că sunt în stare să pătrund până la capăt toate câte le-a avut în gând Lysias.

SOCRATE: Cred însă că vei recunoaște măcar atâta lucru; că orice discurs (*logon*) se cuvine să fie alcătuit (*synestantai*) asemeni unei ființe vii (*osper zoon*): să aibă un trup care să fie doar al ei, astfel încât să nu-i lipsească nici capul, nici picioarele; să aibă deci o parte de mijloc și extremitățile, menite să se potrivească unele cu altele și toate cu întregul (264 b–c, trad. Gabriel Liiceanu).

Acest organism adus pe lume trebuie să fie bine născut, de viță nobilă: „*gennaia!*“, așa interpela Socrate, ne amintim, *logoi*-i, aceste „nobile fapteuri“. Aceasta implică faptul că, întrucât e născut, acest organism are un început și un sfârșit. Exigența lui Socrate devine aici precisă și insistentă: un discurs trebuie să aibă un început și un sfârșit, trebuie să înceapă cu începutul și să sfârșească cu sfârșitul: „Nu ți se pare că cel care vorbește astfel este tare departe de ceea ce căutăm noi? El nu începe cu începutul, ci mai degrabă cu sfârșitul, încercând parcă să străbată tot discursul înotând de-a-ndoaselea, de la coadă către cap. Căci el începe cu vorbele pe care îndrăgostitul le spune iubitului său când deja totul între ei a luat

sfârșit?“ (264 a, trad. Gabriel Liiceanu). Implicațiile și consecințele unei astfel de norme sunt imense dar și îndeajuns de evidente pentru a nu mai insista asupra lor. Urmează de aici că discursul vorbit se comportă ca o persoană asistată în originea ei și prezintă în ceea ce îi este propriu. *Logos*: „*Sermo tanquam persona ipse loquens*“\*, spune un anume *Lexic platonician*<sup>10</sup>. Asemeni oricărei persoane, *logos*-ul *zoon* are un tată.

Dar ce este un tată?

Trebuie, oare, să-l presupunem cunoscut și pornind de la acest termen — cunoscut —, să-l luminăm pe celălalt termen în ceea ce ne-am grăbi să limpezim ca pe o metaforă? În acest caz am spune că originea sau cauza *logos*-ului este comparată cu ceea ce știm că este cauza unui fiu viu: adică tatăl său. Am înțelege sau ne-am închipui astfel nașterea și procesul *logos*-ului pornind de la un domeniu străin lui, transmiterea vieții sau raporturile de generare. Dar tatăl nu este generatorul, procreatorul „real“ înaintea și în afara oricărui raport de limbaj. Prin ce altceva, dacă nu chiar prin instanța *logos*-ului se deosebește, într-adevăr, relația tată/fiu de relația cauză/efect sau născător/născut? Numai o putere de discurs are un tată. Tatăl este întotdeauna tatăl unei vietăți/vorbitoare. Cu alte cuvinte, pornind de la *logos* se anunță și i se oferă gândirii ceva de felul paternității. Dacă locuțiunea „tată al *logos*-ului“ ar fi o simplă metaforă, primul cuvânt, care părea cel mai *familiar*, ar primi, totuși, de la cel de al doilea mai multă semnificație decât i-ar transmite el acestuia. Cea dintâi familiaritate întreține întotdeauna un anumit raport de coabitare cu *logos*-ul. Ființele vii, tată și fiu, ni se anunță, se raportează unul la celălalt în domesticitatea *logos*-ului. Din care nu ieși, în ciuda aparențelor, pentru a te transpune, prin „metaforă“, într-un domeniu străin în care ai întâlni tați, fii, persoane vii, tot felul de ființări foarte comode, pentru a explica neștiutorilor, prin comparație, ce se întâmplă cu *logos*-ul, acest lucru straniu. Cu toate că acest *focar* este focarul întregii metaforicități, „tată *logos*-ului“ nu reprezintă o simplă metaforă. Ar exista una dacă am afirma că o ființă vie, inaptă de limbaj, are un tată, dacă ne-am încăpățâna să mai credem în ceva de felul acesta. Trebuie, prin urmare, să procedăm la inversarea generală a tuturor direcțiilor metaforice, să nu ne întrebăm dacă un *logos* poate avea un tată, ci să înțelegem că acea entitate al cărui tată pretinde a fi *tată* nu poate ființa în afara posibilității esențiale a *logos*-ului.

Ce înseamnă, însă, *logos*-ul *îndatorat* unui tată? Cum am putea, cel puțin, să-l citim în stratul textului platonician care ne interesează aici?

\* Discurs care grăiește asemeni unei persoane (C. M. I.)

După cum se știe, figura tatălui este și aceea a binelui (*agathon*). *Logos*-ul îl reprezintă pe cel căruia îi este îndatorat, *tatăl* care este și un conducător, un *capital* și un *bine*. Sau, mai curând, conducătorul, capitalul, binele. *Pater* înseamnă în greacă toate acestea la un loc. Nici traducătorii, nici comentatorii lui Platon nu par să-și fi dat seama de jocul acestor scheme. Recunoaștem că este foarte greu să-l respectăm într-o traducere, și, cel puțin, faptul de a nu fi fost cercetat niciodată se explică astfel. De pildă, în momentul în care în *Republica* (V, 506 e) Socrate renunță să mai vorbească de *binele însuși*, propune de îndată să-l înlocuiască prin *ekgonos*, prin fiul sau odrasla sa:

... să lăsăm acum problema de a ști ce este Binele — ea este prea însemnată în raport cu actualul mers al discuției, pentru a ajunge, cel puțin în momentul de față, la opinia mea despre el — vreau însă să vă spun care îmi pare a fi odrasla (*ekgonos*) Binelui și lucrul cel mai asemănător cu el, dacă vă este și vouă pe plac. De nu, gata, dați-mi drumul!

Bine, spune! Altă dată îți vei plăti datoria și cu povestea despre părinte.

„Aș vrea eu să v-o pot plăti și ca voi s-o puteți încasa și nu ca acum, să luăm și să dăm doar puii (*tokous*) făcuți de datorie. Așadar, primiți acum „puiul“ și odrasla Binelui însuși (*tokon te kai ekgonon autou tou agathou*)“ (V, 506 e — 507 a, trad. Andrei Cornea).

*Tokos*, asociat aici lui *ekgonos*, înseamnă producția și produsul, nașterea și copilul etc. Cuvântul funcționează cu acest sens în domeniile agriculturii, al raporturilor de rudenie și al operațiilor fiduciare\*. După cum vom vedea, nici unul din aceste domenii nu se sustrage investiției și posibilității unui *logos*.

În calitate de produs, *tokos* este la fel de bine copilul, vietățile rezultate din nașterea umană sau animală, ca și roada seminței încredințate câmpului și dobânda produsă de un capital; este un *venit*. Putem urmări în textul platonician distribuția tuturor acestor semnificații. Sensul lui *pater* este chiar orientat, uneori, spre sensul exclusiv de capital financiar. Chiar în *Republica*, și nu departe de pasajul pe care tocmai l-am citat. Unul din defectele democrației constă în rolul pe care unii îl rezervă capitalului: „Oamenii de afaceri au însă ochii plecați și par că nu îi văd. Ei îi rănesc, însă, aruncând în visteriile lor banul ce îi părăsește neconținut pe ceilalți. Adună «pui» mult mai numeroși decât «tații» (*tou patros*

\* Circulație a unei monede de hârtie cu valoare convențională, ce servește ca mijloc de schimb doar în interiorul unei țări. (N. red.)

*ekgonous tokous pollaplasious*) și fac să fie în cetate o mare mulțime de bondari și de cerșetori“, (555 e, trad. Andrei Cornea).

Dar nu putem vorbi simplu sau direct despre acest tată, despre acest capital, despre acest bine, despre această origine a valorii și despre ființările care apar. Mai întâi, pentru că nu-i poți privi în față întocmai cum nu poți privi soarele. În legătură cu această uluire în fața chipului soarelui, cititorul este invitat să binevoiască a reciti celebrul fragment din *Republica* (VII, 515 c sq.).

Socrate va evoca, prin urmare, numai soarele sensibil, fiu asemănător și *analogon* al soarelui inteligibil: „Ai atunci în atenție — am spus eu — că ele îl numesc pe soare odrasla Binelui (*ton tou agathou ekgonon*), odraslă pe care Binele a zămislit-o asemănătoare cu el însuși (*on tagathon egenne sen analogon*). Căci ceea ce binele este în locul inteligibil, în raport atât cu inteligența cât și cu inteligibilele, același lucru este soarele față de vedere și de lucrurile vizibile“, (508 b–c, trad. Andrei Cornea).

În ce fel intervine *logos*-ul în această *analogie* între tată și fiu, între *numen* și *oromen*?

Binele, în figura vizibilă-invizibilă a tatălui, a soarelui, a capitalului, este originea ființărilor (*onta*), a apariției lor și a accesului lor la *logos*-ul care, în același timp, le adună și le distinge: „Există un mare număr de lucruri frumoase, un mare număr de lucruri bune, un mare număr de tot felul de alte lucruri, a căror existență o afirmăm și pe care le deosebim prin limbaj“ (*einai phamen te kai diozizomen to logo*), (507 b, trad. noastră, C.M.I.).

Binele (tatăl, soarele, capitalul) este, deci, izvorul ascuns, luminescent și orbitor al *logos*-ului. Și cum nu putem vorbi despre ceea ce îți îngăduie să vorbești (interzicându-ți să vorbești despre el sau să-i vorbești față în față), vom vorbi numai de ceea ce vorbește și despre lucrurile de care, cu excepția unuia singur, este rostit fără încetare. De vreme ce nu putem da socoteală sau nu putem preciza rațiunea acelei entități căreia *logos*-ul (socoteală sau rațiune: *ratio*) îi este contabil sau îndatorat, de vreme ce nu putem calcula capitalul și nu-l putem privi în față pe cârmuitor, va trebui, printr-o operație discriminatorie și diacritică, să numărăm pluralul dobânzilor, al veniturilor, al produselor, al odraslelor: „Ei bine, spuse el, vorbește (*Iege*); altă dată te vei achita explicându-ne ce este tatăl. Zeii să încuviințeze, am răspuns, să putem, eu să plătesc iar voi să primiți această explicație pe care v-o datorez, în loc să ne limităm, după cum facem, la dobânzi. Primiți, așadar, acest rod, această odraslă a Binelui însuși; dar luați seama să nu vă păcălesc fără să vreau făcând o socoteală (*ton logon*) greșită a dobânzilor“ (*tou tokou*)“, (507 a, trad. noastră, C.M.I.).

Din acest fragment vom reține, de asemenea, că o dată cu calculul (*logos*) suplimentelor (tatălui-capitalului-binelui-originii etc.), o dată cu

ceea ce vine în plus și pe deasupra unuia, în mișcarea însăși în care el este absent și devine invizibil, cerând, în felul acesta, să fie suplinit, o dată cu *di-ferența* (*la différence*) și diacriticitatea, Socrate introduce sau descoperă posibilitatea veșnic deschisă a unui *kibdelon*, a ceea ce este falsificat, alterat, mincinos, înșelător, echivoc. Luați seama, spune el, să nu vă înșel, prezentându-vă un calcul falsificat al dobânzilor (*kibdelon apodidous ton logon tou tokou*). *Kibdeleuma* este marfa falsificată. Verbul corespunzător (*kibdeleuo*) înseamnă „a altera o monedă sau o marfă și, prin extensie, a fi de rea credință“.

Socrate ne propune, în altă parte, în ordinea *analoagă* a sensibilului sau a vizibilului, acest recurs la *logos*, de teama de a nu fi orbit de intuiția directă a feței tatălui, a binelui, a capitalului, a originii ființei în sine, a formei formelor etc., acest recurs la *logos* ca la singularul ce ne *adăpostește de soare*, sub el și în el. Vom cita *in extenso* acest text. În afara interesului său propriu, el conține, într-adevăr, în traducerea sa consacrată, cea a lui Robin, alunecări, dacă putem spune astfel, extrem de semnificative<sup>11</sup>. Este vorba de critica „fizicienilor“ din dialogul *Phaidon*:

SOCRATE: Ei bine, după acest eșec al meu în studierea lumii (*ta onta*) am socotit că trebuie să mă feresc de a păți ca cei care privesc și observă o eclipsă de soare; unii se pare că își pierd vederea dacă privesc, direct, chiar astrul și nu doar un reflex (*eikona*) al său în apă sau în ceva asemănător. Și m-am gândit să nu pățesc și eu la fel, cuprins de teamă că, tot ațintindu-mi ochii asupra lucrurilor, tot încercând să vin cu ele în contact uzând de fiecare simț al meu, sufletul meu s-ar putea să orbească pe deplin. Astfel că am crezut că nu am altă cale decât să mă refugiez între raționamente (*en logois*) și să încerc să văd în ele adevărul lucrurilor... Oricum, eu pe această cale am luat-o. În fiecare caz în parte așez, drept ipoteză (*logon*), afirmația ce mi se pare cea mai greu de zdruncinat, (99 e — 100 a, trad. Petru Creția).

*Logos*-ul este, prin urmare, *re-sursa*; trebuie să te întorci spre el, și nu doar atunci când sursa solară este *prezentă* și riscă să ne ardă ochii dacă îi ațintim asupra ei; trebuie, de asemeni, să ne abatem spre *logos*, atunci când soarele pare să devină absent în eclipsa lui. Mort, stins sau ascuns, acest astru este mai primejdios ca niciodată.

Să lăsăm să circule aceste fire (acești fii) (*ces fils*). Le (i)-am urmărit doar pentru a le (a-i) lăsa să ne conducă de la *logos* la tată și să lege cuvântarea de *kyrios*, stăpânul, conducătorul, alt nume dat în *Republica* binelui-soare-capital-tată (508 a). Mai târziu, în același țesut, în aceleași texte, vom trage alte fire (*fils*) și încă o dată pe aceleași pentru a vedea cum se urzesc sau se destramă în ele alte configurații.

### 3. INSCRIȚIA FIILOR: THEUTH, HERMES, THOT, NABU, NEBO

„Istoria universală și-a continuat cursul; zeii prea umani pe care i-a condamnat Xenophanes au fost coborâți la rangul de ficțiuni poetice sau de demoni dar s-a spus că unul dintre ei, Hermes Trismegistul, dictase cărți, în număr variabil (42, după Clement Alexandrinul; 20 000 după Iamblichos; 36 525, după preoții lui Thot, care și el este Hermes): în ele erau scrise toate lucrurile din lume. Fragmente din această bibliotecă imaginară, compilate sau alcătuite începând din veacul al III-lea, compun ceea ce se numește *Corpus hermeticum*...”

(Jorge Luis Borges).

„A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name he bore soaring out of his captivity on osier woven wing, of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon“

(*A Portrait of the Artist as a Young Man*).

„O altă școală declară că *întreg timpul* este deja revolut și că viața noastră este doar amintirea sau reflexul crepuscular și, fără îndoială, falsificat și mutilat, al unui proces ireversibil. O alta susține că istoria universului — și, în cuprinsul acesteia, viețile noastre și cel mai neînsemnat amănunt al vieților noastre — este scriitura pe care o produce un zeu subaltern pentru a se înțelege cu un demon. O alta, că universul poate fi comparat cu acele criptografii în care nu toate simbolurile au aceeași valoare“.

(Jorge Luis Borges).

Voiam numai să sugerăm reflecției că spontaneitatea, libertatea, fantezia atribuite lui Platon în legenda lui Theuth au fost supravegheate și limitate de necesități stringente. Organizarea mitului se supune unor constrângeri puternice. Acestea coordonează în sistem reguli semnalate uneori în interiorul a ceea ce decupăm, în mod empiric, ca fiind „opera lui Platon“ (tocmai am arătat câteva dintre ele), precum „cultură“ sau

„limbă greacă“, altelei în exterior, în „mitologia străină“. De la care Platon nu doar a împrumutat ci a preluat un element simplu: identitatea unui personaj, Thot, zeul scrierii. Într-adevăr, nu putem vorbi, fără să cunoaștem, de altfel, ce sens ar avea aici acest cuvânt, de un împrumut, adică de un adaos exterior și întâmplător. Platon a trebuit să-și conformeze povestirea cu anumite legi structurale. Cele mai generale, cele care domină și articulează opozițiile vorbire/scriere, viață/moarte, tată/fiu, stăpân/servitor, primar/secundar, fiu legitim/orfan-bastard, suflet/trup, interior/exterior, bine/rău, serios/joc, zi/noapte, soare/lună etc., domină, în egală măsură și conform acelorași configurații, mitologiile egipteană, babiloneană, siriană. Și altele, fără îndoială, pe care nu avem nici intenția, nici mijloacele de a le situa aici. Interesându-ne de faptul că Platon nu doar a *împrumutat* un element *simplu*, punem, deci, între paranteze problema genealogiei factuale și a comunicării empirice, efective, a culturilor și mitologiilor<sup>12</sup>. Noi vrem doar să anunțăm necesitatea internă și structurală care, singură, a făcut posibile astfel de comunicări și orice eventuală contagiune a mitemelor.

Desigur, Platon nu descrie personajul Theuth. Nici în *Phaidros*, nici în scurta aluzie din *Philebos*, el nu-i atribuie nici un caracter concret. Cel puțin în aparență. Dar privindu-l mai insistent, trebuie să recunoaștem că situația lui, conținutul discursului și al operațiilor lui, relația temelor, conceptelor și semnificațiilor în care se înscriu intervențiile lui, toate acestea ordonează trăsăturile unei figuri cu contururi foarte accentuate. Analogia structurală care le raportează la alți zei ai scrierii, și mai cu seamă la egipteanul Thot, nu poate fi efectul unui împrumut fragmentar sau total, nici al hazardului sau imaginației lui Platon. Iar inserția lor simultană, atât de riguroasă și de strictă în sistematica filosofemelor lui Platon, această îmbinare a mitologicului cu filosoficul trimite la o necesitate mai profundă.

Fără îndoială, zeul Thot are mai multe chipuri, mai multe epoci, mai multe locuințe<sup>13</sup>. Întrepătrunderea povestirilor mitologice în care el apare nu poate fi neglijată. Totuși, invariantele se deslușesc pretutindeni, se profilează în semne evidente, în trăsături accentuate. Am fi tentați să spunem că ele alcătuiesc identitatea permanentă a acestui zeu în panteon, dacă, după cum vom vedea, funcția lui n-ar fi tocmai efortul de dislocare subversivă a identității în general, începând cu aceea a principatului teologic.

Care sunt trăsăturile pertinente pentru cineva care încearcă să reconstituie asemănarea structurală dintre figura platoniciană și alte figuri

mitologice ale originii scrierii? Punerea în evidență a acestor trăsături nu trebuie doar să slujească la determinarea fiecăreia din semnificații în jocul de opoziții tematice, așa cum le-am ordonat în serie, sau în discursul platonician sau, de asemenea, într-o configurație a mitologiilor. Ea trebuie să deschidă accesul către problematica generală a raporturilor între miteme și filosofeme la originea *logos*-ului occidental. Adică a unei istorii, sau mai curând, a istoriei — care s-a constituit în întregime în diferența filosofică între *mythos* și *logos*, cufundându-se orbește în ea ca în evidența naturală a propriului element.

În *Phaidros*, zeul scrierii este, prin urmare, un personaj subordonat, un secund, un tehnocrat fără putere de decizie, un inginer, un slujbaș șiret și ingenios căruia i s-a îngăduit să apară în fața regelui zeilor. Acesta a binevoit să-l primească printre consilierii lui. Theuth îi prezintă regelui o *techne* și un *pharmakon*, aceluși rege, tată și zeu, care vorbește sau poruncește cu glasul său înșorit. Când acesta își va fi făcut auzită sentința, când o va fi lăsat să cadă de sus, când prin aceeași decizie, va fi prescris condamnarea *pharmakon*-ului, Theuth nu va răspunde. Forțele prezente vor ca el să rămână la locul lui.

Nu ocupă, oare, el, același loc în mitologia egipteană? Și acolo, Thot este un zeu născut. Adesea, el se numește pe sine fiul zeului, rege al zeului-soare, al lui Amon-Ra: „Eu sunt Thot, fiul întâi născut al lui Ra“<sup>14</sup>. Ra (soarele) este zeul creator, care naște prin meditația cuvântului<sup>15</sup>. Amon este celălalt nume al său, prin care este desemnat chiar în *Phaidros*. Sensul transmis al acestui nume propriu: cel ascuns<sup>16</sup>. Și aici aflăm, deci, un soare ascuns, tată al tuturor lucrurilor, care se lasă reprezentat de către vorbire.

Unitatea configurativă a acestor semnificații — puterea rostirii, creația ființei și a vieții, soarele (și la fel de bine, după cum vom vedea, ochiul), faptul-de-a-se-ascunde — se combină în ceea ce am putea numi povestirea oului sau oul povestirii. Lumea s-a născut dintr-un ou. Mai precis, creatorul viu al vieții lumii s-a născut dintr-un ou: așadar, soarele a fost purtat, la început, în coaja unui ou. Fapt care explică mai multe trăsături ale lui Amon-Ra: el este, de asemeni, o pasăre, un șoim („Eu sunt marele șoim ieșit din oul său“). Dar ca origine a tot ce există, Amon-Ra este și originea oului. Uneori, el este desemnat ca pasăre-soare ieșită din ou, alteori ca pasăre originară, purtătoare a primului ou. În acest caz și pentru că puterea cuvântului este aceeași cu puterea creatoare, unele texte îl numesc „oul marelui palavragiu“. N-ar avea nici un sens aici să punem problema, în același timp trivială și filosofică, „a oului și a găinii“,

a anteriorității logice, cronologice sau ontologice, a cauzei în raport cu efectul. Acestei întrebări i-au răspuns, în chip magnific, unele sarcofagii: „O, Ra, care te afli în oul tău“. Dacă adăugăm faptul că oul este un „ou ascuns“<sup>17</sup>, vom fi constituit și, deopotrivă, vom fi deschis sistemul acestor semnificații.

Subordonarea lui Thot, a acestui ibis, fiul întâi născut al păsării originare, este indicată în mai multe feluri: în doctrina memphită, de pildă, Thot este executantul, prin vorbire, al proiectului creator al lui Horus<sup>18</sup>. El poartă însemnele marelui zeu-soare. El îl interpretează ca purtător de cuvânt al său. Și întocmai precum omologul său grec Hermes, de care Platon nu vorbește, de altfel, niciodată, el deține rolul de zeu mesager, de intermediar șiret, ingenios și subtil care fură și se eschivează (*qui dérobe et se dérobe*) întotdeauna. Zeul semnificant(ului). Horus a gândit deja ceea ce el trebuie să enunțe sau să informeze prin cuvinte. Limba al cărei depozitar și secretar este numit, nu face altceva decât să reprezinte, pentru a-i transmite mesajul, o gândire divină deja formată, un plan încheiat<sup>19</sup>. Mesajul nu este, el reprezintă doar momentul absolut creator. Este o rostire secundă și secundară. Iar când Thot are de-a face cu limba vorbită mai curând decât cu scrierea, ceea ce se întâmplă rar, el nu este autorul sau inițiatorul absolut al limbajului. Dimpotrivă, el introduce diferența în limbă și lui i se atribuie originea pluralității limbilor<sup>20</sup>. (Ne vom întreba, mai încolo, întorcându-ne la Platon și la *Philebos*, dacă diferențierea este un moment secund și dacă această „secundaritate“ nu reprezintă apariția grafemului ca origine și posibilitate a *logos*-ului însuși. Într-adevăr, în *Philebos*, Theuth este evocat ca autor al diferenței: al diferențierii în limbă și nu al pluralității limbilor. Dar, după părerea noastră, cele două probleme sunt inseparabile la originea lor).

Zeul al limbajului secund și al diferenței lingvistice, Thot nu poate deveni zeu al cuvântului creator decât prin substituție metonimică, prin deplasare istorică și, uneori, prin subversiune violentă.

Substituția îl pune, astfel, pe Thot în locul lui Ra, asemeni lunii în locul soarelui. Zeul scrierii devine, astfel, suplinitorul lui Ra, adăugându-i-se și înlocuindu-l în absența și în esențiala lui dispariție. Aceasta este originea lunii ca supliment al soarelui, a luminii nopții ca supliment al luminii zilei. Scriitura, ca supliment al rostirii. „În vreme ce Ra se afla pe cer, spuse într-o bună zi: «Aduceți-mi-l pe Thot», și i-a fost adus pe dată. Majestatea acestui zeu îi zise lui Thot: «Stai pe cer în locul meu, în timpul când eu strălucesc pentru preferiții din regiunile de jos... Tu ești în locul meu, înlocuitorul meu și vei fi numit astfel: Thot, înlocuitorul

lui Ra». Apoi se iviră tot felul de lucruri datorită jocurilor de cuvinte ale lui Ra. El îi spuse lui Thot: «*Voi face ca tu să îmbrățișezi (ionh) cele două ceruri cu frumusețea și razele tale — și atunci se nascu luna (ioh)*». Mai departe, făcând aluzie la faptul că Thot ocupă, ca înlocuitor al lui Ra, un rang oarecare subaltern: «*Voi face ca tu să trimiți (hob) pe alții mai mari decât tine*» — și atunci se nascu Ibis (hib), pasărea lui Thot<sup>21</sup>.

Această substituție care se produce, deci, ca un pur joc de urme și de suplamentei sau, dacă vreți, în ordinea simplului semnificant pe care nici o realitate, nici o referență absolut exterioară, nici un semnificat transcendent nu o mărginește, nu o limitează, nu o controlează, această substituție pe care am putea-o socoti „ne bună“, pentru că se menține la infinit în elementul permutării lingvistice a substituțiilor și a substituțiilor substituțiilor, această înlănțuire dezlănțuită nu este, prin aceasta, mai puțin violentă. Nu vom fi înțeles nimic din această „imanență“ „lingvistică“ dacă am vedea în ea elementul pașnic al unui război fictiv, al unui joc de cuvinte inofensiv, în opoziție cu vreun *polemos* care ar devasta „realitatea“. Thot participă atât de des la comploturi, la operații perfide, la manevre de uzurpare îndreptate împotriva regelui într-o realitate care nu este străină de „jocurile de cuvinte“. El îi ajută pe fii să scape de tatăl lor, și pe frați să scape de fratele lor, când acesta a devenit rege. Nut, blestemată de Ra, nu mai avea nici o dată, nici o zi din calendar pentru a naște un copil. Ra îi opriese timpul, luându-i orice perioadă și orice zi de naștere. Thot, care deține și puterea calculului în instituirea și desfășurarea calendarului, adaugă cele cinci zile epagomene. Acest timp suplimentar îi permite lui Nut să nască cinci copii: Haroeris, Seth, Isis, Nephtys și Osiris care, mai târziu, urma să devină rege în locul tatălui său Geb. În timpul domniei lui Osiris (rege-soare), Thot, care era și fratele său<sup>22</sup>, „i-a inițiat pe oameni în scrierile frumoase și în arte“, „a creat scrierea hieroglifică pentru a le îngădui să-și fixeze gândurile“<sup>23</sup>. Dar mai târziu, el participă la un complot al lui Seth, fratele invidios pe Osiris. Cunoaștem celebra legendă a morții lui Osiris: închis, prin șiretlic, într-un sipet pe măsura lui, a fost regăsit, după multe pripeții, de soția sa Isis, după ce cadavrul a fost tăiat în paisprezece bucăți și apoi risipit. Isis le-a regăsit pe toate, cu excepția falusului, înghițit de un pește oxirinc<sup>24</sup>. Aceasta nu-l împiedică pe Thot să acționeze cu cel mai suplu și mai amnezic oportunism. Transformată în vultur, Isis se culcase pe cadavrul lui Osiris. Ea îl naște, astfel, pe Horus, „copilul-cu-degetul-în-gură“, care, mai târziu, urma să lupte cu ucigașul tatălui său. Acesta, Seth, i-a smuls un ochi, iar Horus i-a smuls lui Seth testiculele. Când Horus își poate redobândi ochiul, îl oferă tatălui său — acest ochi a fost, de asemeni, luna: Thot.

Ochiul l-a reînsufletit pe Osiris, care și-a recăpătat forțele. În timpul luptei, Thot îi despărțise pe combatanți și în calitate de zeu-medic-farmacolog-magician, le vindecase mutilările și le cususe rănilor. Mai târziu, când ochiul și testiculele și-au recăpătat locul, a avut loc un proces în cursul căruia Thot se întoarce împotriva lui Seth, al cărui complice fusese, totuși, și adevăratele cuvântul lui Osiris<sup>25</sup>.

Supleant capabil să dubleze regele, tatăl, soarele, cuvântul, nedeosebindu-se de ei decât ca reprezentant, mască și repetiție a lor, Thot putea tot atât de firesc să-i submineze cu totul pentru a le lua locul și să-și însușească toate atributele lor. El se adaugă ca atributul esențial al entității careia i se adaugă și de care nu se mai distinge aproape prin nimic. El diferă de cuvântul sau de lumina divină doar așa cum revelatorul diferă de cel revelat. Abia<sup>26</sup>.

Dar înainte, dacă putem spune astfel, de adecvarea de înlocuire și uzurpare, Thot este, în esență, zeul scrierii, secretarul lui Ra și al celor nouă zei, hierogramatul și hipomnetograful<sup>27</sup>. Or, în *Phaidros*, Thamus acuză lipsa de valoare a scrierii, punând în lumină, după cum vom vedea, tocmai faptul că *pharmakon*-ul ei era bun doar pentru *hypomnesis* (re-memorare, reculegere, consemnare) și nu pentru *mneme* (memoria vie și aptă de cunoaștere).

În continuare, în ciclul osirian, Thot a fost și scribul și contabilul lui Osiris, socotit pe atunci, să nu uităm, drept fratele lui. Acum Thot este reprezentat ca model și patron al scribilor, atât de importanți în cancelariile faraonice: „Dacă zeul solar este stăpânul universului, Thot este primul său funcționar, vizirul său, care șade aproape de el în barca lui, pentru a-i prezenta rapoartele“<sup>28</sup>. „Stăpân al cărților“, el devine „stăpânul cuvintelor divine“<sup>29</sup>, întrucât el le consemnează, le înregistrează, ține socoteala lor și păzește depozitul lor. Și tovarășa sa scrie: numele ei, Seshat, înseamnă, fără îndoială, *cea-care-scrie*. Ca „stăpână a bibliotecilor“ ea înregistrează faptele de vitejie ale regilor. Fiind prima zeiță capabilă să graveze, ea marchează numele regilor pe un copac din templul de la Heliopolis, în timp ce Thot ține socoteala anilor pe un răboj. Este cunoscută, de asemenea, scena titulaturii regale, reproducă în basoreliefurile din numeroase temple: regele este așezat sub un baldachin, în timp ce Toth și Seshat îi înscriu numele pe frunzele unui arbore sacru<sup>30</sup>. Sau scena judecării morților: în infern, în fața lui Osiris, Thot consemnează greutatea inimii-sufletului celui mort<sup>31</sup>.

Căci zeul scrierii este, în chip firesc, și zeul morții. Să nu uităm că, în *Phaidros*, i se va reproșa invenției *pharmakon*-ului că înlocuiește cuvântul viu cu semnul lipsit de suflare, că pretinde să se lipsească de

tată (viu și izvor de viață) *logos*-ului, că nu poate răspunde de sine întocmai ca o sculptură sau o pictură neînsuflețită etc. În toate ciclurile mitologiei egiptene, Thot prezidează organizarea morții. Stăpânul scrierii, al numerelor și al calculului, nu înscrie doar greutatea sufletelor moarte; el va fi numărat, mai târziu, zilele vieții, va fi *enumerat* istoria. Aritmetica lui înglobează, de asemeni, evenimentele biografiei divine. El este „cel care măsoară durata vieții zeilor și oamenilor”<sup>32</sup>. El se comportă ca un șef al protocolului funerar și, în acest context, este însărcinat în special cu toaleta mortului.

Uneori cel mort ocupă locul scribului. Și în spațiul acestei scene, locul mortului îi revine lui Toth. Putem citi pe piramide istoria cerească a unui mort: „*Încotro se duce?*” întrebă un taur uriaș care îl amenință cu cornul lui“ (să reținem, în trecere, că „taurul printre stele“ este un alt nume al lui Thot, reprezentant nocturn al lui Ra). „*«Se duce în cerul plin de energie vitală, ca să-și vadă tatăl, ca să-l contempleze pe Ra»* și făptura înspăimântătoare îl lasă să treacă“. (Cărțile morților, așezate în sicrie alături de cadavru, cuprindeau, în special, formule care urmau să-i permită „să iasă la lumină“ și să vadă soarele. Mortul trebuie să vadă soarele, moartea este condiția, adică experiența acestei întâlniri față în față. Ne vom gândi la *Phaidon*). Zeul-tată îl primește în barca lui și „se întâmplă chiar ca el să-l destituie pe scribul său ceresc și să-l pună pe mort în *locul lui*, astfel încât *el judecă, este arbitru și dă porunci unuia mai mare decât el*”<sup>33</sup>. Mortul poate, de asemenea, să se identifice, pur și simplu, cu Thot; „el se numește, pur și simplu, zeu, el este Thot, cel mai puternic dintre zei”<sup>34</sup>.

Opoziția ierarhică dintre fiu și tată, supus și rege, moarte și viață, scriere și vorbire etc., își completează, în mod firesc, sistemul prin cea dintre noapte și zi, Apus și Răsărit, lună și soare. Thot, „reprezentantul nocturn al lui Ra, taurul printre stele”<sup>35</sup>, e întors spre apus. El este zeul lunii, fie că se identifică cu ea, fie că o protejează<sup>36</sup>.

Sistemul acestor caractere pune în acțiune o logică originală: figura lui Thot se opune alterității sale (tată, soare, viață, vorbire, origine sau răsărit etc.), dar suplinind-o. Ea se adaugă sau se opune, repetând sau înlocuind. Prin însuși acest fapt, ea adoptă forma, ea are forma chiar de la entitatea căreia, în același timp, îi rezistă și pe care o substituie. Ca atare, ea se opune sieși, ea trece în contrariul ei și acest zeu-mesager este chiar un zeu al trecerii absolute între termenii opuși. Dacă ar avea o identitate — dar el este tocmai zeul non-identității — el ar fi această *coincidentia oppositorum*, la care, în curând, vom recurge din nou.

Deosebindu-se de celălaltul său, Thot îl imită, devine semnul și reprezentantul lui, i se supune, i se *conformează*, îl înlocuiește la nevoie prin violență. El este, așadar, celălaltul tatălui, tatăl și mișcarea subversivă a înlocuirii. Zeul scrierii este, deci, în același timp, tatăl său, fiul său și el. El nu admite să-i fie impus un loc fix în jocul diferențelor. Șiret, insesizabil, mascat, complotist, farseur, asemeni lui Hermes, el nu este nici rege nici valet; ci mai curând un *joker*, un semnificant disponibil, o carte neutră, care dă joc jocului.

Acest zeu al resurecției se interesează nu atât de viață sau de moarte cât, mai ales, de moartea ca repetiție a vieții și de viața ca repetiție a morții, de trezirea la viață și de reînceputul morții. Tocmai aceasta înseamnă *numărul*, al cărui inventator și patron este de asemenea. Thot repetă totul în adunarea suplimentului: suplinind soarele, este altul decât soarele și același cu el; altul decât binele și același cu el etc. Ocupând întotdeauna locul care nu-i aparține și pe care îl putem numi, așadar, locul mortului, el nu are nici loc, nici nume proprii. Proprietatea lui este improprietatea, indeterminarea flotantă care permite substituția și jocul. *Jocul* al cărui inventator este, de asemenea, după cum ne-o amintește Platon însuși. Lui îi datorăm jocul de zaruri (*kybeia*) și jocul de table (*petteia*) (274 d). El ar fi mișcarea mediatoare a dialecticii dacă nu ar și mima-o, împiedicând-o prin această dublură ironică, în mod indefinit, să se încheie în vreo împlinire finală sau în vreo reapropiere escatologică. Thot nu este niciodată prezent. Nicăieri nu apare în persoană. Nici o existență nu-i aparține *în mod propriu*.

Toate actele lui vor fi marcate de această ambivalență instabilă. Acest zeu al calculului, al aritmeticii și al științei raționale<sup>37</sup>, domină, de asemenea, științele oculte, astrologia și alchimia. Este zeul formulelor magice care potolesc marea, al povestirilor secrete, al textelor ascunse: arhetip al lui Hermes, zeu, deopotrivă, al grafiei și al criptogramei.

Știință și magie, trecere între viață și moarte, supliment al răului și al lipsei: medicina trebuia să constituie domeniul privilegiat al lui Thot. În ea se rezumau și se adunau, pentru a fi folosite, toate puterile lui. Zeul scrierii, care știe să pună capăt vieții, vindecă, de asemenea, bolnavii. Și chiar pe cei morți<sup>38</sup>. Stelele lui Horus despre Crocodili povestesc cum regele zeilor îl trimite pe Thot să-l vindece pe Harsiesis, pe care l-a mușcat un șarpe în absența mamei sale<sup>39</sup>.

Zeul scrierii este, așadar, un zeu al medicinei. Al „medicinei”: în același timp, știință și drog ocult. Zeu al leacului și al otrăvii. Zeul scrierii este zeul *pharmakon*-ului. Tocmai scriitura ca *pharmakon* i-o prezintă regelui din *Phaidros*, cu o umilintă neliniștitoare precum o sfidare.

## 4. PHARMAKON

„Unor astfel de vicii, se cuvine ca legiuitorul să le afle, pentru fiecare în parte, un *pharmakon*. Adevăr grăiește proverbul bătrânesc că e greu să stârpești, în același timp, cele două contrarii; stau mărturie bolile și multe alte rele“.

(*Legile*, 919 b).

Să ne întoarcem la textul lui Platon, admițând, totuși, că l-am fi părăsit vreodată. Aici, termenul *pharmakon* este prins într-un lanț de semnificații. Jocul acestui lanț pare sistematic. Dar sistemul nu este aici, pur și simplu, cel al intențiilor autorului cunoscut sub numele de Platon. Mai întâi, acest sistem nu este acela al voinței de exprimare. Datorită jocului limbii, se stabilesc comunicații regulate între diverse funcții ale cuvântului și, în cadrul acestuia, între diverse sedimente sau diverse regiuni ale culturii. Uneori, Platon poate declara, poate pune în lumină sau se poate juca „în mod voit“ cu aceste comunicații, cu aceste trasee de sens; punem între ghilimele cuvântul „voit“ pentru că, pentru a rămâne în incinta acestor opoziții, el nu reprezintă decât un mod de „supunere“ la necesitățile unei „limbi“ date. Nici un concept nu poate traduce raportul la care ne referim aici. De asemenea, în alte cazuri, Platon poate să nu vadă legăturile, să le lase în umbră sau să le întrerupă. Și totuși aceste legături se produc de la sine. În pofida lui, datorită lui? în textul *lui? în afara* textului lui? dar atunci unde? între textul lui și limbă? pentru care cititor? în ce moment?. Treptat, ne va părea imposibil un răspuns general și de principiu la astfel de întrebări, iar aceasta ne va face să bănuim o oarecare malformație în întrebarea însăși, în fiecare din conceptele ei, în fiecare din opozițiile astfel acreditate. Vom putea gândi întotdeauna că Platon nu a urmat anumite trasee, ba chiar le-a întrerupt, tocmai pentru că le-a perceput dar le-a părăsit în impracticabil. Formulare care este posibilă numai cu condiția de a evita orice recurs la diferența între conștiință și inconștient, voluntar și involuntar, instrument extrem de rudimentar în analiza raportului cu limba. Același lucru s-ar întâmpla cu opoziția dintre vorbire — sau scriere — și limbă dacă, așa cum se întâmplă adesea, ea ar trebui să recurgă la aceste categorii.

Acest motiv ar fi fost suficient pentru a ne împiedica să reconstituim întregul lanț de semnificații ale *pharmakon*-ului. Nici un privilegiu absolut nu ne îngăduie să dominăm în mod absolut sistemul său textual. Această limită poate și trebuie, totuși, să se deplaseze într-o anumită

măsură. Posibilitățile deplasării, puterile de deplasare sunt de felurite tipuri. De aceea, în loc să le enumerăm aici, să încercăm să producem câteva din efectele ei *deplasându-ne* în problematica platoniciană a scrierii<sup>40</sup>.

Am urmărit până acum corespondența între figura lui Thot în mitologia egipteană și o anumită organizare de concepte, filosofeme, metafore și miteme reperate, pornind de la ceea ce numim textul platonician. Termenul *pharmakon* ni s-a părut foarte potrivit să înnoade, în acest text, toate firele acestei corespondențe. Să recitim acum, tot în traducerea lui Robin, această frază din *Phaidros*: „Voici, ô Roi, dit Theuth, une connaissance (*mathema*) qui aura pour effet de rendre les Égyptiens plus instruits (*sophoterous*) et plus capables de se remémorer (*mnemonikoterous*): mémoire (*mneme*) aussi bien, qu'instruction (*sophia*) ont trouvé leur remède (*pharmakon*)“. („Privește, rege, știința aceasta îi va face pe egipteni mai înțelepți și mai cu ținare de minte; găsit a fost leacul uitării și, deopotrivă, al neștiinței“, 274 e, trad. Gabriel Liiceanu).

Traducerea curentă a lui *pharmakon* prin *remède* (leac) — drog binefăcător — nu este, desigur, inexactă. Nu numai că *pharmakon* putea să însemne *leac* și să șteargă, pe o anumită suprafață a funcționării lui, ambiguitatea sensului lui; dar este chiar vădit că intenția declarată a lui Theuth fiind aceea de a-și pune în valoare produsul, el *face* cuvântul să se rotească în jurul pivotului său straniu și invizibil, și îl prezintă doar sub unul și cel mai liniștitor dintre *polii* lui. Acest medicament este binefăcător, el produce și reface, acumulează și remediază, sporește cunoașterea și reduce uitarea. Totuși, traducerea prin *remède* (leac) șterge, prin ieșirea în afara limbii grecești, celălalt pol aflat în rezervă în cuvântul *pharmakon*. Ea anulează resursa de ambiguitate și face mai dificilă, dacă nu chiar imposibilă, înțelegerea contextului. Spre deosebire de „drog“ (*drogue*) și chiar de „doctorie“ (*médecine*), *remède* (leac) exprimă raționalitatea transparentă a științei, a tehnicii și a cauzalității terapeutice, excluzând astfel din text recursul la virtutea magică a unei forțe ale cărei efecte nu pot fi cu totul dominate, a unei *dynamis* întotdeauna surprinzătoare pentru cine ar voi s-o manipuleze ca stăpân și subiect.

Or *pe de o parte* Platon intenționează să prezinte scrierea ca o putere ocultă și, ca atare, suspectă. Asemănătoare picturii, cu care o compară în continuare, asemeni iluziei optice, asemeni tehnicilor *mimesis*-ului în general. Cunoaștem, de asemenea, neîncrederea lui față de mantică, de magicieni, de vrăjitori și de experți în farmece<sup>41</sup>. În *Legile*, în special, le rezervă pedepse cumplite. Conform unei operații de care va trebui să ne amintim mai târziu, el recomandă ca aceștia să fie excluși, expulzați sau izolați din spațiul social: chiar ambele în același timp, prin închisoare,

unde nu vor mai primi vizita oamenilor liberi, ci numai a sclavului care le va aduce hrana; apoi prin privarea lor de mormânt: „După ce va muri, va fi aruncat în afara hotarelor teritoriului, fără mormânt, iar omul liber care va da o mână de ajutor la înmormântarea lui va putea fi urmărit pentru lipsa de cucernicie de către cel care va voi să-i intenteze proces“ (X, 909 b–c, trad. noastră, C.M.I.).

*Pe de altă parte*, replica regelui presupune că eficacitatea *pharmakon*-ului s-ar putea inversa: el ar putea agrava răul, în loc de a-l înlătura. Sau, mai curând, răspunsul regal vrea să însemne că, din şiretenie şi/sau naivitate, Theuth a exhibat reversul adevăratului efect al scrierii. Pentru a-şi pune în valoare invenţia, Theuth ar fi de-naturat, astfel, *pharmakon*-ul, rostind contrariul (*tounantion*) efectului de care este capabilă scrierea. El a făcut să treacă o otrăvă drept un leac. Astfel încât, traducând *pharmakon* prin *remède* (leac) respectăm, fără îndoială, nu atât ceea ce a vrut să spună Theuth, adică Platon, cât ceea ce regele spune că a zis Theuth, înşelându-l sau înşelându-se în felul acesta. Din acest moment, întrucât textul lui Platon impune răspunsul regelui ca adevăr al invenţiei lui Theuth, şi vorbirea lui ca adevăr al scrierii, traducerea prin *remède* (leac) acuză naivitatea sau înşelătoria lui Theut, *din punctul de vedere al soarelui*. Din acest punct de vedere, nu încapă îndoială că Theuth s-a jucat cu cuvântul, întrerupând, din nevoia de a-şi susţine cauza, comunicarea dintre cele două valori opuse. Dar regele o reface iar traducerea nu ţine seama de aceasta. Totuşi, cei doi interlocutori rămân întotdeauna, orice ar face şi ar voi sau nu, în unitatea aceluiaşi semnificat. Discursul lor funcţionează în cuprinsul ei, ceea ce nu se mai întâmplă în versiunea franceză. *Remède* (leac), într-o măsură mai mare decât „doctorie“ sau „drog“, şterge referinţa virtuală, dinamică la alte întrebuintări ale aceluiaşi cuvânt în limba greacă. O astfel de traducere distruge în primul rând ceea ce vom numi mai jos scriitura anagramatică a lui Platon, întrerupând raporturile care se ţes în cuprinsul ei între diferitele funcţii ale aceluiaşi cuvânt în diferite locuri, raporturi în mod virtual dar necesar „citaţionale“. Când un cuvânt este înscris ca citare a unui alt sens al aceluşi cuvânt, când avanscena textuală a cuvântului *pharmakon*, semnificând *remède* (leac), citează, re-citează şi oferă spre citire ceea ce *în acelaşi cuvânt* semnifică, într-un alt loc şi la o altă adâncime a scenei, *poison* (otrăvă) (de pildă, căci *pharmakon* mai înseamnă şi alte lucruri), alegerea unuia dintre aceste cuvinte franţuzeşti de către traducător are ca prim efect neutralizarea jocului citaţional, „anagrama“ şi, la limită, pur şi simplu, textualitatea textului tradus. S-ar putea demonstra, fără îndoială, şi vom încerca s-o

facem la momentul convenit, că această întrerupere a circulației între valori contrarii reprezintă ea însăși, deja, un efect de „platonism“, consecința unui travaliu care a început, deja, în textul tradus, în raportul lui „Platon“ cu „limba sa“. Nu există nici o contradicție între această propoziție și precedentă. Textualitatea fiind constituită din diferențe și din diferențe de diferențe, este prin însăși natura ei heterogenă și colaborează permanent cu forțele care tind să o anuleze.

Va trebui, așadar, să acceptăm, să urmărim și să analizăm compoziția acestor două forțe sau a acestor două gesturi. Într-un anume sens, această compoziție este chiar tema unică a acestui eseu. Pe de o parte, Platon avansează decizia unei logici care nu tolerează această trecere între cele două sensuri contrarii ale aceluiași cuvânt, cu atât mai mult cu cât trecerea se va vădi cu totul altceva decât o simplă confuzie, alternanță sau dialectică a contrariilor. Și totuși, pe de altă parte, dacă lectura noastră se confirmă, *pharmakon*-ul constituie mediul originar al acestei decizii, elementul care o precede, o conține, o depășește, nu se lasă nicicând redus la ea și nu se separă de un cuvânt (sau de un dispozitiv semnificant) unic, care operează în textul grec și platonician. În consecință, toate traducerile în limbile care moștenesc și conservă metafizica occidentală au asupra *pharmakon*-ului un *efect de analiză* care îl distruge în mod violent, îl reduce la unul din elementele lui simple, interpretându-l, în mod paradoxal, pornind de la elementul ulterior pe care el l-a făcut posibil. O astfel de traducere interpretativă e tot atât de violentă pe cât e de neputincioasă: ea distruge *pharmakon*-ul dar, în același timp, își interzice accesul la el și-l lasă neatins în rezerva lui.

Traducerea prin „remède“ (leac) n-ar putea, deci, fi nici acceptată, nici refuzată pur și simplu. Chiar dacă am crede că salvăm, în felul acesta, polul „rațional“ și intenția laudativă, ideea unei *bune* întrebuintări a *științei* sau a *artei* medicului, am avea încă toate șansele de a ne lăsa înșelați de limbă. După opinia lui Platon, scrierea nu valorează mai mult ca leac decât ca otravă. Înainte chiar ca Thamus să rostească sentința lui peiorativă, leacul este neliniștitor în sine. Trebuie, într-adevăr, să știm că Platon suspectează *pharmakon*-ul în general, chiar când este vorba de droguri folosite în scopuri exclusiv terapeutice, chiar dacă ele sunt mânuite cu bune intenții și chiar dacă ele sunt, ca atare, eficace. Nu există leac inofensiv. *Pharmakon*-ul nu poate fi niciodată pur și simplu binefăcător.

Pentru două motive și la două adâncimi diferite. În primul rând, pentru că esența sau virtutea benefică a unui *pharmakon* nu-l împiedică să fie dureros. Dialogul *Protagoras* așează aceste *pharmaka* printre lucrurile ce

pot fi, în același timp, bune (*agatha*) și producătoare de neplăceri (*aniara*) (354 a). *Pharmakon*-ul este întotdeauna prins în amestecul (*symmeikton*) despre care vorbește și *Philebos* (46 a), de pildă acest *hybris*, excesul violent și lipsit de măsură în plăcere, care îi face pe intemperanți să țipe de plăcere ca niște nebuni (45 e), și „ușurarea adusă de scărpinat la râie, fără să mai fie nevoie de alt leac (*ouk alles deomena pharmaxeos*)“, (46 a, trad. Andrei Cornea). Această juisanță dureroasă, asociată, deopotrivă, cu boală și cu vindecarea ei, este un *pharmakon* în sine. Ea participă, în același timp, la bine și la rău, la agreabil și la dezagreabil. Sau, mai curând, în masa ei se conturează aceste opoziții.

Apoi, la un nivel mai profund, dincolo de durere, remediul farmaceutic este, în esența lui, nociv pentru că este artificial. În privința aceasta, Platon urmează tradiția greacă și, mai precis, pe medicii din Cos. *Pharmakon*-ul este opus vieții naturale: nu doar vieții pe care nici un rău nu o atinge, dar chiar vieții bolnave sau, mai curând, vieții bolii. Căci Platon crede în viața naturală și în dezvoltarea normală, dacă putem spune astfel, a bolii. În *Timaios*, maladia naturală este comparată, întocmai precum *logos*-ul în *Phaidros*, după cum ne amintim, cu un organism viu care trebuie lăsat să se dezvolte potrivit normelor și formelor lui proprii, conform ritmurilor și articulațiilor lui specifice. Abătând de la calea ei desfășurarea normală și naturală a bolii, *pharmakon*-ul este așadar dușmanul viului în general, fie el sănătos sau bolnav. Trebuie să ne amintim aceasta, și Platon ne invită în acest sens, când scrierea este oferită ca *pharmakon*. Contrară vieții, scrierea, sau, dacă vreți, *pharmakon*-ul nu face decât să *deplaseze*, adică să *irite* răul. Aceasta va fi, în schema sa logică, obiecția pe care regele o aduce scrierii: sub pretextul de a suplini memoria, scrierea te face și mai amnezic; departe de a spori cunoașterea, ea o reduce. Ea nu răspunde nevoii memoriei, țintește alături, nu întărește „memoria“ (*mneme*) ci doar „reamintirea“ (*hypomnesis*). Ea acționează, așadar, întocmai ca orice *pharmakon*. Iar dacă structura formală a argumentării este aceeași, în cele două texte pe care le vom pune față în față; dacă în cele două texte ceea ce se presupune că produce pozitivul și anulează negativul nu face decât să *deplaseze* și, în același timp, să *multiplice* efectele negativului, ducând la proliferarea lipsei care i-a fost cauză, această necesitate este înscrisă în *semnul pharmakon*, pe care Robin (de pildă) îl dezmembrează, într-un loc în „leac“, în altul în „otravă“. Intenționat am spus *semnul pharmakon*, pentru că vrem să precizăm prin aceasta că este vorba, *în mod indisociabil*, de un semnificant și un concept semnificat.

A) În *Timaios*, care se adâncește, încă de la primele pagini, în distanța dintre Egipt și Grecia, ca și în aceea dintre scriere și vorbire („voi, grecii, sunteți mereu copii; nu există grec bătrân“, 22 b, trad. Cătălin Partenie, în timp ce în Egipt, „încă din antichitate, totul este scris“: *panta gegrammena*), Platon demonstrează că, printre mișcările timpului, cea mai bună este mișcarea naturală, aceea care, în mod spontan, dinăuntru, „se produce în sine și prin sine“:

În ce privește mișcările, cea mai bună este cea care se produce în sine și prin sine, căci ea este cea mai asemănătoare cu cea a gândului și a universului. Orice altă mișcare produsă de ceva exterior este inferioară, iar cea mai puțin bună dintre toate este cea care mișcă *din afară* părțile trupului, când acesta se află în repaus. De aceea, cel mai bun fel de purificare și fortificare a trupului este gimnastica. Apoi vine la rând acea balansare ritmată, ca în vâslit sau în orice altă activitate ce nu este foarte istovitoare, urmată de ceea ce este uneori, în caz de extremă urgență, folositor, dar care altfel nu trebuie practicat de un om în toate mințile, și anume tratamentul cu leacuri purgative (*tes pharmakeutikes katharseos*). Afecțiunile nu trebuiesc stârnite cu leacuri (*ouk erethisteon pharmakeiais*), decât atunci când primejdia este din cale-afară de mare. Căci, în general, [compoziția] (*systasis*) fiecărei afecțiuni este asemănătoare cu natura ființelor vii (*te ton zoon physei*). Acestea sunt alcătuite astfel încât fiecărei specii îi este dat să trăiască un anumit timp. Mai mult, fiecărei ființe care vine pe lume, îi este hărăzit, în afara unor accidente inevitabile, un anumit răstimp de viață. Triunghiurile din fiecare ființă sunt de la început alcătuite astfel încât să țină o anumită perioadă de timp, dincolo de care viața nu mai poate fi prelungită. La fel este și cu alcătuirea afecțiunilor: dacă se încearcă prin leacuri (*pharmakeiais*) să se scurteze viața care îi este dată unei boli, se întâmplă adesea ca maladiile ușoare să devină acute sau ca ele să se înmulțească. De aceea, este bine ca toate afecțiunile să fie tratate, atât cât ne permite timpul liber, prin regim, și să nu fie stârnite cu leacuri (*pharmakeuonta*) (*Ibid.*, 89 a–d, trad. Cătălin Partenie, cu o modificare marcată prin croșete).

Vom fi remarcat că:

1. Nocivitatea *pharmakon*-ului este acuzată exact în momentul în care întregul context pare să autorizeze traducerea prin *remède* (leac), mai curând decât prin „otravă“.

2. Boala naturală a ființei vii este definită, în esența ei, ca *alergie*, ca reacție la agresiunea unui element străin. Și este necesar ca cel mai general concept al bolii să fie alergiya, de vreme ce viața naturală a trupului nu trebuie să se supună decât mișcărilor lui proprii și endogene.

3. După cum sănătatea este auto-nomă și auto-mată, boala „normală” își manifestă autarhia opunând agresiunilor farmaceutice reacții *metastatice* care deplasează locul răului, eventual pentru a-i întări și a-i multiplica punctele de rezistență. Maladia „normală” se apără. Ea își urmează cursul, scăpând astfel constrângerilor suplimentare, patogeniei adăugate.

4. Această schemă implică faptul că ființa vie este finită (și suferința ei de asemenea): că ea poate, deci, intra în relație cu celălaltul său în durerea alergiei și că durata ei este limitată, că moartea este deja înscrisă, prescrisă în structura sa, în „triumghiurile ei constitutive” („Triumghiurile din fiecare ființă sunt de la început alcătuite astfel încât să țină o anumită perioadă de timp, dincolo de care viața nu mai poate fi prelungită”, *Ibid.*). Nemurirea și desăvârșirea unei ființe vii constă în a nu avea vreun raport cu nici o exterioritate. Este cazul Zeului (vezi *Republica*, II, 381 b–c). Zeul nu face alergie. Sănătatea și virtutea (*hygieia kai arete*) care sunt asociate adesea în legătură cu trupul și, prin analogie, cu sufletul (vezi *Gorgias*, 479 b), provin întotdeauna dinăuntru. *Pharmakon*-ul este ceea ce, survenind întotdeauna din exterior, acționând ca însuși exteriorul, nu va avea niciodată însușiri proprii și definibile. Dar cum să excludem acest parazit suplimentar menținând limita, de pildă triumghiul?

B) Sistemul acestor patru trăsături se reconstituie atunci când, în *Phaidros*, regele înjosește și disprețuiește *pharmakon*-ul scrierii, cuvânt pe care va trebui să nu ne grăbim, nici în acest caz, să-l acceptăm ca pe o metaforă, dacă nu acordăm întreaga sa putere de enigmă posibilității metaforice.

Acum putem, probabil, citi răspunsul lui Thamus:

La care regele a răspuns: „Preapricepute meșter Theuth (*O technikotate Theuth*), unul e chemat să nască arte, altul să judece cât anume dintr-însele e păgubitor sau de folos pentru cei ce se vor sluji de ele. Tu, acum, ca părinte al literelor (*pater on grammaton*), și de dragul lor, le-ai pus în seamă tocmai contrariul (*tounantion*) a ceea ce pot face ele. Căci scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevind-le ținerea de minte (*lethen men en psychais parexei mnemes ameletesia*); punându-și credința în scris, oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor icoane străine (*dia pistin graphes exothen up' allotrion typon*), și nu dinlăuntru, prin caznă proprie (*ouk endothen autous hyph' auton anamimneskomenous*). Leacul pe care tu l-ai găsit nu e făcut să învârtoșeze ținerea de minte, ci doar readucerea aminte (*oukoun mnemes, alla hypomneseos, pharmakon eures*). Cât despre înțelepciune (*Sophias de*),

învățăcelilor tăi tu nu le dai decât una părelnică (*doxan*), și nicidecum pe cea adevărată (*aletheian*). După ce cu ajutorul tău vor fi aflat o grămadă de prin cărți, dar fără să fi primit adevărata învățătură, ei vor socoti că sunt înțelepți nevoie mare, când de fapt cei mai mulți n-au nici măcar un gând care să fie al lor. Unde mai pui că sunt și greu de suportat, ca unii ce se cred înțelepți (*doxosophoi*) fără de fapt să fie (*anti sophon*)!" (*Phaidros*, 274 e — 275 b, trad. Gabriel Liiceanu).

Regele, tatăl vorbirii și-a afirmat, în acest fel, autoritatea asupra tatălui scriiturii. Și a făcut-o cu severitate, fără să-i arate celui care ocupă poziția de fiu al lui acea indulgentă complezență care-l lega pe Theuth de proprii săi copii, de „caracterele“ sale. Thamus se grăbește, multiplică rezervele și este limpede că nu vrea să-i lase lui Theuth nici o speranță.

Pentru ca scrierea să producă, după cum spune el, efectul „invers“ decât cel așteptat, pentru ca acest *pharmakon* să se vădească dăunător prin întrebuintare, este necesar ca eficacitatea, puterea, *dynamis*-ul lui să fie ambiguu. Așa cum se afirmă despre *pharmakon* în *Protagoras*, în *Philebos*, în *Timaios*. Or, prin discursul regelui, Platon vrea să stăpânească această ambiguitate, să-i domine definiția în opoziția simplă și categorică: dintre bine și rău, dintre interior și exterior, dintre adevăr și fals, dintre esență și aparență. Dacă recitim argumentele judecății regale, vom regăsi în ea această serie de opoziții. Și alcătuită în așa fel încât *pharmakon*-ul sau, dacă vreți, scrierea să fie silită să se rotească în cerc: doar în aparență, scrierea este benefică memoriei, ajutând-o din interior, prin propria ei mișcare, să cunoască adevărul. În realitate, scriitura este, prin esența ei, nefastă, exterioară memoriei, producând nu știință ci părere, nu adevăr ci aparență. *Pharmakon*-ul creează jocul aparenței cu ajutorul căreia trece drept adevăr etc.

Dar în timp ce în *Philebos* și în *Protagoras*, *pharmakon*-ul, pentru că este dureros, pare dăunător deși este benefic, aici, în *Phaidros* ca și în *Timaios*, este dat drept un leac binefăcător deși, în realitate, este nociv. O ambiguitate rea se opune, așadar, unei ambiguități bune, o intenție de minciună se opune unei simple aparențe. Cazul scrierii este grav.

Nu este de ajuns să spunem că scrierea este gândită pornind de la cutare sau cutare opoziții ordonate în serie. Platon o gândește și încearcă să o cuprindă și să o domine pornind de la *opozitia* însăși. Pentru ca aceste valori contrarii (bine/rău, adevărat/fals, esență/aparență, interior/exterior etc.) să se poată opune, este necesar ca fiecare din termeni să fie pur și simplu *exterior* celuilalt, cu alte cuvinte, ca una din opoziții (interior/exterior) să fie deja acreditată ca matrice a oricărei opoziții

posibile. Este necesar ca unul din elementele sistemului (sau ale seriei) să aibă și valoarea de posibilitate generală a sistematicității sau a serialității. Iar dacă am ajunge să gândim că ceva de felul *pharmakon*-ului — sau al scrierii —, nu numai că nu este dominat de aceste opoziții, ci afirmă posibilitatea lor, fără a se lăsa cuprinsă în ele; dacă am gândi că numai pornind de la ceva asemănător scrierii — sau *pharmakon*-ului — se poate anunța strania diferență între interior și exterior; dacă, prin urmare, am ajunge să gândim că scrierea ca *pharmakon* nu admite să i se fixeze, pur și simplu, o poziție în ceea ce ea situează, nu se lasă subsumată unor concepte care se decid pornind de la ea și nu-și părăsește decât fantoma în puterea logicii care nu poate voi să o domine decât pornind tot de la ea, ar trebui atunci să *pliem*, prin mișcări stranii, ceea ce n-am mai putea numi, pur și simplu, logică și discurs. Cu atât mai mult cu cât ceea ce numim, cu imprudență, *fantomă* nu mai poate fi deosebit, cu aceeași certitudine, de adevăr, de realitate, de carnea vie etc. Trebuie să admitem că, într-un anumit fel, să-ți părăsești fantoma înseamnă să nu salvezi nimic.

Acest mic exercițiu va fi fost de ajuns, fără îndoială, pentru a-l avertiza pe cititor: explicația cu Platon, așa cum se schițează în acest text, este sustrasă, deja, modelelor recunoscute ale comentariului, ale reconstituirii genealogice sau structurale a unui sistem, fie că intenționează să-l confirme, ori să-l respingă, să-l ateste sau să-l „răstoarne“, să opereze o „întoarcere-la-Platon“ sau să-l „trimită la plimbare“ în modalitatea, și ea platoniciană, a unui *chairein*. Aici este vorba de cu totul altceva. De toate acestea, de asemeni, dar și de cu totul altceva. Cine se îndoiește de aceasta, să recitească paragraful precedent. Aici, toate modelele de lectură clasică sunt depășite (*excédés*) într-un punct, mai precis în punctul apartenenței lor la interiorul seriei. Admițând că excesul nu este o *simplă* ieșire în afara seriei, deoarece se știe că acest gest este cuprins sub o categorie a seriei. Excesul — dar îl mai putem, oare, numi așa? — este numai o *anumită* deplasare a seriei. Și o anumită *repliere* (*repli*) — pe care o vom numi mai târziu *remarcă* (*remarque*) — în seria de opoziții, adică în dialectica ei. Nu-l putem, încă, numi, califica sau cuprinde într-un simplu concept fără a-l rata imediat. Trebuie să facem această deplasare funcțională care interesează mai puțin identități conceptuale semnificate, cât mai ales diferențe (și, după cum vom vedea, „simulacre“). Această deplasare se scrie. Așadar, trebuie mai întâi s-o citim.

Scrierea produce, potrivit opiniei regelui și la lumina soarelui, efectul invers celui care i se atribuie, iar *pharmakon*-ul este nefast pentru că, asemeni celui din *Timaios*, el nu este de aici. El vine din adâncuri, este exterior sau străin de ființa vie, care este însuși locul de aici (*l'ici-même*) al

interiorului, străin de *logos*-ul ca *zoon* pe care pretinde că-l ajută sau îl suplinesește. Ampretele scrierii (*typoi*) nu se înscriu de data aceasta, precum în ipoteza din *Theaitetos* (191 sq.), prin adâncitură în ceara sufletului, răspunzând astfel mișcărilor spontane, autohtone, ale vieții psihice. Știind că-și poate încredința sau părăsi gândurile în seama unui exterior, a unui dispozitiv de păstrare, de unor mărci fizice, spațiale și superficiale așezate pe o tablă, cel care va dispune de această *techne* a scrierii va pune temei pe ea. El va ști că poate lipsi fără ca acești *typoi* să înceteze de a fi acolo, că-i poate uita, fără ca ei să-și părăsească serviciul. Ei îl vor reprezenta chiar dacă el îi uită, ei îi vor susține cuvântul chiar dacă el nu se mai află acolo pentru a-i însufleți. Chiar dacă el a murit, și numai *pharmakon*-ul poate avea o asemenea putere asupra morții, desigur, dar și în luptă cu ea. Așadar, *pharmakon*-ul și scrierea reprezintă, întotdeauna, o problemă de viață și de moarte.

Putem, oare, afirma, fără anacronism conceptual — și, deci, fără erori grave de lectură — că acești *typoi* sunt reprezentanții, supleanții *fizici* ai *psihicului* absent? Ar trebui, mai degrabă, să gândim că urmele scrise nici nu mai aparțin ordinii *physis*-ului, pentru că nu sunt vii. Ele nu cresc; după cum nu crește ceea ce va fi înșămânțat cu o trestie (*kalamos*), cum va spune îndată Socrate. Ele violentează organizarea naturală și autonomă a „memoriei“ (*mneme*), în care *physis* și *psyche* nu se opun. Dacă scrierea aparține *physis*-ului, nu aparține ea, oare, aceluiași moment al *physis*-ului, acelei mișcări necesare prin care adevărului ei, producerii apariției ei îi place, spune Heraclit, să se adăpostească în cripta sa? „Criptograma“ (*cryptogramme*) condensează într-un singur cuvânt propoziția unui pleonasm.

Dacă dăm crezare cuvintelor regelui, *pharmakon*-ul scrierii ar hipnotiza această viață a memoriei, fascinând-o, făcând-o să iasă atunci din sine și cufundând-o în somn, în monument. Încrezătoare în permanența și independența *semnelor* (*typoi*) sale, memoria va adormi, nu se va mai menține, nu va mai ține să rămână trează, prezentă, cât mai aproape de adevărul ființării. Fascinată (*medusée*) de paznicii ei, de propriile ei semne, de „tipurile“ încredințate pazei și supravegherii cunoașterii, ea se va lăsa înghițită de *Lethe*, cucerită de uitare și ne-cunoaștere<sup>42</sup>. Nu trebuie să separăm aici memoria de adevăr. Mișcarea adevărului (*aletheia*) este în întregime desfășurare a memoriei (*mneme*). A memoriei vii, a memoriei ca viață psihică întrucât aceasta este prezentă sieși. Puterile lui *Lethe* fac să crească în același timp domeniile morții, non-adevărului și non-cunoașterii. De aceea scrierea, cel puțin în măsura în care face ca „sufletele“ să devină „amnezice“, ne poartă spre zona neînsuflețitului și a non-cunoașterii. Dar nu putem afirma că esența ei se confundă, pur și

simplu și în mod prezent, cu moartea și non-adevărul. Căci scrierea nu are esență sau valoare proprie, fie ea pozitivă sau negativă. Ea operează (*se joue*) în simulacru. Ea mimează în semnul ei memoria, cunoașterea, adevărul etc. De aceea oamenii scrierii apar, sub privirile zeului, nu ca savanți (*sophoi*) ci, într-adevăr, ca pretinși sau așa-ziși savanți (*doxosophoi*).

În concepția lui Platon, aceasta este definiția sofistului. Căci rechizitoriul împotriva scrierii acuză, în primul rând, sofistica; îl putem astfel înscrie în interminabilul proces împotriva sofistilor deschis de Platon sub numele de filosofie. Omul care se odihnește pe seama scrierii, care se fălește cu puterile și științele pe care aceasta i le oferă, acest simulat demascat de Thamus are toate însușirile sofistului: „imitator al înțeleptului“, spune dialogul *Sofistul* (*mimetes tou sophou*, 268 c). Cel pe care l-am putea numi grafocratul (*le graphocrate*) seamănă ca un frate cu sofistul Hippias, așa cum este înfățișat în *Hippias minor*: lăudându-se că știe și face totul. Și înainte de orice, pricepându-se mai bine decât oricine în mnemonică sau mnemotehnică, ceea ce în două rânduri, în două dialoguri, Socrate se preface, în chip ironic, că a uitat la enumerare. Ba chiar puterea memoriei este cea la care ține cel mai mult:

SOCRATE: Deci și în astronomie este unul și același cel care spune adevărul și cel care minte?

HIPPIAS: Așa s-ar zice.

SOCRATE: Atunci, Hippias, ia orice știință îți trece prin minte și vezi dacă lucrurile nu stau tot așa. Se știe că nu este om mai iscusit (*sophotatos*) decât tine într-o sumedenie de meșteșuguri și eu însumi te-am auzit lăudându-te în agora lângă mesele zarafilor și înșiruindu-ți nenumăratele iscusințe demne de invidiat... Dar mai spuneai că ai venit acolo cu poezii, epopei, tragedii, ditirambi și multe și felurite cuvântări în proză. Afirmai că și științele despre care am vorbit adineaori le cunoști mai bine decât oricine; la fel și ritmul, armonia și multe altele pe lângă acestea, dacă îmi aduc bine aminte. Era să uit însă mnemotehnica, știință în care te socotești neîntrecut. Poate am uitat și altele, dar iată ce vreau să spun: Cercetând și științele pe care le cunoști tu — și sunt destule — și pe cele cunoscute de alții, spune-mi dacă, din câte am stabilit împreună, mai găsești vreuna în care cel ce spune adevărul să fie altul decât cel care minte. Nu sunt ei una și aceeași persoană? Ia orice formă a priceperii sau a dibăciei, caută unde vei vrea; nicăieri nu vei găsi vreo deosebire. Căci ea nu există, prietene. Iar dacă există, spune-o!

HIPPIAS: Nu găsesc deocamdată vreuna, Socrate.

SOCRATE: Și nici nu cred că vei găsi. Iar dacă ce spun eu e adevărat, amintește-ți ce a reieșit din discuția noastră, Hippias.

HIPPIAS: Nu prea înțeleg, Socrate, ce vrei să spui.

SOCRATE: Pesemne pentru că în momentul acesta nu te folosești de mnemotehnică, spunându-ți de bună seamă că aici nu are ce căuta (368 a – 369 a) (trad. Manuela Popescu și Petru Creția).

Așadar, sofistul vinde semnele și însemnele științei: nu memoria însăși (*mneme*), ci numai monumentele (*hypomnemata*), inventarele, arhivele, citatele, copiile, povestirile, listele, notele, dubletele, cronicile, genealogiile, referințele. Nu memoria ci memoriile. El răspunde, în felul acesta, cererii tinerilor bogați și de către aceștia este cel mai aplaudat. După ce a recunoscut că tinerii admiratori nu pot suporta să-l audă vorbind despre partea cea mai frumoasă a științei lui (*Hippias maior*, 285 d), sofistul trebuie să-i spună totul lui Socrate:

SOCRATE: Bine, dar atunci care sunt acele lucruri pe care ei le ascultă cu plăcere și pentru care te laudă? Spune-mi tu, pentru că eu singur nu-mi dau seama.

HIPPIAS: Despre zămisleri le-am vorbit Socrate; ale eroilor și ale oamenilor obișnuiți; ale cetăților apoi. Într-un cuvânt, tot ce privește originile — iată ce le face o nespusă plăcere. Așa încât, din cauza lor m-am văzut obligat să învăț pe dinafară și să mă ocup de toate câte au legătură cu lucrurile de soiul ăsta.

SOCRATE: Pe Zeus, Hippias, mare noroc ai avut că spartanii nu ți-au cerut tot șirul arhonților noștri de la Solon încoace! Știu că ai fi avut ce învăța pe dinafară!

HIPPIAS: Da de unde, Socrate! Numai o singură dată să aud cincizeci de nume și le și țin minte.

SOCRATE: Așa deci? Uite, nu știam că stăpânești tehnica memorării (285 d–e, trad. Gabriel Liiceanu).

Într-adevăr, sofistul se preface că știe totul; „polimathia“ lui (*Sofistul*, 232 a) este întotdeauna o aparență. Întrucât *ajută* hipomnezia iar nu memoria vie, scrierea este, prin urmare, și ea la fel de străină de adevărata știință, de anamneză în mișcarea ei propriu-zis psihică, de adevăr în procesul prezentării (sale), de dialectică. Scrierea poate numai să le *mimizeze*. (Am putea arăta, dar ne vom abține aici de la o astfel de dezvoltare, că problematica ce leagă astăzi, și chiar aici, scrierea de chestiunea (punerea în chestiune) a adevărului, ca și a gândirii și a vorbirii corelate lui, trebuie cu necesitate să exhumeze, fără a se limita, totuși, la aceasta, monumentele conceptuale, vestigiile câmpului de luptă, reperele care marchează locurile de conflict între sofistică și filosofie și, într-un mod mai general, toate contraforturile înălțate de platonism. Sub

multe aspecte, și dintr-un punct de vedere care nu acoperă întregul câmp, ne aflăm astăzi în ajunul platonismului. Ceea ce putem gândi tot la fel de firesc ca o „a doua zi“ după hegelianism. În acest moment, *philosophia, episteme* nu sunt „răsturnate“, „refuzate“, „frânate“ etc. în numele a ceva de felul scrierii; dimpotrivă. Dar, conform unui raport pe care filosofia l-ar numi *simulacru*, conform unui exces mai subtil decât adevărul, ele sunt asumate și, în același timp, deplasate în cu totul alt câmp, unde s-ar mai putea încă, dar numai, „mima cunoașterea absolută“, potrivit expresiei lui Bataille, al cărui nume ne va scuti aici de o întreagă rețea de referințe).

Linia de front trasată violent între platonism și celălaltul său proximal, în speță sofistica, este departe de a fi unitară, continuă, întinsă, parcă, între două spații omogene. Configurația ei este de așa natură încât, printr-o indecizie sistematică, părțile și partidele își schimbă adesea locurile respective, imită formele și adoptă traseele adversarului. Aceste permutări sunt, așadar, posibile, și dacă ele trebuie să se înscrie pe un teren comun, disensiunea rămâne, fără îndoială, înlăuntrul și respinge într-o umbră absolută vreun „absolut altul“ al sofisticii și al platonismului, vreo rezistență fără măsură comună cu toată această comutație.

Contrar cu ceea ce lăsasem mai sus să se creadă, am avea, de asemenea, motive întemeiate să gândim că rechizitoriul împotriva scrierii nu vizează, în primul rând, sofistica. Dimpotrivă, el pare, adesea, că ar proveni din ea. Să exersezi memoria, în loc de a o încredința urmelor exteriorității, nu este, oare, recomandarea imperioasă și clasică a sofistilor? Și aici, Platon și-ar însuși, deci, așa cum face adesea, o argumentație a sofistilor. Și aici, el ar întoarce-o împotriva lor. Iar mai departe, după judecata regală, întreg discursul lui Socrate, pe care-l vom analiza în mod detaliat, este țesut din scheme și concepte provenite din sofistică.

Va trebui, deci, să recunoaștem în amănunt trecerea frontierei. Și să înțelegem bine că această lectură a lui Platon nu este, în nici un moment, însuflețită de vreun slogan sau de vreo lozincă de tipul „înapoi-la-sofiști“.

Astfel, în ambele cazuri, de către cele două părți, scrierea este suspectată și se prescrie veghea exercitată a memoriei. Ceea ce vizează, deci, Platon în sofistică nu este recursul la memorie ci, într-un astfel de recurs, înlocuirea memoriei vii cu suportul mnemonic, a organului cu proteza, vizează perversiunea de a înlocui un mădular printr-un lucru, de a substitui acea „cunoaștere pe dinafară“ mecanică și pasivă reînsuflețirii active a cunoașterii, reproducerii ei prezente. Limita (între interior și exterior, între însuflețit și neînsuflețit) nu separă, pur și simplu, vorbirea și scrierea,

ci memoria ca dezvoltare (re-)producătoare a prezenței și re-memorarea ca repetiție a monumentului: adevărul și semnul său, ființarea și urma (*le type*). „Exteriorul“ nu începe cu articulația a ceea ce numim, astăzi, psihicul și fizicul ci în punctul în care *mneme*, în loc să fie prezentă sieși în viață ca mișcare a adevărului, se lasă substituită de arhivă, se lasă înlăturată de un semn de re-memorare sau de co-memorare. Spațiul scrierii, spațiul ca scriere se deschide în mișcarea violentă a acestei supleanțe, în diferența între *mneme* și *hypomnesis*. Exteriorul este deja în travaliul memoriei. Răul se insinuează în raportul cu sine al memoriei, în organizarea generală a activității mnezice. Memoria este, prin esență, finită. Platon recunoaște aceasta, atribuindu-i viață. După cum am văzut, el îi fixează limite, ca oricărui organism viu. O memorie fără limită nu ar fi, de altfel, o memorie, ci infinitatea unei prezențe la sine. Întotdeauna, memoria, deci, are, deja, nevoie de semne, pentru a-și aminti non-prezentul cu care în mod necesar se află în raport. Stă mărturie mișcarea dialecticii. Memoria se lasă, astfel, contaminată de primul său exterior, de primul său supleant: *hypomnesis*. Dar Platon visează la o memorie fără semn. Adică fără supliment. *Mneme* fără *hypomnesis*, fără *pharmakon*. Și aceasta chiar în momentul și chiar din motivul pentru care el numește *vis* confuzia dintre ipotetic și anti-ipotetic în ordinea inteligibilității matematice (*Republica*, VII, 533 b).

De ce este, oare, primejdios suplimentul? El nu este astfel în sine, dacă putem spune așa, în ceea ce, în el, s-ar putea prezenta ca un lucru, ca o ființare-prezentă. În acest caz, el ar fi liniștitor. Aici, suplimentul nu este, nu este o ființare (*étant, on*). Dar nu este nici o simplă non-ființare (*non-étant, me on*). Alunecarea lui îl sustrage alternativei simple a prezenței și absenței. Aceasta este primejdia. Și ceea ce permite, întotdeauna, amprentei (*au type*) să fie luată drept original. De îndată ce s-a deschis exteriorul unui supliment, structura lui presupune că el însuși se poate lăsa „reprodus“ (*typer*), înlocuit de dublul său și că este posibil și necesar un supliment de supliment. Necesari întrucât această mișcare nu este un accident sensibil și „empiric“, ci este legat de idealitatea *eidos*-ului ca posibilitate de repetiție a aceluiași. Iar scrierea îi apare lui Platon (și după el, întregii filosofii care se constituie, ca atare, în acest gest) ca fiind această *antrenare (entraînement)* fatală a redublării: supliment de supliment, semnificantul unui semnificant, reprezentant al unui reprezentant. (Nu este, încă, necesar — dar o vom face mai încolo — să facem să *sară* primul termen sau, mai curând, prima structură a seriei și să-i punem în evidență ireductibilitatea). Se înțelege de la sine că structura și istoria

scrierii *fonetice* au jucat un rol decisiv în determinarea scrierii ca redublare a semnului, ca semn de semn. Semnificant al semnificantului fonetic. În timp ce acesta din urmă s-ar menține în proximitatea însuflețită, în prezența vie a memoriei (*mneme*) sau a sufletului (*psyche*), semnificantul grafic, care îl reproduce sau îl imită, se depărtează de el cu un grad, cade în afara vieții, o antrenează pe aceasta în afara ei înseși și o adoarme în dublul său imprimat (*typé*). De aici rezultă cele două daune ale acestui *pharmakon*: el amortește memoria iar dacă e de vreun ajutor, slujește reamintirii (*hypomnesis*), nu memoriei (*mneme*). În loc să redeștepte viața în originalul ei, „în persoană“, el poate cel mult să restaureze monumentele. Otravă care slăbește memoria, remediu sau restaurator al semnelor sale exterioare, al *simptomelor* sale, cu tot ceea ce acest cuvânt poate conota în limba greacă: eveniment empiric, contingent, superficial, în general de cădere sau prăbușire, deosebindu-se, ca indiciu, de faptul la care trimite. Scrierea ta vindecă doar simptomul, spunea deja regele, care ne ajută să cunoaștem diferența cu neputință de trecut între esența simptomului și cea a semnificantului; și ne spune că scrierea aparține ordinii și exteriorității simptomului.

În felul acesta, cu toate că scrierea este exterioară memoriei (lăuntrice), cu toate că hipomnezia nu este memoria însăși, ea o afectează și o hipnotizează în interiorul ei. Acesta este efectul *pharmakon*-ului. Exterioară fiind, scrierea nu ar trebui, totuși, să atingă intimitatea sau integritatea memoriei psihice. Și totuși, după cum vor face Rousseau și Saussure, cedând aceleiași necesități, fără însă a discerne în ea și *alte* raporturi între ceea ce este intim și ceea ce rămâne străin, Platon menține și exterioritatea scrierii și puterea ei de penetrație malefică, aptă să afecteze sau să infecteze lăuntru cel mai intim. *Pharmakon*-ul este acest supliment primejdios care pătrunde prin efracție chiar în ceea ce ar fi avut să se lipsească de el și care se lasă, *în același timp*, parcurs, violentat, umplut și înlocuit, completat de însăși urma al cărei prezent sporește dispărând în ea.

Dacă, în loc de a medita asupra structurii care face posibilă o astfel de complementaritate, dacă, în loc de a medita asupra reducăiei prin care „Platon-Rousseau-Saussure“ încearcă zadarnic să o domine într-un straniu „raționament“, ne-am mulțumi să-i punem în evidență „contradicția logică“, ar trebui să recunoaștem în ea faimosul „raționament al căldării“ pe care Freud îl amintește în *Traumdeutung* pentru a ilustra logica visului. Voind să adune toate șansele de partea lui, cel care pledează strânger argumente contradictorii: 1. Căldarea pe care v-o înapoiez este nouă; 2. Găurile erau deja în ea când mi-ați împrumutat-o; 3. De altfel, nu mi-ați

împrumutat niciodată vreo căldare. În același fel: 1. Scrierea este în mod riguros exterioară și inferioară memoriei și vorbirii vii, care sunt, deci, intacte. 2. Ea le dăunează pentru că le adoarme și le infectează în propria lor viață care, fără ea, ar rămâne intactă. N-ar exista în ea lacune de memorie și vorbire fără scriitură. 3. De altfel, s-a apelat la hipomnezie și la scriere nu pentru valoarea lor proprie ci pentru că memoria vie este finită și pentru că ea avea, deja, lacune mai înainte chiar ca scrierea să-și fi depus urmele în ea. Scrierea nu are nici un efect asupra memoriei.

Opoziția între *mneme* și *hypomnesis* ar decide, prin urmare, sensul scrierii. Vom vedea că această opoziție face sistem în toate marile opoziții structurale ale platonismului. Ceea ce se întâmplă (*se joue*) la limita dintre aceste două concepte este, în consecință, ceva asemănător deciziei majore a filosofiei, aceea prin care ea se instituie, se menține și își conține fondul advers.

Or între *mneme* și *hypomnesis*, între memorie și suplimentul ei, limita este mai mult decât subtilă; ea este abia perceptibilă. De o parte și de alta a acestei limite, este vorba de *repetiție*. Memoria vie repetă prezența *eidos*-ului iar adevărul este și posibilitatea repetiției în reamintire. Adevărul dezvăluie *eidos*-ul sau *ontos on*-ul, adică ceea ce poate fi imitat, reprodus, repetat în identitatea lui. Dar în mișcarea anamnezică a adevărului, ceea ce este repetat trebuie să se prezinte ca atare, drept ceea ce este, în repetiție. Adevărul este repetat, este repetatul repetiției, reprezentantul prezent în reprezentare. El nu este repetantul repetiției: semnificantul semnificației. Adevărul este prezența *eidos*-ului semnificat.

Or întocmai ca dialectica, desfășurare a anamnezei, sofistica, desfășurare a hipomnezei, presupune posibilitatea repetiției. Dar ea se situează, de data aceasta, de cealaltă parte, pe cealaltă față, dacă putem spune astfel, a repetiției. Și a semnificației. Ceea ce se repetă este chiar repetantul, imitantul, semnificantul, reprezentantul, eventual în absența *lucrului însuși* pe care par a-l reedita, și fără însufletirea psihică sau mnezică, fără tensiunea vie a dialecticii. Or scrierea ar fi tocmai posibilitatea pentru semnificant de a se repeta singur, mecanic, fără ca nimeni să-l susțină și să-l asiste în repetiția lui, adică fără ca adevărul să se prezinte undeva anume. Sofistica, hipomnezia, scrierea ar fi așadar, separate de filosofie, de dialectică, de anamneză și de cuvântul viu, doar prin grosimea invizibilă, aproape nulă, a unei *file* așezate între semnificant și semnificat; „fila“: metaforă semnificantă, să reținem, sau, mai curând, împrumutată feței semnificante, pentru că fila având o față și un revers, se vedește, mai întâi, ca suprafață și suport al scrierii. Dar, în același timp, unitatea acestei file, a sistemului acestei diferențe între semnificat și semnificant nu reprezintă,

oare, și inseparabilitatea dintre sofistică și filosofie? Diferența între semnificat și semnificant este, fără îndoială, schema directoare pornind de la care platonismul se instituie și își determină opoziția față de sofistică. Inaugurându-se în felul acesta, filosofia și dialectica se determină, determinându-și alteritatea.

Accastă complicitate profundă în ruptură are o primă consecință: argumentarea împotriva scrierii din *Phaidros* poate împrumuta toate mijloacele ei de la Isocrate sau Alcidamas, în momentul în care „transpunându-le”<sup>43</sup>, ca își întoarce armele împotriva sofisticii. Platon îi imită pe imitatori pentru a restaura adevărul a ceea ce ei imită: adevărul însuși. De fapt, doar adevărul ca prezență (*ousia*) a prezentului (*on*) are aici valoare de discriminare. Iar puterea lui discriminatorie, care comandă sau, după cum vom vedea, este comandată de diferența între semnificant și semnificat, rămâne în orice caz, în mod sistematic, inseparabilă de ea. Or această discriminare devine ea însăși atât de subtilă încât, în ultimă instanță, nu mai separă, vreodată, decât pe același de sine, de dublul său perfect și aproape indiscernabil. Mișcare care se produce în întregime în structura de ambiguitate și de reversibilitate a *pharmakon*-ului.

Cum simulează, oare, dialecticianul pe cel pe care-l denunță ca simulant, ca om al simulacrului? Pe de o parte, sofiștii recomandau, ca și Platon, exercitarea memoriei. Dar, după cum am văzut, o făceau cu scopul de a putea vorbi fără să cunoască, pentru a recita fără să judece, fără grija pentru adevăr, pentru a produce semne. Mai curând pentru a le vinde. Prin această economie a semnelor, sofiștii sunt întru totul oameni ai scrierii în clipa când se apără de ea. Dar, oare, Platon nu este la fel, printr-un efect de răsturnare simetrică? Nu doar pentru că este scriitor (argument banal pe care îl vom explica mai încolo) și nu poate explica, nici de fapt, nici de drept, ce este dialectica fără apelul la scriere; nu doar pentru că el crede că repetiția aceluiași este necesară în anamneză, dar și pentru că o socotește indispensabilă ca inscripție în semnul întipărit (*le type*). (Este demn de remarcat faptul că *typos* se referă, cu aceeași relevanță, la amprenta grafică și la *eidos* ca model. Printre alte exemple, vezi *Republica*, III, 402 d). Această necesitate aparține, mai întâi, ordinii legii și ea este afirmată în *Legile*. În acest caz, identitatea imuabilă și pietrificată a scrierii nu se adaugă legii semnificate sau regulii prescrise ca simulacru urât și stupid: ea îi asigură permanența și identitatea cu vigilența unui paznic. Alt paznic al legilor, scrierea ne oferă mijlocul de a reveni în voie, ori de câte ori trebuie, la acest obiect ideal care este legea. Vom putea, astfel, s-o cercetăm, s-o interogăm, s-o consultăm, s-o facem

să vorbească, fără a-i altera identitatea. Este vorba, cu exactitate, în aceleași cuvinte (în special *boetheia*) de reversul, de cealaltă față a discursului lui Socrate din *Phaidros*:

CLINIAS: Și desigur unei legislații (*nomothesia*) înțelepte îi aduce cel mai mare folos (*boetheia*) faptul că prescripțiile (*prostagmata*) ei legale sunt fixate prin scris (*en grammasi tethenta*), astfel că ele pot să dea socoteală de dispozițiile lor, rămânând neschimbate. Așa că, dacă discuția aceasta este grea de înțeles la început pentru ascultători, să nu ne temem, fiindcă chiar cel neînvățat, recitind adesea aceste prescripții, va putea să le studieze și deși lungi, dar dacă sunt utile, nu este nici un motiv rațional, și după părerea mea, nu este îngăduit nimănui să nu le consolideze din toate puterile (*to me ou boethein toutois tois logois*) (X, 891 a, trad. E. Bezdechi). (Citez, ca de obicei, traducerea cea mai autorizată, în cazul acesta cea a lui Diēs, adăugând când e nevoie, cuvintele grecești necesare și lăsându-l pe cititor să aprecieze obișnuitele efecte de traducere. În legătură cu raportul între legile nescrise și legile scrise, vezi, în special, VII, 793 b–c).

Cuvintele grecești subliniate arată clar: „prostagmele“ legii nu pot fi puse decât în scriere (*en grammasi tethenta*). Nomothesia este engramatică. Legiutorul este un scriitor. Iar judecătorul, un cititor. Să trecem la cartea a XII-a: „ATENIANUL: Cine năzuiește să ajungă judecător desăvârșit, să aibă totdeauna cu el toate legile acestea scrise (*grammata*) și să le studieze. Căci printre toate științele, studiul legilor este înzestrat cu puterea cea mai mare de a face mai bun pe acela ce se ocupă cu el, dacă legile sunt într-adevăr bune (bine alcătuite)“ (*Ibid.*, 957 c, trad. E. Bezdechi).

Invers și simetric, retorii nu-l așteptaseră pe Platon ca să aducă scrierea în fața judecății. Pentru Isocrate<sup>44</sup>, pentru Alcidamas, *logos*-ul este și el o vietate, (*zoon*) a cărui bogăție, vigoare, suplețe, agilitate sunt limitate și constrânse de rigiditatea cadaverică a semnelui scris. Amprenta grafică (*le type*) nu se adaptează, cu toată finețea cerută, datelor schimbătoare ale situației prezente, la ceea ce în ea poate fi, de fiecare dată, unic și de neînlocuit. Dacă *prezența* este forma generală a ființării, cel *prezent* este întotdeauna altul. Or scrisul, în măsura în care se repetă și rămâne identic cu sine în sensul grafic (*le type*), nu se înclină în toate sensurile, nu se pliază conform diferențelor între prezenți, conform necesităților variabile, fluide, furtive ale psihagogiei. Dimpotrivă, vorbitorul nu se supune nici unei scheme prestabilite; el își conduce mai bine semnele; este prezent pentru a le accentua, a le da inflexiuni, pentru a le reține sau elibera în funcție de cerințele momentului, de natura efectului urmărit, de priza pe care i-o oferă interlocutorul. Asistându-și semnele în timpul

operației lor, cel care acționează prin glas pătrunde mai ușor în sufletul discipolului pentru a produce în el efecte întotdeauna unice, cârmuindu-l de parcă ar locui în el, acolo unde dorește. Așadar, sofistii nu reproșează scrierii violența ei malefică, ci neputința ei lipsită de suflu. Școala atică (Gorgias, Isocrate, Alcimadas) îi opune acestui slujitor orb, cu mișcările lui neîndemânatic și rătăcite forța *logos*-ului viu, marele stăpân, marea putere: *logos dynastes megas estin*, spune Gorgias în *Elogiul Elenei*. „Dynastia“ cuvântului poate fi mai violentă decât cea a scrierii, efracția ei mai adâncă, mai penetrantă, mai felurită, mai sigură. În scriere se refugiază doar cel care nu știe să vorbească mai bine decât primul venit. Alcidas amintește aceasta în tratatul său „*despre cei care scriu discursuri*“ și „*despre sofist*“. Scrierea ca mângâiere, ca o compensare, remediu al cuvântului debil.

În ciuda acestor asemănări, condamnarea scrierii nu se desfășoară în același sens în gândirea retorilor și în *Phaidros*. Scrisul este disprețuit nu ca *pharmakon* care corupe memoria și adevărul, ci pentru că *logos*-ul este un un *pharmakon* mai eficace. Așa îl numește Gorgias. Ca *pharmakon*, *logos*-ul este în același timp bun și rău; el nu este determinat mai întâi de bine și adevăr. Doar în interiorul acestei ambivalențe și a acestei misterioase indeterminări a *logos*-ului, și abia atunci când ea va fi recunoscută, Gorgias *determină* adevărul ca *lume*, structură sau ordine, îmbinare (*kosmos*) a *logos*-ului. Prin aceasta, fără îndoială, el anunță gestul platonician. Dar înaintea unei astfel de determinări, ne aflăm în spațiul ambivalent și indeterminat al *pharmakon*-ului, în spațiul a ceea ce, în *logos*, rămâne potență, în potență, și nu este încă limbaj transparent al cunoașterii. Dacă ar fi îngăduit să-l captăm în categoriile ulterioare, dependente chiar de istoria astfel începută, categorii *de după decizie*, ar trebui să vorbim aici de „iraționalitatea“ *logos*-ului viu, de puterea lui de vrajă, de fascinația care încremenește, de transformarea alchimică prin care se înrudește cu vrăjitoria și magia. Vrăjitorie (goeteia), psihagogie, acestea sunt „faptele și isprăvile“ cuvântului, ale celui mai de temut *pharmakon*. De acești termeni se slujește Gorgias în *Elogiul Elenei* pentru a descrie puterea discursului.

Farmecele inspirate de zei prin cuvinte (*ai gar entheoi dia logon epoidai*) aduc plăcerea, îndepărtează suferința. Devenind, pe dată, aceeași cu sufletul care gândește, puterea farmecului o seduce (*ethelxe*), o convinge și o transformă prin fascinație (*goeteiai*). Două arte, ale magiei și fascinației, au fost născocite pentru a face ca sufletul să se rătăcească, iar părerea să se înșele... Ce se împotriva, așadar, ca o vrajă (*hymnos*) s-o fi putut lua prin surprindere pe Elena, care nu mai era tânără, cu aceeași violență

ca o răpire?... Cuvântul care convinge sufletul, cuvântul care a convins-o o silește atât să se supună lucrurilor rostite cât și să primească supusă lucrurile aflate în desfășurare. Întrucât a constrâns-o, cel care a convins-o a greșit; iar pentru că cea convinsă a fost silită cu ajutorul cuvântului, relele spuse despre ea nu au nici un temei!<sup>45</sup>.

Elocvența persuasivă (*peitho*) este puterea de efracție, de răpire, de seducție lăuntrică, de rapt invizibil. Este însăși forța furtivă. Dar arătând că Elena a cedat violenței unui cuvânt rostit (și-ar fi pierdut ea, oare, tăria, în fața unei scrisori?), dezvinovățind această victimă, Gorgias acuză *logos*-ul pentru puterea lui de minciună. El vrea, „dând logică (*logismon*) discursului (*toi logoi*), în același timp să surpe temeiul acuzației împotriva unei femei cu o faimă atât de proastă și să pună capăt neștiinței, demonstrând că cei care o calomniază greșesc, arătând deci, în felul acesta, adevărul“.

Dar înainte de a fi dominat, domesticit de către *kosmos* și ordinea adevărului, *logos*-ul este o vietate sălbatică, o animalitate ambiguă. Forța lui magică, „farmaceutică“, ține de această ambivalență, ceea ce explică disproporția între această forță și elementul minim al cuvântului:

Dacă, într-adevăr, cuvântul a convins-o și i-a înșelat sufletul, nu este defel greu, în această privință, să o apărăm și să surpăm acuzația în felul următor: cuvântul exercită o mare putere, el care, fiind ceva atât de neînsemnat, încât nici nu poate fi văzut, duce la bun sfârșit lucrări divine. Căci el poate împlânzi spaima și poate îndepărta doliul, el face să se nască bucuria și sporește îndurarea...

„Convingerea care pătrunde în suflet prin discurs“, tocmai aceasta înseamnă *pharmakon* și de acest cuvânt se slujește Gorgias:

Puterea discursului (*ton logou dynamis*) se află în același raport (*ton auton de logon*) față de dispoziția sufletului (*pros ten tes psyches taxin*) ca și dispoziția drogurilor (*ton pharmakon taxis*) față de natura trupurilor (*ten ton somaton physin*). Întocmai cum unele droguri elimină din trup anumite umori, fiecare pe câte una, altele fac să înceteze boala iar altele viața; tot așa unele discursuri produc durere, altele bucură; unele înspăimântă, altele insuflă cutezanță ascultătorilor; altele, printr-o convingere dăunătoare, farmecă sufletul și îl vrăjesc (*ten psychen epharmakeusan kai exegoeteusan*).

Vom fi reflectat în trecere asupra faptului că raportul (analogia) între raportul *logos*/suflet și raportul *pharmakon*/trup este el însuși desemnat ca *logos*. Numele raportului este același cu cel al unuia din termenii săi.

*Pharmakon*-ul este cuprins în structura *logos*-ului. Această cuprindere (comprehensiune) înseamnă o *dominație* și o *decizie*.

## 5. PHARMAKEUS

Dacă nimic nu ne-ar vătăma și nu am mai avea nevoie de ajutor în nici o privință, ar deveni astfel limpede că îndrăgim și iubim binele (*tagathon*) din pricina răului, pentru că binele este un leac (*pharmakon*) împotriva răului, iar răul este o boală. Și în lipsa bolii, nu avem nevoie de nici un leac (*ouden dei pharmakou*). Oare așa, prin natura sa, este iubit binele...? — Se pare, spuse el, că așa este.

*Lysis*, (220 c–d, trad. Alexandru Cizek).

Dar din acest motiv și dacă *logos*-ul este, deja, un supliment penetrant, Socrate, „cel care nu scrie“, nu este, oare, și el un maestru al *pharmakon*-ului? Și prin aceasta nu se aseamănă, oare, până la identificare, cu un sofist? cu un *pharmakeus*? cu un magician, un vrăjitor, adică un otrăvitor? Și chiar cu acești impostori denunțați de Gorgias? Firele acestor complicități sunt aproape inextricabile.

Adesea, în dialogurile lui Platon, Socrate are chipul unui *pharmakeus*. Acest nume i-l atribuie Diotima lui Eros. Dar nu putem să nu recunoaștem, sub portretul lui Eros, trăsăturile lui Socrate ca și cum, privindu-l, Diotima i-ar propune lui Socrate propriul lui portret (*Banchetul*, 203 c–e). Eros, care nu este nici bogat, nici frumos, nici delicat, își petrece timpul filosofând (*philosophon dia pantos tou biou*); este un vrăjitor de temut (*deinos goes*), magician (*pharmakeus*), sofist (*sophistes*). Individ pe care nici o „logică“ nu-l poate reține într-o definiție non-contradictorie, individ de speță demonică, nici zeu nici om, nici muritor nici nemuritor, nici viu nici mort; „prin mijlocirea lui se înfăptuiește întregul meșteșug al prezicerii (*mantike pasa*), cel al preoților care aduc jertfe de rugă sau de mulțumire, al celor care fac farmece, ghicituri, precum și descântece și vrăji de tot felul (*thysias-teletas-epodas-manteian*)“ (202 e, trad. Petru Creția).

În același dialog, Agathon îl acuză pe Socrate că vrea să-l vrăjească și că i-a făcut farmece (*Pharmattein boulei me, o Sokrates*, 194 a). Portretul lui Eros făcut de Diotima se află între această apostrofă și portretul lui Socrate făcut de Alcibiade.

Acesta amintește că magia socratică operează printr-un *logos* fără instrument, printr-un glas fără accesorii, fără flautul satirului Marsias:

Vei zice, însă, că nu ești cântăreț din flaut. Ba ești și mult mai minunat decât Marsias. Acela, ca să-i farmece pe oameni, avea nevoie de flaut, și sufla în el cu harul gurii sale [...]. Cântecul lui sunt singurele care pun stăpânire puternică pe oameni și care, divine fiind, îi vădese pe aceia dintre ei care au nevoie de zei și caută să învețe cum să li se închine. Tu nu te deosebești prea mult de el, doar atât că, fără flaut (*aneu organon*), numai cu puterea cuvintelor tale (*psilois logos*<sup>46</sup>), faci întocmai ceea ce făcea el (215 b–c, trad. Petru Creția).

Doar astupându-ți urechile, asemeni lui Ulise care se ferea de Sirene, poți împiedica pătrunderea acestui glas gol și lipsit de organ (216 a).

*Pharmakon*-ul socratic acționează și ca o otravă, ca un venin, ca o mușcătură de viperă (217–218). Iar mușcătura socratică este mai rea decât cea a viperelor, căci urma ei copleșește sufletul. În orice caz, cuvântul socratic și poziunea veninoasă au în comun faptul că ambele pătrund cu scopul de a o cuceri, în interioritatea cea mai ascunsă a sufletului și a trupului. Cuvântul demonic al acestui taumaturg duce la *mania* filosofică și la extazele dionisiace (218 b). Iar când nu acționează ca veninul viperei, vraja farmaceutică a lui Socrate provoacă un fel de *narcoză*, toropește și paralizează în aporie, precum descărcarea peștelui torpilă (*narke*):

MENON: Socrate, auzisem eu înainte chiar de a te întâlni că nu faci altceva decât să te pui pe tine însuși și pe alții în încurcătură. Iar acum parcă mi-ai făcut o vrajă, parcă m-ai robit pe de-a întregul unui descântec, în așa fel încât mi-e plină mintea de nedumerire (*goeteueis me kai pharmatteis kai atechnos katepadeis, oste meston aporias gegonenai*). Dacă putem glumi un pic, îmi pare că semeni leit și la chip (*eidos*), și altfel, cu peștele acela mare și turtit care trăiește în mare și se cheamă torpilă (*narke*). Căci și el amortțește pe oricine se apropie de el și îl atinge, cum simt că faci tu cu mine acum. Zău, Socrate, mi-au amortit și sufletul și vorba de nu mai știu ce să-ți mai răspund... Cred că e bună hotărârea ta de a nu pleca de aici să călătorești pe mare sau altfel, căci dacă te-ai purta la fel într-o altă cetate ca străin, mă tem că te-ar închide ca vrăjitor (*goes*) (80 a–b, trad. Liana Lupaș și Petru Creția).

Socrate arestat ca vrăjitor (*goes* sau *pharmakeus*): să avem răbdare.

Ce se întâmplă cu această *analogie* care pune, tot timpul, în relație *pharmakon*-ul socratic și *pharmakon*-ul sofistic și, stabilind proporția dintre ele, ne face să circulăm, în mod nedefinit, de la unul la celălalt? În ce fel să le deosebim?

Ironia nu constă în dizolvarea unui farmec sofistic, în descompunerea unei substanțe sau a unei puteri oculte prin analiză și cercetare. Ea nu constă nici în demonstrarea certitudinii de șarlatan a unui *pharmakeus*, din lăuntru instanței obstinate a unei rațiuni transparente și a unui *logos* nevinovat. Ironia socratică precipită un *pharmakon* în contact cu un alt *pharmakon*. Mai curând, ea inversează puterea și întoarce suprafața *pharmakon*-ului<sup>47</sup>. Luând astfel act, *clasându-l*, de faptul că ceea ce este propriu *pharmakon*-ului consistă într-o anumită inconsistență, o anumită improprietate, această non-identitate cu sine permițându-i întotdeauna să fie întors împotriva sa.

În această răsturnare este vorba de știință și de moarte. Care se consemnează, depunându-se în una și aceeași amprentă (*type*) în structura *pharmakon*-ului: numele unic al acestei porțiuni pe care trebuie să o așteptăm. Și pe care, asemeni lui Socrate, trebuie chiar să o merităm.

## II

Întrebuințarea socratică a *pharmakon*-ului nu ar urmări să asigure puterea unui *pharmakeus*. Tehnica de efracție sau de paralizie se poate chiar întoarce, eventual, împotriva lui, deși trebuie întotdeauna, în stilul simptomatologic al lui Nietzsche, să diagnosticăm *economia*, investiția și beneficiul amânat sub semnul purei renunțări, sub *miza* sacrificiului dezinteresat.

Nuditatea *pharmakon*-ului, glasul despuiat (*psilos logos*) conferă o anumită dominație în dialog, cu condiția ca Socrate să declare că renunță la beneficiile sale, la cunoaștere ca putere, la pasiune, la juisanță. Într-un cuvânt, cu condiția de a accepta să primească moartea. Cea a trupului, în orice caz: cu acest preț se plătesc *aletheia* și *episteme*, care sunt și ele puteri.

Teama de moarte favorizează toate magiile, toate medicinele oculte. Un *pharmakeus* mizează pe această teamă. De aceea, străduindu-se să ne elibereze de teamă, farmacia socratică corespunde operației *exorcismului*, așa cum poate fi concepută și îndeplinită din partea și din punctul de vedere al zeului. După ce s-a întrebat dacă vreun zeu le-a dat oamenilor un drog care inspiră teama (*phobou pharmakon*), atenianul din *Legile* exclude ipoteza: „Să ne întoarcem la legiuitorul nostru și să-i spunem: «Ei, bine, legiuitorule! nu încape îndoială că nici un zeu nu le-a dat oamenilor un astfel de drog (*pharmakon*) care să producă teama, și nici noi n-am inventat ceva asemănător, căci vrăjitorii (*goetas*) nu se numără printre oaspeții noștri; dar pentru a produce lipsa de teamă (*aphobias*) și o cutezanță peste măsură și stârmită dintr-o dată, acolo unde nu este nevoie, există, oare, vreo băutură magică, sau ești de altă părere?»“ (649 a).

Copilul din noi se teme. Nu vor mai exista șarlatani când copilul care „rămâne în lăuntru nostru“ nu se va mai teme de moarte ca de un *mormolokeion*, de o sperietoare care stârnește spaima copiilor. Și va trebui să înmulțim zilnic incantațiile pentru a-l elibera pe copil de această fantasmă: „CEBES: ... Pe [acest copil] te străduiește să-l convingi să nu se teamă de acest bau-bau, de moarte.

SOCRATE: Numai că va trebui să-l descântați în fiecare zi, până la vremea când i-o trece de sperietură.

CEBES: Și de unde să-l luăm, Socrate, pe descântătorul (*epodon*) minunat ce vindecă (de spaime, de unde, dacă tu ne părăsești?“ (*Phaidon*, 77 e–78 a, trad. Petru Creția). În *Criton*, Socrate refuză, de asemenea, să cedeze mulțimii care încearcă „să ne sperie ca pe niște copii, copleșindu-ne cu închisori, execuții și confiscări“ (46 c) (trad. Marta Guțu).

Contra-incantația, exorcismul, antidotul este dialectica. Socrate îi răspunde întrebării lui Cebes că nu trebuie doar să caute un magician ci, de asemenea, — și aceasta este cea mai sigură incantație — să se antreneze în exercițiul dialecticii: „... În căutarea unui asemenea descântător [să] nu cruțați nici ostenelele, nici banii: pe ce să-i cheltuiți mai cu folos? Și trebuie ca această cercetare să o faceți și asupra voastră, unii asupra celorlalți: la urma urmei unde ați putea găsi mai lesne pe cei în stare de aceasta decât tot printre voi?“ (*Phaidon*, 78 a, trad. Petru Creția).

Să se supună cercetării reciproce, să caute să se cunoască pe sine prin ocolul și limbajul celuilalt, aceasta este operația pe care Socrate, amintind ceea ce traducătorul numește „le précepte de Delphes“ (preceptul din Delphi, *ton Delphikou grammatos*), i-o prezintă lui Alcibiade ca antidot (*alexipharmakon*), contra-otrava (*Alcibiade* 132 b). În textul din *Legile*, a cărui citare am întrerupt-o mai sus, când necesitatea literei va fi fost afirmată cu fermitate, introiectarea, interiorizarea literelor (*grammata*) în sufletul judecătorului ca în sălașul lor cel mai sigur, ea va fi emisă cu titlu de antidot. Reluăm:

„Cine năzuiește să ajungă judecător desăvârșit, să aibă totdeauna cu el toate legile acestea scrise și să le studieze. Căci printre toate științele, studiul legilor este înzestrat cu puterea cea mai mare de a face mai bun pe acela ce se ocupă cu el, dacă legile sunt într-adevăr bune; sau altminteri în zadar legea divină și admirabilă poartă un nume înrudit cu acela al inteligenței [*nomos/nous*]. Și desigur scrierile compuse de către legiuitor (*ta tou nomothetou grammata*) sunt criteriul cel mai bun al valorii celorlalte scrieri, fie în versuri sau proză, al căror obiect este de a lăuda sau de a înjosi, precum și al tuturor convorbirilor familiare, în care vedem zilnic cum unii din spirit de dispută contestă în mod inoportun, iar alții recunosc lucruri ce n-ar trebui să fie recunoscute. *Este deci necesar ca judecătorul să aibă mintea plină (a dei kektemenon en auto)* cu instrucțiunile acestea *relative la legi, ca o contraotravă (alexipharmaka) contra tuturor celorlalte păreri*; să se slujească de ele, spre a se conduce bine atât el cât și statul, înlesnind oamenilor cumsecade statornicia și înaintarea pe calea dreptății, iar celor răi, din neștiință, din desfrâu, din lașitate

sau din orice alt principiu al nedreptății, întoarcerea la datorie, pe cât se poate, dacă convingerile lor stricate nu sunt incurabile. Pentru aceea, însă, ce nu sunt de îndreptat, moartea este singurul lor leac (*iama*) potrivit cu niște asemenea bolnavi; și, ceea ce se spune adesea, cu drept cuvânt judecătorii și magistrații, șefii lor, slujindu-se de mijlocul acesta, vor fi vrednici de lauda tuturor cetățenilor“ (*Legile*, XII, 957 c — 958 a, trad. E. Bezdechi; sublinierile îi aparțin lui J. Derrida).

Dialectica anamnezică, fiind repetiție a *eidos*-ului, nu se poate deosebi de cunoașterea și de stăpânirea de sine. Ambele sunt cele mai bune exorcisme ce pot fi opuse spaimei copilului în fața morții și șarlataniei sperietoarelor. Filosofia constă în a-i liniști pe copii. Adică, după cum voim, fie să-i facem să scape de copilărie, să uite copilul, fie invers, dar în același timp, să vorbim mai întâi pentru el, să-l învățăm să vorbească, să dialogăm, deplasând astfel teama sau dorința lui.

Ne-am putea juca, în urzeala *Omului politic* (280 a sq.), clasificând această formă de protecție (*amynterion*) numită dialectică și temută ca antidot. Printre ființările pe care le-am putea numi artificiale (construite sau dobândite), *Străinul* distinge mijloacele de acțiune (în vederea unui *poiein*) și protecțiile (*amynteria*) pentru a nu suferi sau îndura (*ton me paschein*). Printre acestea din urmă, va distinge: 1) *antidoturi* (*alexipharmaka*), care pot fi umane sau divine (iar, sub acest aspect, dialectica este ființa de antidot a antidotului în general, înainte de a fi posibilă distribuția lor între zona divinului sau a umanului. Dialectica reprezintă trecerea între aceste două regiuni); și 2) *probleme* (*problemata*): ceea ce ai dinainte — obstacol, adăpost, armură, scut, apărare. Părăsind calea antidotului, *Străinul* continuă diviziunea *problemelor* care pot funcționa ca armuri sau închideri. *Închiderile* (*phragmata*) sunt draperii sau protecții (*alexeteria*) împotriva frigului și căldurii, *protecțiile* sunt acoperișuri sau cuverturi; *cuverturi* care pot fi întinse (ca niște covoare) sau în care te învelești etc. Diviziunea continuă astfel în funcție de diferențele tehnice de fabricație a cuverturilor învelitoare și ajunge, în sfârșit, la veșmântul țesut și la arta țesutului: specie *problematică* a protecției. Dacă urmărim cu atenție și în litera ei diviziunea, această artă exclude recursul la antidoturi, și, ca atare, la această specie de antidot sau *pharmakon* inversat pe care dialectica o constituie. Textul exclude dialectica. Și totuși, mai încolo va trebui să distingem clar între două texture, când vom reflecta asupra faptului că și dialectica este o artă a țeserii, o știință a împletirii (*symploke*).

Inversarea dialectică a *pharmakon*-ului sau a suplementului primejdios face, deci, ca moartea să fie, în același timp, acceptabilă și nulă.

Acceptabilă pentru că anulată. Făcându-i o bună primire, nemurirea sufletului, care acționează ca un anticorp, risipește fantasma ei înspăimântătoare. *Pharmakon*-ul inversat, care pune pe fugă toate sperietorile este chiar originea cunoașterii (*episteme*), deschiderea spre adevăr ca posibilitate de repetiție și supunere a „furiei de a trăi“ (*epithymein zen, Criton, 53 e*) legii (binelui, tatălui, regelui, conducătorului, capitalului, soarelui invizibili). În *Criton*, legile însele îndeamnă „să (nu) te agăți cu-o atâta rușinoasă lăcomie de viață încât să încalci legile cele mai înalte“ (53 e, trad. Marta Guțu).

Ce spune, de fapt, Socrate, când Cebes și Simmias îi cer să le găsească un vrăjitor? El îi invită la dialogul filosofic și la cel mai demn obiect al lui: adevărul *eidos*-ului, a ceea ce este identic cu sine, întotdeauna același în sine și, prin urmare, simplu, necompus (*asyntheton*), nedecompozabil, inalterabil (78 c–e). *Eidos*-ul este ceea ce poate fi întotdeauna repetat ca același. Idealitatea și invizibilitatea *eidos*-ului constau în puterea-lui-de-a-fi-repetat. Or legea este întotdeauna legea unei repetiții, iar repetiția este întotdeauna supunerea la o lege. Moartea deschide, prin urmare, accesul la *eidos* ca și la legea-repetiție. În personificarea Legilor din *Criton*, Socrate este chemat să accepte, în același timp, moartea și legea. El trebuie să se recunoască drept odrasla, fiul sau reprezentantul (*ekgonos*) și chiar sclavul (*doulos*) legii care, unindu-i pe tatăl și pe mama lui, a făcut posibilă nașterea lui. Violența este, prin urmare, încă și mai lipsită de cucernicie atunci când se exercită împotriva mamei/patriei decât atunci când îi rănește pe tată și pe mamă (51 c). De aceea, îi reamintesc Legile, Socrate trebuie să moară potrivit legii și în incinta acestei cetăți, el care nu a vrut s-o părăsească (aproape) niciodată:

Oare ai ajuns atât de înțelept încât să nu-ți dai seama că țara este mai presus de tatăl tău, și de mama ta, și de toți străbunii tăi: mai vrednică de respect, mai augustă și mai sfântă? Că ea cântărește mai greu atât în ochii zeilor, cât și în ochii oamenilor cu judecată bună?... Căci nu e oare o nelegiuire să folosești violența față de mama sau de tatăl tău și cu atât mai mult față de patria ta?... Avem dovezi temeinice, Socrate, că și noi și Cetatea (*polis*) îți eram pe plac; căci tu, mai mult decât toți ceilalți atenieni, nu ai fi rămas neclintit în Atena (*polis*), dacă nu ți-ar fi plăcut aici mai mult decât oriunde; tu nu ai plecat din cetate nici măcar pentru a asista la jocuri — ai fost o singură dată la Istm, lipsind de aici doar când a trebuit să iei parte la campanii militare; și nici n-ai călătorit, așa cum face toată lumea, nu te-a împins curiozitatea să cunoști alte cetăți sau alte legi, ci te-ai mulțumit cu noi, legile de aici, și cu Cetatea (*polis*) asta, care ți-a fost atât de dragă încât noi, Legile ei, îți păream minunate și ai consimțit să trăiești ca cetățean sub autoritatea noastră... (51 a, c; 52 b–c, trad. Marta Guțu).

Cuvântul socratic este constrâns la ședere, la rămânere, la pază: în autohtonie, în oraș, în lege, sub înalta supraveghere a limbii lui. Fapt ce va dobândi înțeles deplin, când scrierea va fi descrisă ca rătăcirea însăși și ca vulnerabilitate mută la toate agresiunile. Scrierea nu sălășluiește în nimic.

*Eidos*-ul, adevărul, legea sau *episteme*, dialectica, filosofia sunt celelalte nume ale *pharmakon*-ului care trebuie opus *pharmakon*-ului sofistilor și spaimei fascinate de moarte. *Pharmakeus* contra *pharmakeus*, *pharmakon* contra *pharmakon*. De aceea, Socrate ascultă Legile ca și cum, prin glasul lor, ar fi supus unei vrăji inițiatice, unui farmec sonor, deci, mai curând fonic, adică având puterea să pătrundă în suflet, și să-i cucerească intimitatea lăuntrică. „Fii încredințat, Criton, dragul meu prieten, că toate acestea le aud parcă aievea, așa cum cei cuprinși de extazul coribantic aud zvonuri de flaut; ecoul acestor cuvinte (*e eke touton ton logon*) răsună puternic în mine și mă împiedică să mai aud și altceva...” (54 d, trad. Marta Guțu). Alcibiade evoca flautul și coribanții pentru a da o idee despre efectele cuvântului socratic: „Fapt este că, atunci când îl ascult, inima îmi bate mai cu putere decât aceea a celor cuprinși de delirul coribantic, iar ochii mi se umplu de lacrimi” (215 e, trad. Petru Creția).

Ordinea filosofică și epistemică a *logos*-ului ca antidot, ca forță înscrisă în economia generală și a-logică a *pharmakon*-ului — nu formulăm această propoziție ca o interpretare riscată a platonismului. Să citim, mai curând, rugăciunea cu care începe dialogul *Critias*: „... Îl rugăm pe zeu să ne dea leacul cel mai desăvârșit (*pharmakon teleotaton*) și mai bun dintre toate leacurile (*ariston pharmakon*), și anume cunoașterea (*epistemen*)” (106 b, trad. Cătălin Partenie).

Și am putea, de asemenea, să examinăm, în *Charmides*, uluitoarea punere în scenă a primului act. Ar trebui s-o urmărim clipă de clipă. Uimit de frumusețea lui Charmides, Socrate dorește, mai întâi, să dezbrace sufletul acestui tânăr iubitor de filosofie. Este căutat, deci, Charmides pentru a fi prezentat unui medic (Socrate) care-i poate vindeca durerea de cap și astenia. Ca și în *Phaidros*, după cum ne amintim, scena „mantiei” și a unui anume *pharmakon*:

„Iar în clipa când Critias îl încredință că eu aș fi cunoscătorul leacului (*o to pharmakon epistamemos*) și Charmides mă aținti cu ochii într-un fel de neasemuit, gata să mă-ntrebe ceva, în vreme ce toți cei din palestră se strânseseră cerc în jurul nostru, atunci, o, vrednice prieten al meu, ochii îmi lunecară o clipă prin deschizătura tunicii lui și pe dată simții că mă aprind și îmi pierd cumpătul. [...] Totuși, când m-a întrebat dacă știam

vreun leac pentru durerile de cap (*to tes kephales pharmakon*)... i-am spus că ar fi o anume buruiană, dar că pe lângă leac trebuia adaos și un descântec (*epode de tis epi to pharmako*), iar viersul acesta, dacă era lăsat să cadă o dată cu folosirea leacului, dădea tămăduire deplină, fără el însă buruiana nu era „nici un ajutor“ (155 d — 156 a. Vezi și 175–176<sup>48</sup>, trad. Simina Noica).

Dar nu poți vindeca doar capul, separat. Medicii buni „prescriu un regim pentru trupul întreg, dându-și osteneala să îngrijească și să vindece partea o dată cu întregul“ (156 c, trad. Simina Noica). Apoi pretinzând că se inspiră de la un medic trac, „unul dintre medicii lui Zalmoxis, despre care se zice că stăpânesc meșteșugul de a te face nemuritor“, Socrate arată că întregul trupului nu poate fi vindecat decât la izvorul tuturor bunurilor și relelor lui — sufletul. „Iar sufletul, arăta el, dragul meu, se îngrijește cu anume descânțece (*epodais tisin*) și descânțecetele acestea nu sunt altceva decât rostirile frumoase. Din asemenea rostiri se iscă în suflete înțelepciunea (*sophrosynen*); iar o dată ce aceasta iese la iveală și stăruie în noi, îi e lesne să deschidă cale sănătății și către cap și către trupul tot“ (157 a, trad. Simina Noica). Și atunci se trece la dialogul despre esența înțelepciunii, cel mai bun *pharmakon*, remediul capital.

Filosofia opune, așadar, „altului“ său, această transmutare a drogului în leac, a otrăvii în contra-otravă. O astfel de operație nu ar fi posibilă dacă *pharmako-logos*-ul nu ar ocroti, în el însuși, această complicitate a valorilor contrarii, și dacă *pharmakon* în general n-ar fi, înaintea oricărei distincții, ceea ce, dându-se drept leac, (se) poate corupe ca otravă, sau ceea ce, dându-se drept otravă, se poate adeveri ca leac, poate apărea la sfârșit în adevărul lui de leac. „Esența“ *pharmakon*-ului constă în aceea că, neavând esență stabilă, nici caracter „propriu“, el nu este o *substanță* în nici unul din sensurile acestui cuvânt (metafizic, fizic, chimic, alchimic). *Pharmakon*-ul nu are nici o identitate ideală, este aneidetic și aceasta, în primul rând, pentru că nu este monoeidetic (în sensul în care *Phaidon* vorbește despre *eidos* ca despre ceva simplu: *monoeides*). Această „doctorie“ nu este una simplă. Dar prin aceasta nu înseamnă că este un compus, un *syntheton* sensibil sau empiric, care participă la mai multe esențe simple. Ea este, mai degrabă, mediul anterior în care se produce diferențierea în general și opoziția între *eidos* și „altul“ său, acest mediu este *analog* celui care, mai târziu, după și conform deciziei filosofice, va fi rezervat imaginației transcendente, această „artă ascunsă în profunzimea sufletului“, care nu ține, pur și simplu, nici de sensibil, nici de inteligibil,

nici de pasivitate, nici de activitate. Mediul-element va fi întotdeauna analog mediului-mixt. Într-un anume fel, Platon a gândit și chiar a formulat această ambivalență. Dar a făcut-o în trecere, incidental, cu discreție: în legătură cu unitatea contrariilor în virtute și nu cu unitatea dintre virtute și contrariul ei:

STRĂINUL: Numai caracterele care au o natură nobilă de la început și care sunt educate conform acesteia se bucură de faptul de a fi formate prin legi; și pentru aceste caractere deține arta regală acel remediu (*pharmakon*); așa cum am spus aceasta este legătura cea mai divină a părților virtuții neasemănătoare prin natura lor și purtând în direcții contrarii (*Omul politic*, 310 a, trad. Elena Popescu).

Această non-substanță farmaceutică nu se lasă mânărită în deplină siguranță, nici în ființa sa, pentru că nu are ființă, nici în efectele sale, care-și pot schimba, neîncetat, sensul. Întocmai precum scrierea anunțată de Theuth ca leac, ca drog benefic, este mai apoi răsturnată și denunțată de rege, pe urmă, în locul regelui de Socrate, ca substanță-malefică și filtru de uitare. Invers, și cu toate că lizibilitatea ei nu este imediată, cucuta, această poziune care, în *Phaidon*, a fost întotdeauna numită *pharmakon*<sup>49</sup>, îi este prezentată lui Socrate ca o otravă dar, sub influența *logos*-ului socratic și în urma demonstrației filosofice din *Phaidon*, se transformă în mijloc de eliberare, posibilitate de salvare și virtute cathartică. Cucuta are un efect *ontologic*: acela de a iniția în contemplarea *eidos*-ului și a nemuririi sufletului. *Socrate o ia ca atare*.

Există, oare, joc sau artificiu în această apropiere încrucișată? Într-o astfel de mișcare există, în primul rând, *jocul*, iar acest chiasm este autorizat, adică prescris, de ambivalența *pharmakon*-ului. Nu numai prin polaritatea bine/rău, dar și prin dubla participație la regiunile distincte ale sufletului și trupului, ale invizibilului și vizibilului. Încă o dată, această dublă participație nu amestecă două elemente, separate în prealabil, ea trimite la același (*au même*), care nu este identicul (*l'identique*), la elementul comun, la mediul oricărei disocieri posibile. Astfel, scrierea este *dată* ca supleant sensibil, vizibil, spațial al *memoriei* (*mneme*); ea se vedește, mai apoi, dăunătoare și toropitoare pentru lăuntru invizibil al sufletului, memoria și adevărul. În sens invers, cucuta este dată ca o otravă dăunătoare și toropitoare pentru corp. Mai apoi, se adeverește a fi binefăcătoare pentru sufletul pe care-l eliberează de trup și-l trezește la adevărul *eidos*-ului. *Pharmakon*-ul este ambivalent tocmai pentru a

constitui mediul în care se opun opusele, mișcarea și jocul care le raportează pe fiecare la celălalt, le răstoarnă și le face să treacă unul în celălalt (suflet/trup, bine/rău, interior/exterior, memorie/uitare, cuvânt/scriere, etc.). Doar pornind de la acest joc sau de la această mișcare, *oprește* Platon elementele opuse sau diferite. *Pharmakon*-ul reprezintă mișcarea, locul și jocul (producția) diferenței. El este di-ferența (*différance*) diferenței (*différence*). El păstrează în rezervă, în umbra și veghea sa indecisă, diferențele și diferendele pe care discriminarea le va decupa. Contradicțiile și perechile de termeni opuși sunt extrase din fondul acestei rezerve diacritice și di-ferente (*différante*). Deja di-ferentă, această rezervă, întrucât „precede“ opoziția efectelor diferite, întrucât precede diferențele ca efecte, nu are, prin urmare, simplitatea punctuală a unei *coincidentia oppositorum*. Din acest fond își extrage dialectica filosofemele. *Pharmakon*-ul, fără a fi nimic prin el însuși, le depășește întotdeauna, ca un fond fără fund (*fonds sans fond*) al lor. El se menține întotdeauna în rezervă, chiar dacă nu are profunzime fundamentală, nici localizare definitivă. Îl vom vedea făgăduindu-se la infinit și sustrăgându-se întotdeauna prin uși ascunse, strălucitoare ca niște oglinzi și deschise spre un labirint. Numim *farmacie* și această rezervă de fundal (*d'arrière-fond*).

## 6. PHARMAKOS

Intră în regula acestui joc că acesta *pare să se oprească*. Atunci *pharmakon*-ul, mai vechi decât cele două contrarii, este „prins“ de filosofie, de „platonismul“ care se constituie prin această captare, ca amestec al celor doi termeni puri și heterogeni. Am putea urmări cuvântul *pharmakon* ca un fir conducător în întreaga problematică platoniciană a compușilor. Temut ca amestec și impuritate, *pharmakon*-ul acționează și ca efracție și agresiune, amenință o siguranță și o puritate lăuntrică. Această definiție este absolut generală și este valabilă și în cazul în care o astfel de putere este valorizată: remediul bun, ironia socratică neliniștesc organizarea internă a complezenței față de sine. Din acel moment, puritatea lăuntrului poate fi restaurată doar *acuzând* exterioritatea sub categoria unui suplement, neesențial și, totuși, dăunător esenței, a unui surplus care *ar fi trebuit* să nu se adauge plenitudinii neatinse a interiorului. Restaurarea purității lăuntrice trebuie, prin urmare, să reconstituie, *să recite* — mitul însuși, *mitologia*, de pildă, a unui *logos* care își povestește originea,

revenind la vremea dinaintea unei agresiuni farmacografice — acel lucru la care *pharmakon*-ul ar fi trebuit să nu survină ca adaos, *parazitând-o* astfel în *sens literal*: literă care se instalează în interiorul unui organism viu pentru a-i lua *hrana* și a-i *tulbura* audibilitatea pură a unui glas. Acestea sunt raporturile între suplimentul de scriere și *logos-zoon*. Pentru a-l vindeca pe acesta din urmă de *pharmakon* și pentru a alunga parazitul, trebuie, așadar, să repunem exteriorul la locul lui. Să menținem exteriorul în exterior. Ceea ce reprezintă gestul inaugural al „logicii” înseși, al bunului „simț/sens” („*sens*”) așa cum se acordă acesta cu identitatea cu sine a *ceea ce este*: ființarea este ceea ce este, exteriorul este exterior iar interiorul interior. Scrierea trebuie, deci, să redevină ceea ce *n-ar fi trebuit niciodată* să înceteze de a fi: un accesoriu, un accident, un excedent.

Tratamentul prin *logos*, exorcismul, *catharsis*-ul vor anula, prin urmare, excedentul. Dar pentru că această anulare este de natură terapeutică, ea trebuie să recurgă chiar la ceea ce alungă și la surplusul pe care îl *dă afară*. Este necesar ca operația farmaceutică să *se excludă de la sine*.

Ce este de spus? ce să scriem?

Platon nu exhibă lanțul de semnificații pe care încercăm, treptat, să le exhumăm. Dacă ar avea vreun sens, acum, o astfel de întrebare, ceea ce nu credem, ar fi cu neputință să spunem până la ce punct el îl manevrează în mod voluntar și conștient și până la ce punct el suportă constrângerile, așa cum domină ele discursul său pornind de la „limbă”. Cuvântul „limbă”, prin ceea ce îl asociază cu tot ceea ce punem aici în chestiune, nu ne este de nici un ajutor pertinent; faptul că Platon se supune constrângerilor unei limbi, nu exclude ipoteza că el se joacă cu ele, chiar dacă acest joc nu este reprezentativ și voluntar. Aceste „operații textuale” se produc în prăvălia din spate, în penumbra farmaciei, înaintea opozițiilor între conștiință și inconștient, libertate și constrângere, voluntar și involuntar, discurs și limbă.

Platon nu pare să pună vreun accent pe cuvântul *pharmakon* în momentul în care efectul de scriere variază de la pozitiv la negativ, când, sub privirile regelui, otrava apare ca adevăr al remediului. El nu afirmă că *pharmakon*-ul este locul, suportul și operatorul acestei mutații. Mai încolo, vom reveni la acest pasaj comparând în mod expres scrierea cu pictura, Platon nu va pune în mod explicit această judecată în raport cu faptul că, în altă parte, el numește pictura un *pharmakon*. Căci în limba greacă, *pharmakon* înseamnă și pictură, nu culoarea naturală ci tenta artificială, tinctura chimică cu ajutorul căreia este imitată cromatica lucrurilor.

Totuși, toate aceste semnificații și, mai precis, toți acești termeni apar în textul lui „Platon“. Doar lanțul lor este ascuns, și într-o măsură greu de apreciat chiar pentru autorul însuși, dacă există așa ceva. În orice caz, putem spune că toate cuvintele „farmaceutice“ pe care le-am semnalat făceau, efectiv, „act de prezență“, dacă putem spune așa, în textul dialogurilor. Or, există un alt cuvânt care, din câte știm, nu a fost folosit niciodată de Platon. Dacă îl punem în contact cu seria *pharmakeia* — *pharmakon* — *pharmakeus*, nu ne mai putem mulțumi să reconstituim un lanț care, deși era secret, adică neperceput de către Platon, trecea, totuși, prin anumite *puncte de prezență* reperabile în text. Cuvântul la care ne vom referi acum, prezent în limbă, trimitând la o experiență prezentă în cultura greacă și în vremea lui Platon, pare, totuși, absent din „textul platonician“.

Dar ce înseamnă aici *absent* sau *prezent*? Asemeni oricărui text, cel al lui „Platon“ nu putea să nu fie în raport, în mod cel puțin virtual, dinamic, lateral, cu toate cuvintele care alcătuiau sistemul limbii grecești. Anumite forțe de asociere unesc, la distanță, cu o putere și pe căi felurite, cuvintele „în mod efectiv prezente“ într-un discurs cu toate celelalte cuvinte ale sistemului lexical, fie că apar sau nu ca și „cuvinte“, adică unități verbale relative într-un anumit discurs. Ele comunică cu totalitatea lexicului prin jocul sintactic și, cel puțin, prin subunitățile care compun ceea ce se numește un cuvânt. De pildă, *pharmakon* comunică deja, și nu doar cu ele, cu toate cuvintele din aceeași familie, cu toate semnificațiile construite pornind de la aceeași rădăcină. Lanțul textual pe care trebuie să îl reinstalăm nu este, așadar, pur și simplu „interior“ lexicului platonician. Dar depășind acest lexic, nu intenționăm în primul rând să depășim, pe drept sau pe nedrept, anumite limite, cât să atragem suspiciunea asupra dreptului de a stabili astfel de limite. Pe scurt, nu credem că există, în sens riguros, un text platonician, închis asupra lui însuși, cu un interior și un exterior propriu. Nu în sensul că l-am putea considera deschis în toate sensurile și că l-am putea anula prin confundarea lui în generalitatea nediferențiată a elementului său. Pur și simplu, cu condiția de a recunoaște, în mod riguros și precaut, articulațiile, trebuie să putem degaja forțe de atracție ascunse care leagă un cuvânt prezent de un cuvânt absent, în textul lui Platon. O astfel de forță, dat fiind *sistemul* limbii, n-a putut să nu acționeze asupra scrierii și lecturii acestui text. În raport cu această presiune, amintita „prezență“ a unei unități verbale cu totul

relative — cuvântul — fără a fi un accident contingent care nu merită nici o atenție, nu constituie, totuși, criteriul suprem și extrema relevanță.

Circuitul pe care îl propunem este, de altfel, cu atât mai ușor și mai legitim cu cât ne conduce la un anumit cuvânt pe care-l putem considera, sub unul din aspectele sale, ca sinonimul, aproape omonimul unui cuvânt pe care Platon l-a folosit „în mod efectiv“. Este vorba de cuvântul *pharmakos* (vrăjitor, magician, otrăvitor), sinonim cu *pharmakeus* (folosit de Platon), care are originalitatea de a fi fost supradeterminat, supraîncărcat de către cultura greacă cu o altă funcție. Cu un alt rol, unul formidabil.

Personajul *pharmakos*-ului a fost comparat cu un țap ispășitor. Răul și exteriorul, expulzarea răului, excluderea lui în afara trupului (și în afara) cetății, acestea sunt cele două semnificații majore ale personajului și ale practicii rituale.

Comentând cuvântul *pharmakos*, Harpocraton îl descrie astfel: „La Atena, doi oameni erau expulzați pentru a purifica cetatea. Aceasta se întâmpla de Thargelii, un bărbat era expulzat în numele bărbaților, iar celălalt în numele femeilor“<sup>51</sup>. În general, acești *pharmakoi* erau uciși. Dar, pare-se<sup>52</sup>, nu acesta era scopul esențial al operației. Cel mai adesea, moartea survenea ca efect secundar al biciuirii violente, care țintea, în primul rând, organele genitale<sup>53</sup>. După ce acești *pharmakoi* erau izolați de spațiul cetății, loviturile<sup>54</sup> trebuiau să alunge sau să atragă răul în afara trupului lor. Să fi fost, oare, arși, în chip de purificări (*katharmos*)? Referindu-se la anumite fragmente ale poetului satiric Hipponax, Tzetzes descrie astfel ceremonia în opera sa *O mie de povestiri*: „Ritualul *pharmakos*-ului era una din vechile practici de purificare. Dacă asupra cetății se abătea o nenorocire prin care se vădea mânia zeului, foametea, ciurma sau orice altă catastrofă, ei îl duceau ca la un sacrificiu pe omul cel mai urât dintre toți, în scopul purificării și ca leac pentru suferințele cetății. Împlineau sacrificiul într-un loc stabilit și îi dădea [*pharmakos*-ului], cu mâinile lor, brânză, o prăjitură din făină de orz și smochine, iar apoi îl băteau de șapte ori cu praz, cu smochine sălbatice și cu alte plante sălbatice. În cele din urmă, îl ardeau cu ramuri de copaci sălbatici și-i risipeau cenușa pe mare și în vânt, în chip de purificare a suferințelor cetății, după cum am spus“.

Trupul *propriu/curat* (*propre*) al cetății își reconstituie, deci, unitatea, se închide asupra securității forului ei lăuntric, își oferă cuvântul care o leagă de ea însăși în limitele agorei, excluzând cu violență din teritoriul ei pe cel ce reprezintă amenințarea sau agresiunea exterioară.

Reprezentantul reprezintă, fără îndoială, alteritatea răului care amenință să afecteze lăuntru, printr-o irupție imprevizibilă. Dar aceasta nu înseamnă că reprezentantul exteriorului nu este *constituit*, stabilit în mod regulat de către comunitate, ales din sânul ei, dacă putem spune astfel, întreținut, hrănit de ea, etc. E de la sine înțeles că paraziții erau domesticiți de organismul viu, care îi găzduiește pe socoteala lui. „Atenienii întrețineau în mod regulat, pe cheltuiala statului, câteva ființe degradate și fără căpătâi, iar când o calamitate, precum ciuma, seceta, foametea, se abătea asupra orașului, doi dintre acești declasați erau sacrificați ca țapi ispășitori”<sup>55</sup> (J. G. Frazer, *Creanga de aur*, trad. Octavian Nistor, vol. IV, pp. 229–230, Minerva, 1980).

Ceremonia *pharmakos*-ului se desfășoară, așadar, la limita interiorului cu exteriorul, pe care ea are misiunea să o traseze fără încetare. *Intra muros/extra muros*. Ca origine a diferenței și partajului, *pharmakos*-ul reprezintă răul introiectat și proiectat. Binefăcător în măsura în care vindecă — și prin aceasta, venerat și copleșit de îngrijiri —, răufăcător întrucât încorporează puterile răului — și, prin aceasta, temut, înconjurat de precauții. Neliniștitor și calmant. Sacru și blestemat. Conjuncția, *coincidentia oppositorum* se destramă, fără încetare, prin trecere, decizie, criză. Expulzarea răului și a nebuniei restaurează înțelepciunea (*sophrosyne*).

Excluderea avea loc în momentele critice (secetă, ciumă, foamete). Atunci *decizia* era repetată. Dar dominarea instanței critice cere ca surpriza să fie prevenită: prin regulă, lege, regularitatea repetiției, la data fixă. Practica rituală, care avea loc la Abdera, în Tracia, la Marsilia etc., se reproducea *anual* la Atena. Încă și în secolul al V-lea. Aristofan și Lysias fac aluzii clare la ea. Platon nu o putea ignora.

Data ceremoniei este remarcabilă: a șasea zi a Thargeliilor. Este ziua în care s-a născut cel a cărui condamnare la moarte — și nu doar pentru că un *pharmakon* a fost cauza ei proximă — seamănă cu aceea a unui *pharmakos* din interior: Socrate.

Socrate, poreclit *pharmakeus* în dialogurile lui Platon, Socrate, care în fața plângerii (*graphe*) lansate împotriva lui, a refuzat să se apere, declinand oferta logografică a lui Lysias, „cel mai iscusit dintre scriitorii actuali”, care îi propusese să îi pregătească el o pledoarie scrisă; Socrate s-a născut în a șasea zi a Thargeliilor. O atestă Diogenes Laertios: „S-a născut în a șasea zi a Thargeliilor, în ziua în care atenienii își purifică cetatea”.

## 7. INGREDIENTELE: FARDUL, FANTASMA, SĂRBĂTOAREA

Ritul *pharmakos*-ului: răul și moartea, repetiția și excluderea.

Socrate înnoadă în sistem toate aceste capete de acuzare împotriva *pharmakon*-ului scriiturii în momentul în care preia pe seama lui, pentru a o susține, a o explicita, a o interpreta, cuvântarea divină, regală, paternă și solară, sentința capitală a lui Thamus. Cuvântul acestuia prezicea, numai, cele mai rele efecte ale scrierii. Ca orice cuvânt non-demonstrativ, el nu pronunța o cunoaștere, el se pronunța. Anunțând, prevestind, retezând. Este o *prezicere (manteia)*, după cum a afirmat Socrate (275 c). Discursul lui se va strădui, de acum înainte, să traducă această *manteia* în filosofie, să mărunțească acest capital, să-l valorifice, să dea socoteală, să confere temei acestei spuse basileo-patro-helio-teologice. Să transforme *mythos*-ul în *logos*.

Care poate fi primul reproș pe care un zeu disprețuitor îl aruncă în fața a ceea ce pare să se sustragă eficacității lui? Ineficacitatea, desigur, neproductivitatea, productivitatea doar aparentă care nu face decât să repete ceea ce, într-adevăr, este deja acolo. De aceea — primul argument al lui Socrate — scrierea nu este o bună *technē*, adică o artă capabilă să nască, să pro-ducă, să facă să apară: ceea ce e limpede, sigur, statornic (*saphes kai bebaion*). Adică *aletheia eidos*-ului, adevărul ființării în chipul ei, în „ideea“ ei, în vizibilitatea ei non-sensibilă, în invizibilitatea ei inteligibilă. Adevărul a ceea ce este: scrierea, în sens literal, nu are nici o legătură cu el. Ea poate, mai curând să (se) orbească în el. Iar cel care ar crede că, printr-un grafem, a pro-dus adevărul, ar dovedi cea mai mare tâmpenie (*euetheia*). În vreme ce înțeleptul socratic știe că nu știe nimic, acest nătărău nu știe că știe deja ceea ce crede că învață din scris și pe care nu face decât să-l depună în memorie prin semne (*types*). Nu să-și amintească, prin anamneză, *eidos*-ul contemplat înainte de căderea suflului în trup, ci să rememoreze, în forma hipomneziei, lucrul despre care deține deja o cunoaștere mnezică. *Logos*-ul scris este doar un mijloc pentru cel care știe deja (*ton eidota*) să-și reamintească (*hypomnesai*) lucrurile în legătură cu care există scriere (*ta gegrammena*) (275 d). Scrierea intervine, așadar, numai în momentul în care subiectul unei cunoașteri dispune deja de semnificatele pe care atunci scrierea nu face altceva decât să le consemneze.

Socrate reia, astfel, opoziția majoră și decisivă care străbătea *manteia* lui Thamus: *mneme/hypomnesis*. Opoziție subtilă între o cunoaștere ca

memorie și o non-cunoaștere ca rememorare, între două forme și două momente ale repetiției. O repetiție a adevărului (*aletheia*) care arată și prezintă *eidōs*-ul; și o repetiție de moarte și uitare (*lethe*) care învăluie și abate pentru că nu prezintă *eidōs*-ul ci re-prezintă prezentarea, repetă repetiția<sup>56</sup>.

Hipomneza, pornind de la care se anunță și se lasă gândită, aici, scrierea, nu numai că nu coincide cu memoria dar se construiește ca o dependență a memoriei. Și, prin urmare, a prezentării adevărului. În momentul în care este chemată să compare în fața instanței paterne, scrierea este determinată în interior de o problematică a cunoașterii-memorie; ea este, prin urmare, lipsită de toate atributele și de toate puterile ei de trasare. Forța ei de trasare este anulată nu de repetiție ci de răul de repetiție, de ceea ce, în repetiție, se dedublează, se redublează, repetă repetiția și făcând astfel, separat de repetiția „bună” (cea care prezintă și adună ființarea în memoria vie), poate întotdeauna, părăsit în seama sa, să nu se mai repete. Scrierea ar fi o pură repetiție, deci o repetiție moartă care poate întotdeauna să nu repete nimic sau să nu poată *in mod spontan* să se repete pe ea însăși: adică să nu se repete decât pe sine, repetiție găunoasă și părăsită.

Această pură repetiție, această reeditare „rea” ar fi, deci, tautologică. „La fel se petrece și cu gândurile scrise (*logoi*); ai putea crede că ele vorbesc, însuflețite de spirit. Dar dacă le pui o întrebare, vrând să te lămurești asupra vreunei afirmații, ele nu îți răspund decât un singur lucru, mereu același (*en ti semainei monon tauton aei*)” (275 d, trad. Gabriel Liiceanu). Repetiție pură, repetiție absolută de sine, dar de sine ca trimitere deja și repetiție, repetiție a semnificantului, repetiție nulă sau anihilantă, repetiție de moarte. E unul și același lucru. Scrierea nu este repetiția vie a ființei vii.

Aceasta o înrudește cu pictura. Și întocmai cum *Republica*, în momentul în care condamnă artele de imitație, apropie pictura de poezie, întocmai cum *Poetica* lui Aristotel le va asocia, de asemenea, sub același concept de *mimesis*, la fel Socrate compară acum scrisul cu portretul, *graphem*-ul cu *zographem*-ul. „Scrierea, dragul meu Phaidros, seamănă într-adevăr cu pictura (*homoion zographia*) și tocmai aici stă toată grozăvia (*deinon*). Aceste figuri cărora le dă naștere pictura se ridică în fața noastră asemeni unor ființe însuflețite (*os zonta*). Dar dacă le încerci cu o întrebare, ele se învăluiesc într-o solemnă (*semmos*) tăcere. La fel se petrece și cu gândurile scrise...” (275 d, trad. Gabriel Liiceanu).

Și în *Protagoras* Socrate acuză neputința de a răspunde de sine, iresponsabilitatea scriiturii. Oratorii politici lipsiți de talent, cei care nu știu să răspundă la „o întrebare suplimentară”, sunt „întocmai ca și cărțile,

[ei] nu ar avea nici ce răspunde, nici ce întreba la rândul lor“, (329 a, trad. Șerban Mironescu). De aceea, spune și *Scrisoarea a VII-a*: „Iată de ce nici un om rațional nu va îndrăzni vreodată să-și exprime propriile lui gânduri într-un chip fix, imuabil, așa cum este cazul atunci când le așterni în scris, prin caractere grafice (342 e – 343 a, trad. Adelina Piatkowski; vezi, de asemenea, *Legile*, XII, 968 d).

Care sunt, în adâncime, sub enunțurile lui Socrate, trăsăturile asemănătoare care fac din scriitură un omolog al picturii? Din ce orizont pornind se anunță tăcerea lor comună, acest mutism încăpățânat, această mască de gravitate solemnă și interzisă care disimulează atât de prost o afazie incurabilă, o surzenie de piatră, o închidere în chip iremediabil debilă față de întrebare *logos*-ului? Dacă scriitura și pictura sunt convocate împreună, chemate să compară cu mâinile legate în fața tribunalului *logos*-ului, și să răspundă, aceasta înseamnă, pur și simplu, că ambele sunt *interogate*: ca presupuse reprezentante ale unui cuvânt, ca fiind capabile de un discurs, ca depozitoare, adică tănuitoare de cuvinte pe care li se cere atunci să le rostească. Ceea ce mai înseamnă că ele nu se ridică la înălțimea acestui proces verbal, că se vădesc neputincioase să reprezinte cu demnitate un cuvânt viu, să-i fie interpretul și purtătorul, să susțină o conversație, să răspundă la întrebări orale și că, de aceea, ele nu au nici o valoare. Sunt figurine, măști, simulacre.

Să nu uităm că pictura se numește, aici, *zoografie*, reprezentare înscrisă, desen al *ființei vii*, portret al unui model însufletit. Modelul acestei picturi este pictura reprezentativă, conformă cu un model viu. Cuvântul *zographie* se abreviază, uneori, în *gramma* (*Cratylus*, 430 e și 431 c). În același fel, scriitura ar trebui să picteze cuvântul viu. Ea se aseamănă, așadar, cu pictura în măsura în care este gândită — în toată această problematică platoniciană, putem enunța despre un cuvânt această determinare masivă și fundamentală — pornind de la modelul particular al scrierii fonetice așa cum domina ea în cultura greacă. Semnele scrierii funcționau, în aceasta, în cadrul unui sistem în care trebuiau să reprezinte semne ale glasului. Semne de semne.

Astfel, după cum modelul picturii sau al scrierii este fidelitatea față de model, tot așa, asemănarea între pictură și scriere este *asemănarea însăși*: aceste două operații trebuie să vizeze, înainte de orice, asemănarea. Ambele sunt, într-adevăr, concepute ca tehnici mimetice, arta fiind determinată, în primul rând, ca *mimesis*.

În ciuda acestei asemănări a asemănărilor, cazul scrierii este mai grav. Ca orice artă imitativă, pictura și poezia sunt, desigur, îndepărtare de

adevăr (*Republica*, X, 603 b). Dar amândouă au circumstanțe atenuante. Poezia imită, dar imită glasul, cu viu glas. Pictura, asemeni sculpturii, este tăcută, dar modelul ei nu vorbește. Pictura și sculptura sunt arte ale tăcerii; Socrate, fiul unui sculptor, care a vrut la început să urmeze meșteșugul tatălui său, știe foarte bine aceasta și o spune în *Gorgias* (450 c–d). Tăcerea spațiului pictural sau sculptural este normală, dacă putem spune astfel. Ea nu mai este normală în ordinea scripturală, de vreme ce scriitura se prezintă ca imagine a cuvântului. Așadar, ea denaturează în mod mai grav ceea ce pretinde că imită. Ea nici măcar nu mai substituie modelului său o imagine, ci înscrie în spațiul tăcerii și în tăcerea spațiului timpul viu al glasului. Ea își deplasează modelul, nu produce nici o imagine a lui, smulge cu violență din elementul său interioritatea însuflețită a cuvântului. Prin aceasta, scriitura se îndepărtează enorm de adevărul lucrului însuși, de adevărul cuvântului și de adevărul care se deschide cuvântului.

Și, așadar, de rege.

Să ne reamintim, într-adevăr, faimosul rechizitoriu împotriva mimeticii picturale din *Republica* (X, 597)<sup>57</sup>. Mai întâi, se pune problema alungării din cetate a poeziei, și de data aceasta, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în *Cărțile* a II-a și a III-a, din motive care țin, în chip esențial, de natura sa mimetică. Atunci când practică imitația, poezii tragici supun la grea încercare înțelegerea ascultătorilor (*tes ton akouonton dianoias*) dacă aceștia din urmă nu dispun de un antidot (*pharmakon*, 596 a). Iar această contra-otravă este „cunoașterea a ceea ce lucrurile sunt cu adevărat“ (*to eidenai auta oia tynkanei onta*). Dacă ne gândim că mai târziu imitatorii și maeștrii iluzioniști sunt prezentați ca șarlatani și taumaturgi (602 d), adică specii ale genului *pharmakeus*, cunoașterea ontologică este, încă o dată, o forță farmaceutică opusă unei forțe farmaceutice. Ordinea cunoașterii nu este ordinea transparentă a formelor sau a ideilor, așa cum am putea-o interpreta retrospectiv, ci antidotul. Cu mult înainte de a fi împărțit în violență ocultă și cunoaștere corectă, elementul *pharmakon*-ului este câmpul de luptă între filosofie și alteritatea sa. Element *în el însuși indecidabil*, dacă mai putem spune astfel.

Or, pentru a defini poezia de imitație, trebuie să știm ce este imitația în general. Este exemplul, cel mai *familiar*, al originii patului. Vom avea tot răgazul să ne întrebăm în altă parte în legătură cu necesitatea care a impus alegerea acestui exemplu și asupra alunecării care, în text, face trecerea insensibilă de la masă la pat. La patul gata făcut. În orice caz, Dumnezeu este adevăratul părinte al patului, al *eidōs*-ului clinic.

Tâmplarul nu e decât „demiurgul“ lui. Pictorul, care și aici este numit „zoograf“, nu este nici născătorul (*phytourgos*: autorul *physis*-ului — ca adevăr — al patului), nici demiurgul. El este numai imitatorul. Este îndepărtat cu trei trepte de adevărul original, de *physis*-ul patului.

Și, prin urmare, de rege.

„Atunci și făcătorul de tragedii va avea această calitate, dacă este adevărat că el este un imitator; el vine în al treilea rând pornind de la rege și adevăr, și la fel și ceilalți imitatori“ (597 e, trad. Andrei Cornea).

Cât despre transpunerea în scris a acestui *eidolon*, a acestei imagini care este, deja, imitația poetică, aceasta ar însemna îndepărtarea *de gradul al patrulea* de rege sau, mai curând, prin schimbarea ordinii și a elementului, abaterea ei nelimitată față de rege, dacă Platon însuși n-ar fi spus, altundeva, vorbind despre poetul imitator în general „că el se află întotdeauna la o distanță infinită de adevăr (*tou de alethous porro panu aphestota*) (605 c). Căci, spre deosebire de pictură, scrierea nu creează nici măcar o fantasmă. După cum se știe, pictorul nu produce ființarea adevărată, ci aparența, *fantasma* (598 b), adică ceea ce, deja, simulează copia (*Sofistul*, 236 b). În mod obișnuit, *phantasma* (copie de copie) se traduce prin simulacru<sup>58</sup>. Nici cel care scrie folosind alfabetul nu imită. Fără îndoială și pentru că, într-un anume sens, el imită perfect. Există mai multe șanse de a reproduce glasul, pentru că scrierea fonetică o descompune mai bine și o transformă în elemente abstracte și spațiale. Această *des-compunere* a glasului este, aici, în același timp, ceea ce îl conservă și ceea ce îl des-compune cel mai bine. Îl imită perfect pentru că nu îl mai imită câtuși de puțin. Căci imitația își afirmă și își accentuează esența ștergându-se. Esența ei este non-esența. Și nici o dialectică nu poate rezuma această inadecvare la sine. O imitație perfectă nu mai este o imitație. Suprimând mică diferență care, separându-l de imitat, trimite chiar prin aceasta la el, imitantul devine absolut diferit: devine o altă ființare care nu se mai referă la imitat<sup>59</sup>. Imitația nu corespundea esenței sale, nu este ceea ce este — imitație — decât dacă, într-un moment anume, este eronată sau, mai curând, dacă se înșeală. Ea este rea prin esență. Ea nu este bună decât fiind rea. Eșecul fiind înscris în ea, ea nu are natură, nu are nimic propriu. Ambivalent, jucând cu sine însuși, sustrăgându-se sieși, neîmplinindu-se decât prin golul lui, bun și rău deopotrivă, în mod indecibil *mimesis*-ul se înrudește cu *pharmakon*-ul. Nici o „logică“, nici o „dialectică“ nu îi pot epuiza rezerva, în timp ce ea trebuie fără încetare să se întrețină și să se asigure prin ea.

De fapt, tehnica imitației, ca și producția simulacrului, a fost întotdeauna, pentru Platon, în mod vădit magică, taumaturgică:

Și aceleași obiecte par frânte sau drepte, după cum le privim în apă sau în afara apei, apar concave sau convexe printr-o altă iluzie vizuală produsă de culori, și este vădit că faptul acesta ne tulbură sufletul. Acestei infirmități a firii noastre i se adresează și asupra ei îndreaptă toate puterile magiei (*thaumatopoiia*) pictura în clarobscur (*skiagraphia*), arta șarlatanului (*goeteia*) și o mulțime de alte născociri de același fel (*Republica*, X; 602 c-d; vezi, de asemenea, 607c<sup>60</sup>, trad. noastră, C.M.I.).

Antidotul este tot cunoașterea (*episteme*). Și pentru că *hybris*-ul nu este, în fond, altceva decât această mișcare excesivă care transpune ființa în simulacru, mască și sărbătoare, va fi antidot doar ceea ce permite *păstrarea măsurii*. *Alexipharmakon* va fi știința măsurii, în toate sensurile acestui cuvânt. Continuarea aceluiași text:

„Împotriva acestei iluzii nu au fost, oare, născocite remedii foarte bune precum măsura (*metrein*), calculul (*arithmein*) și cântărirea (*istanai*), în așa fel încât ceea ce precumpănește în noi nu este aparența (*phainomenon*) variabilă de mărime sau de micime, de cantitate sau de greutate ci însăși facultatea care a numărat, măsurat și cântărit... Or, putem privi toate aceste operații ca fiind opera rațiunii (*tu logistikou ergon*) care sălășluiește în sufletele noastre“ (Ceea ce Chambry traduce aici prin „remèdes“ este cuvântul care definește, în *Phaidros*, asistența, ajutorul (*boetheia*) pe care tatăl cuvântului viu ar trebui întotdeauna să îl acorde scriiturii care e lipsită de el prin însăși natura sa).

Iluzionistul, tehnicianul iluziei optice, pictorul, scriitorul, *pharmakeus*. Faptul a fost remarcat: „... cuvântul *pharmakon*, care înseamnă culoare, nu se aplică, oare, și drogurilor vrăjitorilor și medicilor? Nu s-au folosit, oare, în maleficiile lor, de figurine de ceară cei care făceau vrăji?“<sup>61</sup>. *Vraja* este întotdeauna efectul unei *reprezentări*, picturale sau sculpturale, care capturează, captivând forma celuilalt, prin excelență chipul său, fața sa, cuvântul și privirea, gura și ochiul, nasul și urechile: *vultus*.

Cuvântul *pharmakon* desemnează, prin urmare, și culoarea picturală, materia în care se înscrie *zographeul*. De pildă, în *Cratylus*: în discuția lui cu Hermogenes, Socrate examinează ipoteza potrivit căreia numele imită esența lucrurilor. El compară, pentru a le deosebi, imitația muzicală sau picturală, pe de o parte și imitația nominală, pe de altă parte. În acel moment, gestul lui ne interesează nu numai pentru că el recurge la *pharmakon* dar și pentru că i se impune o altă necesitate pe care, începând de acum, vom încerca să o lămurim progresiv: în momentul în care abordează elementele diferențiale ale limbii numelor, el trebuie, cum va proceda mai târziu Saussure, să suspende instanța glasului ca sonoritate

care imită sunete (muzică imitativă). Glasul imită cu ajutorul diferenței și relației care se introduc între *stoicheia*, elemente sau litere (*grammata*). Același cuvânt [*stoicheia*] desemnează elementele și literele. Va trebui să reflectăm asupra a ceea ce se prezintă aici ca necesitate convențională sau pedagogică: fonemele în general, vocalele — *phoneenta* — și consoanele sunt desemnate prin literele care le înscriu.

SOCRATE: ... Dar care ar fi mijlocul de a deosebi de unde începe să imite, cel care imită? De vreme ce prin silabe și litere se obține imitația naturii, nu este oare mai potrivit să deosebim în primul rând elementele, întocmai celor care, îndeletnicindu-se cu ritmurile, deosebesc mai întâi virtuțile elementelor (*stoicheion*), apoi ale silabelor și, abia apoi ajung să cerceteze ritmurile, iar mai înainte nu?

HERMOGENES: Așa e.

SOCRATE: Nu se cuvine, prin urmare, ca și noi să deosebim mai întâi vocalele (*phoneenta*), apoi dintre celelalte — pe specii — consoanele și mutele (*aphona kai aphtonga*), căci așa vorbesc cei iscusiți într-acestea; și, de asemenea cele care nu sunt vocale, dar nici mute, iar în rândul vocalelor ele însele să deosebim unele de altele speciile, câte sunt? După ce vom fi deosebit acestea, va trebui să deosebim cu grijă și toate acele realități cărora urmează să li se dea nume, pentru a vedea dacă există unele clase, la care se pot raporta toate ca fiind elemente, și datorită cărora le putem vedea pe ele însele, precum și dacă în ele există specii în același chip ca în elemente. După ce vom fi examinat cum se cuvine toate acestea, vom ști să raportăm fiecare element potrivit asemănării sale, fie că ar trebui să raportăm unul singur unuia singur, fie că ar trebui să amestecăm mai multe pentru unul, întocmai zugrăvirilor care, vrând să dobândească asemănarea, folosesc când purpura singură, când vreo altă culoare (*alloyton pharmakon*) sau chiar amestecă mai multe culori, de pildă atunci când pregătesc nuanța carnației omului, sau altceva de felul acesta, după cum, cred eu, fiecare tablou pare să ceară o anumită culoare (*pharmakou*). Tot astfel vom aplica și noi elementele lucrurilor: unuia singur, unul singur — care va părea necesar — sau, mai multe, alcătuiind ceea ce numim silabe; reunind apoi aceste silabe din care ar urma să se compună numele și verbele. Și din nou, din aceste nume și verbe vom alcătui ceva mare și frumos și întreg, așa cum o arătam mai sus despre viețuitor (*zoon*), pentru pictură (*te graphike*) (424 b — 425 a, trad. Simina Noica).

Mai departe:

SOCRATE: Bine spui. Așadar, dacă numele urmează să fie asemănător lucrului, nu este necesar ca și elementele din care vor fi alcătuite numele primitive să fie în chip firesc asemănătoare lucrurilor? Iată ce vreau să spun: oare ar fi putut cineva alcătui imaginea despre care tocmai

vorbeam, asemănătoare realității, dacă nu ar fi pus în joc, pentru a alcătui tablourile, licori (*pharmakeia*) din natură aidoma obiectelor pe care le imită pictura? Sau ar fi cu neputință? (434 a–b).

Și *Republica* numește *pharmaka* culorile pictorului (420 c). Magia scriiturii și a picturii este, așadar, cea a unui fard care disimulează mortul sub aparența viului. *Pharmakon*-ul introduce și adăpostește moartea. El compune chipul agreabil al cadavrului, îl maschează și îl fardează. Îl parfumează cu esența lui, cum spune Eschil. *Pharmakon*-ul desemnează și parfumul. Parfum fără esență, cum vorbeam mai sus de drog fără substanță. El transformă ordinea în podoabă, *kosmos*-ul în cosmetic. Moartea, masca, fardul reprezintă sărbătoarea care răstoarnă ordinea cetății, așa cum ar trebui să fie ea reglată de către dialectician și de către știința ființei. După cum vom vedea, Platon nu va întârzia să identifice scrierea și sărbătoarea. Și jocul. O anumită sărbătoare și un anume joc.

## 8. MOȘTENIREA PHARMAKON-ULUI: SCENA DE FAMILIE

Iată-ne introduși într-o altă profunzime a rezervei platoniciene. După cum presimțeam, această farmacie este, deopotrivă, un teatru. Teatralul nu se poate rezuma, aici, într-un cuvânt: există forțe, există un spațiu, există legea, există rudenia, umanul și divinul, jocul, moartea, sărbătoarea. Astfel, profunzimea care ni se descoperă va fi, în chip necesar, o altă scenă sau, mai curând, un alt tablou în piesa scriiturii. După ce *pharmakon*-ul a fost prezentat tatălui, după înjosirea lui Theuth, Socrate reia, așadar, cuvântul pe seama sa. El pare că ar vrea să substituie *logos*-ul mitului, discursul teatrului, demonstrația ilustrației. Și totuși, prin explicațiile lui, o altă scenă înaintează lent în lumină, mai puțin vizibilă imediat precum cea dinainte, dar, într-o latență surdă, la fel de tensionată, la fel de violentă precum cealaltă, alcătuiind împreună cu ea, în incinta farmaceutică, o organizare savantă și vie de figuri, deplasări și repetiții.

Această scenă nu a fost niciodată citită pentru ceea ce este ea mai întâi, pentru ceea ce, în același timp, sălășluiește și se manifestă în metaforele ei: scena de familie. Este vorba de tată și de fiu, de bastardul care nici măcar nu este ajutat de asistența publică, de fiul legitim și glorios, de moștenire, de spermă și de sterilitate. Mama este trecută sub tăcere dar nu ni se va obiecta aceasta. Iar dacă o căutăm cu atenție, ca în imaginile-ghicitoare, îi vom întrezări, poate, forma instabilă, desenată invers,

în frunziș, în fundul unei grădini, *eis Adonidos kepous*. În grădinile lui Adonis (276 b).

Socrate tocmai compară odraslele (*ekgona*) picturii cu cele ale scrierii. A ridiculizat suficiența lor insuficientă, tautologia monotonă și solemnă a răspunsurilor pe care ni le semnifică ori de câte ori le adresăm întrebări. El continuă:

Și de îndată ce a fost scrisă, odată pentru totdeauna, fiecui cuvântare colindă pretutindeni, păstrând aceeași înfățișare și pentru cei ce o pricep, și pentru cei cărora nu le spune nimic. Ea nu știe în fața cui se cuvine să vorbească și în fața cui să tacă. Iar dacă a fost disprețuită sau pe nedrept hulită, ea trebuie, de fiecare dată, să-și cheme în ajutor părintele; singură, nu e în stare nici să se apere, nici să își vină în ajutor (275 e, trad. Gabriel Liiceanu).

Metafora antropomorfică, adică animistă, se explică, fără îndoială, prin faptul că scrisul este un *discurs scris* (*Logos gegrammenos*). Ca ființă vie, *logos*-ul s-a născut dintr-un tată. Așadar, nu există pentru Platon lucru scris. Există un *logos*, mai mult sau mai puțin viu, mai mult sau mai puțin apropiat sieși. Scrierea nu este o ordine de semnificație independentă, este un cuvânt slăbit, nu chiar ceva întru totul mort: un mort-viu, un mort amânat, o viață amânată (*différée*), o părere de suflu; fantoma, fantasma, simulacrul (*eidolon*, 276 a) discursului viu nu este neînsuflit, nu este insignifiant, pur și simplu el semnifică puțin și întotdeauna în același fel. Asemeni tuturor fantomelor, acest semnificant minim, acest discurs lipsit de garant adult este rătăcitor. El se rostogolește (*kylindeitaî*) de ici colo, asemeni cuiva care nu știe încotro merge, pentru că a pierdut drumul drept, direcția cea bună, regula rectitudinii, norma; dar și asemeni celui care și-a pierdut drepturile, ca un ins nelegiuit, un rătăcit, un neisprăvit, un derbedeu sau un aventurier. Bătând drumurile, el nu știe nici măcar cine este, ce identitate are, dacă are vreuna, ce nume are, cel al tatălui său. El repetă același lucru când este întrebat la orice colț de stradă, dar nu mai știe să-și repete originea. Pentru un discurs fără garant, să nu știe de unde vine și încotro se îndreaptă înseamnă să nu știe să vorbească, înseamnă starea de pruncie. El însuși dezrădăcinat, anonim, fără legături cu țara și menirea lui, acest semnificant aproape nesemnificant se află la dispoziția oricui<sup>63</sup>, a competenților și a incompetenților deopotrivă, a celor care aud și înțeleg (*tois epaiousin*) și a celor pe care nu-i interesează și care, necunoscând nimic din firea lui, îl pot face să sufere prin tot soiul de impertinențe.

Disponibilă tuturor și fiecăruia, oferită pe trotuare, scriitura nu este, oare, prin esența ei, democratică? Am putea compara procesul scriiturii

cu procesul democrației, așa cum este el instruit în *Republica*. În societatea democratică nu există grijă pentru competență, responsabilitățile sunt încredințate oricui. Magistraturile sunt trase la sorti (557 a). Egalul este în mod egal distribuit egalului și inegalului (558 c). Lipsă de măsură, anarhie: omul democratic, fără nici o preocupare pentru ierarhie, „trăiește punând plăcerile pe picior de egalitate“ și încredințează primului venit cărmuirea sufletului său, „de parcă i-ar fi obținut sufletul la sorti, până ce s-ar îndestula, apoi se dă altuia, pe nici unul nelăsându-l fără cinste, ci deopotrivă cultivându-i... Iar cuvântul (*Logos*) adevărat (*alethe*) nu-l accep-ță și nici nu-l primește în cetățuia sa, dacă cineva ar zice că, dintre plăceri, unele au de-a face cu dorințele frumoase și bune, altele — cu cele rele, și că unele trebuie prețuite și cultivate, celelalte reprimite și subjugate. Ci, în toate aceste cazuri, el tăgăduiește și afirmă că toate plăcerile sunt la fel și că trebuie prețuite în mod egal“ (561 b–c, trad. Andrei Cornea).

Acest democrat rătăcitor ca o dorință sau ca un semnificativ eliberat de *logos*, acest individ care nu este nici măcar în mod regulat pervers, care este dispus la orice, care se oferă tuturor, care se dedă tuturor plăcerilor, tuturor activităților, eventual chiar și politicii și filosofiei („... Ba uneori se ocupă, chipurile, cu filosofia. Adesea însă, el se îndeletnicește cu politica și, luându-și avânt (la tribună), spune și face ce se nimereste“, 562 d, trad. Andrei Cornea), acest aventurier, ca și cel din *Phaidros*, simulează totul la întâmplare și nu este cu adevărat nimic. Disponibil în toate sensurile, el aparține masei, nu are esență, nu are adevăr, nu are patronim, nu are constituție proprie. De altfel, democrația este în aceeași măsură lipsită de constituție pe cât este omul democratic privat de caracter propriu: „Cred că acest bărbat e și divers și plin de cele mai multe feluri de a fi, și frumos și împestritat (*poikilon*), întocmai acelei cetăți [democratice]. Iar mulți bărbați și multe femei l-ar invidia pentru viața aceasta care are într-însa cele mai multe modele de cetăți, și de caractere“ (561 e, trad. Andrei Cornea). Democrația este orgia, desfrâul, bazarul, talciocul, „bâlciul“ (*pantopolion*) de regimuri politice, și alegând, el ar putea astfel plănui cetatea sa“ (557 d).

Că este concepută drept grafică sau politică, sau, și mai corect — ceea ce va face întreg secolul al XVIII-lea francez, dar mai cu seamă Rousseau — drept politico-grafică, o astfel de degradare se poate, întotdeauna, explica pornind de la un raport nefericit între tată și fiu (vezi 559 a — 560 b). Dorințele, spune Platon, trebuie să fie crescute și educate asemeni unor fii.

Scriitura este fiul *mizerabil*. Mizerabilul. Tonul lui Socrate este când acuzator și *categoric*, denunțând un fiu rătăcit și revoltat, o lipsă de măsură și o perversiune, când înduioșat și condescendent, deplângând

o vietate sărmană, un fiu părăsit de tatăl său. În orice caz, un fiu *pierdut*, a cărei neputință este atât cea a orfanului<sup>64</sup>, cât și cea a unui paricid persecutat, și uneori pe nedrept. În compătimire, Socrate se lasă dus foarte departe: dacă există discursuri vii persecutate și lipsite de ajutorul logografului (cum a fost cazul cuvântului socratic), există, de asemenea, discursuri pe jumătate defuncte — scrierile — persecutate pentru că le lipsește cuvântul tatălui lor mort. Atunci scriitura poate fi atacată, adresându-i-se reproșuri nedrepte (*ouk en dike loidoretheis*) pe care numai tatăl le-ar putea înfrunța — asistându-și astfel fiul — dacă acesta nu l-ar fi ucis.

Adevărul este că moartea tatălui instaurează domnia violenței. Alegând violența — și de ea este vorba de la bun început — și anume violența împotriva tatălui, fiul — sau scriitura paricidă — nu poate evita riscul de a se expune pe sine însuși. Toate acestea se întâmplă pentru ca tatăl mort, cea dintâi victimă și cea de pe urmă resursă, să nu mai fie acolo. Faptul-de-a-fi-acolo (*l'être-là, existența, Da-Sein*) este, întotdeauna, a unui cuvânt patern. Și locul unei patrii.

Scriitura, nelegiuitul, fiul pierdut. Trebuie să amintim aici faptul că Platon asociază întotdeauna cuvântul și legea, *logos* și *nomos*. Legile vorbesc. În prozopopeea din *Criton*, ele i se adresează lui Socrate. Iar în cartea a X-a a *Republicii*, ele îi vorbesc chiar tatălui care și-a pierdut fiul, îl consolează, îi poruncesc să reziste:

„Un bărbat de ispravă care a fost greu încercat — a pierdut un fiu sau altceva dintre cele la care ținea mult — am spus și atunci că va îndura încercarea mai ușor decât ceilalți [...] Așadar, principiul care îi cere să se împotrivescă este rațiunea și legea (*logos kai nomos*), iar suferința însăși (*auto to pathos*) este principiul care îl târăște către durere? [...] Legea afirmă (*Legei pou o nomos*) că cel mai frumos lucru este să păstrezi cât mai mult calmul în nenorocire...” (603 e – 604 b, trad. Andrei Comea).

Ce este tatăl? ne întrebam mai sus. Tatăl este. Tatăl este (fiul pierdut). Scriitura, fiul pierdut, nu răspunde la această întrebare, ea (se) scrie: (că) tatăl *nu este*, adică nu este prezent. Când ea nu mai este un cuvânt decăzut din tată, ea suspendă întrebarea *ce este*, care este întotdeauna, în mod tautologic, întrebarea „ce este tatăl?” și răspunsul „tatăl este ceea ce este“. Atunci se produce o înaintare care nu se mai lasă gândită în opoziția obișnuită dintre tată și fiu, dintre cuvânt și scriitură.

A sosit momentul să reamintim că, în dialoguri, Socrate interpretează rolul tatălui; îl *reprezintă* pe tată. Sau pe fratele mai mare. Or, imediat, vom vedea cum stau lucrurile cu acesta. Socrate le reamintește atenienilor

precum un tată fiilor lui, că ucigându-l își vor face rău, în primul rând, lor înșile. Să-l ascultăm în închisoarea lui. Șiretenia lui este infinită, așadar naivă sau nulă. (Păstrați-mă în viață — căci eu sunt deja mort — spre binele vostru):

Nu murmurăți, atenieni, ci faceți mai departe cum v-am rugat, nu murmurăți, orice aș spune, ci ascultați. [...] Căci, să știți bine, dacă mă veți ucide cumva pe mine, care sunt cum v-am spus, nu-mi veți face mie mai mult rău decât vouă înșivă. [...] Căci dacă mă veți ucide pe mine, nu veți mai găsi lesne un alt om care, cu adevărat — chiar dacă ar părea o vorbă caraghioasă — să fie pus de Zeu pe lângă cetate întocmai ca pe lângă un cal, mare și de soi dar care, din pricina mărimii, ar fi cam leneș și ar trebui să fie trezit de un tăun; la fel mi se pare că m-a așezat Zeul pe lângă cetate pe mine, unul care nu va înceta defel să vă trezească și să vă convingă, și să vă mustre cât e ziua de lungă, ținându-se de voi pretutindeni. Nu veți mai avea parte ușor de un astfel de om, atenieni, așa că, dacă-mi veți da ascultare, mă veți cruța. Voi însă, mâniați, ca niște oameni treziți din somn când abia au ațipit, veți lovi poate în mine și, dându-i ascultare lui Anytos, mă veți osândi poate cu ușurință la moarte; apoi însă ați continua să dormiți tot restul vieții, dacă nu cumva Zeul, având grijă de voi, v-ar trimite pe altcineva [care să-mi țină locul, *epipempseie*]. Că sunt un om pe care Zeul l-a dăruit cetății, v-ați putea da seama și de aici: nu pare a fi lucru omenesc lipsa mea de grijă pentru toate ale mele, statornica mea nepăsare față de treburile casei, timp de atâția ani, faptul că m-am îndeletnicit în schimb cu treburile voastre, apropiindu-mă mereu de fiecare în parte, ca un părinte sau ca un frate mai mare (*osper patera e adelphon presbyteron*), dându-mi osteneala de a vă convinge să năzuiți spre virtute (*Apărarea lui Socrate*, 30 c — 31 b, trad. Francisca Băltăceanu).

Iar ceea ce îl îndeamnă pe Socrate să-l înlocuiască pe tatăl sau pe fratele mai mare pe lângă atenieni — rol în care și el are în vedere faptul de a fi suplinat — este un anumit glas, care, de altfel, mai curând interzice decât poruncește. Asemeni calului bun din *Phaidros*, căruia îi sunt de ajuns poruncile glasului, ale *logos*-ului, Socrate i se supune imediat:

Pricina e aceea despre care m-ați auzi adesea vorbind pretutindeni: că în mine vorbește ceva divin, un Zeu, după cum, în bătaie de joc, a scris și Meletos în acuzație (*[phone] o de kai en te graphe epikomodon Meletos egrapsato*). Și anume, încă de când eram copil, există un glas (*phone*) care, ori de câte ori se face auzit, mă oprește să fac ceea ce aveam de gând, dar niciodată nu mă îndeamnă să fac ceva (31 c–d, trad. Francisca Băltăceanu).

Ca purtător al acestui semn al zeului (*to tou theou semeion*, 40 b–c; *to daimonion semeion*, *Republica*, VI, 496 c), Socrate deține, așadar, glasul tatălui, este purtătorul de cuvânt al tatălui. Iar Platon scrie *pornind de la moartea lui*. Întreaga scriitură platoniciană — nu vorbim aici de ceea ce vrea ea să spună, de conținutul ei semnificat: repunerea în drepturi a tatălui, la nevoie împotriva acelei *graphe* care i-a hotărât *moartea* — este, așadar, *citită pornind de la moartea lui Socrate*, în situația scriiturii acuzate în *Phaidros*. Încapsularea scenelor este abisală. Farmacia nu are fund.

Dar ce se întâmplă cu această acuzată? Până acum, scriitura — discursul scris — avea numai statutul, dacă mai putem spune astfel, de orfan sau de paricid muribund. Chiar dacă el se pervertește în decursul istoriei lui, rupând cu propria lui origine, nimic nu ne spunea că aceasta era deja malefică în ea însăși. Acum apare limpede că discursul scris, în sens „propriu“ — înscris în spațiul sensibil — este deformat de la naștere. El nu s-a născut cum trebuie: nu numai că, după cum am văzut, el nu este întru totul viabil, dar nu provine dintr-o naștere bună, dintr-o naștere legitimă. El nu este *gnesios*. Nu este, propriu-zis, un plebeu, este un bastard. El nu poate fi declarat și recunoscut prin glasul tatălui său. El este în afara legii. După aprobarea din *Phaidros*, Socrate continuă, într-adevăr:

SOCRATE: Însă ce zici? Oare nu trebuie să avem acum în vedere cealaltă cuvântare, soră bună (*adelphon gnesion*) cu cea dinainte, și să vedem în ce chip se naște și cu cât este ea mai bună și mai puternică decât aceasta, prin chiar natura ei?

PHAIDROS: Despre ce cuvântare vorbești? Și cum se naște ea?

SOCRATE: Despre aceea care, însoțită de știință, este scrisă în sufletul omului ce prinde învățătura (*Os met' epistemes graphetai en te tou manthanontos psyche*) despre aceea care e în stare să se apere singură (*dynatos men amynai eauto*) și care știe în fața cui să vorbească și a cui să tacă.

PHAIDROS: Ai în vedere cuvântarea celui care știe (*tou eidotos logon*), vie și însuflețită (*zonta kai empsychon*), față de care cuvântarea scrisă ar putea fi pe bună dreptate numită un simplu simulacru (*eidolon*)?

SOCRATES: Întocmai (276 a, trad. Gabriel Liiceanu).

În conținutul ei, această replică nu are nimic original; Alcidamas<sup>65</sup> spunea cam același lucru. Dar ea marchează un fel de răsturnare în funcționarea argumentației. Prezentând scriitura ca pe un frate fals, în același timp un trădător, un necredincios și un simulacru, Socrate este îndemnat, pentru prima dată, să aibă în vedere pe fratele acestui frate, pe cel legitim, ca pe un *alt fel de scriitură*: asemeni nu doar unui discurs savant, viu și însuflețit, dar și unei *inscripții* a adevărului în suflet.

Fără îndoială, aici avem permanent sentimentul că ne aflăm în fața unei „metafore“. Și Platon credea, poate, aceasta — de ce nu și, oricum, ce importanță are? — în momentul în care se orienta, ba chiar iniția, fără îndoială, istoria unei „metafore“ (inscripția, impresia, marca etc. în ceara creierului sau a sufletului) la care filosofia nu va putea renunța, oricât de puțin critic va fi tratamentul ei. Or este la fel de remarcabil faptul că acum cuvântul așa-zis viu este descris printr-o „metaforă“ împrumutată din însăși ordinea a ceea ce trebuie exclus, din ordinea simulacrului lui. Împrumut devenit necesar prin ceea ce leagă, în mod structural, inteligibilul de repetiția lui în copie și la care limbajul ce descrie dialectica nu poate să nu apeleze.

Conform unei scheme care va domina întreaga filosofie occidentală, o scriitură bună (naturală, vie, știutoare, inteligibilă, interioară, grăitoare) se opune unei scriituri rele (artificială, muribundă, ignorantă, sensibilă, exterioară, mută). Iar cea bună nu poate fi desemnată decât prin metafora celei rele. Metaforicitatea reprezintă logica contaminării și contaminarea logicii. Față de scriitura bună, cea rea pare a fi un model de desemnare lingvistică și un simulacru de esență. Iar dacă rețeaua opozițiilor de predicte care raportează o scriitură la alta conține în plasa ei toate opozițiile conceptuale ale platonismului — considerat aici ca structura dominantă a istoriei metafizicii — vom putea afirma că filosofia s-a desfășurat în jocul celor două scriituri. În timp ce ea vroia doar să distingă discursul și scriitura.

Se confirmă, mai apoi, faptul că încheierea din *Phaidros* reprezintă nu atât o condamnare a scrierii în numele cuvântului prezent cât mai curând preferința acordată unei scriituri în defavoarea alteia, unei urme fecunde în defavoarea unei urme sterile, unei semințe născătoare, depuse în interior, în defavoarea unei semințe risipite în afară, în pură pierdere: cu riscul *diseminării*. Acest fapt, cel puțin, este presupus de tot ceea ce s-a spus mai sus. Înainte de a-i căuta cauza într-o structură generală a platonismului, să urmărim această mișcare.

Intrarea în scenă a *pharmakon*-ului, evoluția puterilor magice, comparația cu pictura, violența și perversiunea politico-familială, aluzia la farduri, la mască, la simulacre, toate acestea introduc, în mod inevitabil, în domeniul jocului și sărbătorii, întotdeauna însoțite de o oarecare urgență sau revărsare de spermă.

Nu vom fi dezamăgiți cu condiția de a accepta o anumită scandare a textului și de a nu socoti drept simple contingente retorice termenii analogiei propuse de Socrate.

Analogia: raportul dintre scriitura-simulacru și ceea ce ea reprezintă — scriitura adevărată (veritabila scriitură pentru că este veritabilă, autentică, corespunzătoare valorii ei, conformă esenței ei, scriitură a adevărului în sufletul celui care deține cunoașterea, *episteme*) — acest raport este *analog* cu raportul între semințele puternice, fertile, care nasc produsele necesare, durabile și hrănitoare (semințe de grâne) și semințele slabe, repede epuizate, inutile, care dau naștere unor produse efemere (semințele de flori). Pe de o parte, agricultorul răbdător și înțelept (*O noun ekon georgos*), pe de altă parte grădinarul de lux, grăbit și ludic. De o parte seriozitatea (*spoude*), de cealaltă jocul (*paidia*) și sărbătoarea (*eorte*). De o parte cultura, agricultura, cunoașterea, economia, de cealaltă parte, juisanța și cheltuiala fără rezervă.

SOCRATE: ... Spune-mi însă: plugarul înțelept<sup>66</sup> dacă are sămânță bună (*on spermaton kedoito*) și pe care ar vrea să o vadă rodind, va merge oare, cu tot sârgul (*spoude*), s-o semene în plină vară în grădinile lui Adonis<sup>67</sup>, gândindu-se la bucuria de a le vedea pe acestea frumos date în spic în numai opt zile? Sau, făcând astfel, oare nu o va face numai de dragul jocului (*paidias*)<sup>68</sup> și al sărbătorii (*eortes*). În schimb, când e vorba de treaba lui adevărată, el va ține seama de regulile agriculturii, va semăna în pământul potrivit și va fi tare mulțumit dacă, în cea de-a opta lună, sămânța pusă în pământ va da în rod [...]. Cât despre cel care cunoaște ce e drept, frumos și bine, să spunem că, gospodărindu-și sămânța, are mai puțină minte decât plugarul? [...]. Așadar, el nu se va apuca, pe deplin serios (*spoude*) „să scrie pe apă“ [*en hydati grapsei*, proverb echivalent cu „a scrie pe nisip“], folosindu-se de cerneală și de pana de trestie, pentru a semăna discursuri (*melani speiron dia kalamou meta logon*) care nu sunt în stare să își ajute singure (*boethein*) prin vorbe și nici să ne învețe îndeajuns ce-i adevărul (276 a-c, trad. Gabriel Liiceanu).

Sperma, apa, cerneala, pictura, tinctura parfumată: *pharmakon*-ul penetrează întotdeauna asemeni unui lichid, este băut, absorbit, introdus în interiorul pe care îl marchează, mai întâi, cu duritatea amprenteii (*type*), invadându-l mai apoi și inundându-l cu remediul său, cu leacul său fluid, cu băutura sa, cu poțiunea sa, cu otrava sa.

În lichid, contrariile trec mai ușor unul în celălalt. Lichidul este elementul *pharmakon*-ului. Iar apa, puritate a lichidului, se lasă cel mai ușor și mai primejdios pătrunsă, și apoi coruptă de *pharmakon*-ul cu care se amestecă și intră imediat în compoziție. De aici provine, printre legile care trebuie să cârmuiască societatea agricolă, aceea care protejează cu severitate apa:

ATENIANUL: Apa dintre toate lucrurile are cea mai mare influență asupra plantelor de grădină: ea se poate strica lesne, în vreme ce nici pământul, nici căldura, nici vânturile, care împreună cu apa contribuie la creșterea plantelor, nu se pot lesne corupe prin otrăvuri (*pharmakeusesin*), nici abate, nici fura. Însă apa din cauza naturii sale poate fi supusă la aceste alterări; din cauza aceasta ea are nevoie de sprijinul legii. Astfel, iată ce propun: Oricine cu știință strică apa altuia, fie de izvor, sau apă strânsă, aruncând în ea niscaiva otrăvuri (*pharmakeiais*), ori o va abate prin șanțuri (canale), ori o va fura, va putea fi urmărit de către proprietarul păgubaș, care se va plânge astinomilor, având grijă să evalueze dauna. Pârâțul, dacă se va dovedi (că a stricat apa prin otrăvuri, *pharmakeiais*), va fi obligat la plata daunei și îndatorat să curețe izvorul sau bazinul, conform ordonanțelor prescrise de către interpreți, după cerințele cazului și ale persoanelor (*Legile*, VIII, 845 d–e, trad. E. Bezdechi).

Acum, scriitura și cuvântul sunt, așadar, două feluri de urme, două valori ale urmei; scriitura este urma pierdută, sămânța neviabilă, tot ceea ce în spermă se risipește fără rezervă, forță rădăcită în afara câmpului vieții, incapabilă să nască, să se sublimeze (*se relever*) și să se regenereze de la sine. Dimpotrivă, cuvântul viu face capitalul să rodească, nu deviază puterea seminală spre o juisanță fără paternitate. În seminarul său, el se conformează legii. În el este marcată, încă, unitatea dintre *logos* și *nomos*. Care lege? Atenianul o enunță astfel:

Obiecția ta este justă și am spus însumi că am un mijloc de a sancționa legea care silește pe cetățeni a se conforma naturii, în unirea celor două sexe, menită generației, prin faptul că oprește părțile bărbătești să aibă legături cu alte părți bărbătești, și astfel să lucreze dinadins la stingerea speciei omenești, și de a azvârli printre pietre și stânci o sămânță ce nu poate prinde rădăcini acolo și nici să rodească; și prin faptul că le interzice orice neînfrânare cu partea femeiască, contrară scopului facerii de copii. Dacă legea aceasta o să ajungă vreodată la fel de obștească și puternică peste toate mințile, ca legea care oprește pe părinți de la orice împreunare trupească cu copiii lor, și dacă ea reușește să împiedice toate celelalte legături nelegiuite, ea va aduce un număr nesfârșit de urmări bune. Căci în primul loc este conformă cu natura. Pe lângă aceasta, ea eliberează pe oameni de turbarea aceasta, de aprinderile ce însoțesc dragostea, ea se împotrivește tuturor adulterelor și face ca lumea să se abțină de la orice neînfrânare în băutura și mâncare; ea întemeiază înțelegerea și iubirea în căsătorii și procură sumedenie de alte foloase oricui este destul de stăpân pe sine spre a o ține. Dar se va înfățișa poate înaintea noastră un tânăr violent, plin de multă sămânță (*pollou spermatos mestos*)

care, auzind propunându-se legea aceasta, ne va imputa semeț că dispunem lucruri nechibzuite și peste putință de împlinit, și va umple lumea cu strigătele sale“ (*Legile*, VIII, 838 e — 839 b, trad. E. Bezdechi).

Am putea face să compară aici scriitura și pederastia unui tânăr numit Platon. Precum și raportul său ambiguu cu suplimentul patern: pentru a răscumpăra moartea acestuia, el a transgresat legea. A repetat moartea tatălui. Aceste două gesturi se anulează sau se contrazic. Fie că e vorba de spermă sau de scriitură, transgresarea legii este dinainte supusă unei legi a transgresiunii. Aceasta nu poate fi gândită într-o logică clasică, ci numai în grafica suplimentului sau a *pharmakon*-ului. A acestui *pharmakon* care poate sluji *la fel de bine* sămânța vieții și sămânța de moarte, nașterea și avortul. Socrate știa prea bine toate acestea:

Și tot astfel, ele, moașele, pot, prin leacuri (*pharmakia*) și descânțece, să trezească ori să potolească durerile după cum vor și să le ușureze pe cele care nasc greu, iar dacă găesc cu cale să lepede un rod, ca fiind prematur, îl leapădă (*Theaitetos*, 149 c–d, trad. Marian Ciucă).

Scena se complică: condamnând scriitura ca fiu pierdut sau paricid, Platon se comportă ca un fiu *care scrie* această condamnare, reparând și confirmând, în felul acesta, moartea lui Socrate. Dar în aceeași scenă, în care am marcat absența, cel puțin aparentă, a mamei, nici Socrate nu este tatăl, ci doar *supleantul* tatălui. Acest mamoș, fiu de moașă, acest intercesor, acest mediator, nu este nici un tată, chiar dacă ocupă locul tatălui, nici un fiu, chiar dacă este camaradul sau fratele fiilor și se supune vocii paterne a zeului. Socrate este relația suplimentară dintre tată și fiu. Iar când spunem că Platon scrie *începând cu* moartea tatălui, nu ne gândim doar la evenimentul punctual intitulat „moartea lui Socrate“ la care se spune că Platon n-a asistat (*Phaidon*, 59 b: „Platon mi se pare că era bolnav“); ci, în primul rând, la sterilitatea seminței socratice părăsită în seama ei. Socrate știe că nu va fi niciodată nici fiu, nici tată, nici mamă. Arta codoașei ar trebui să fie aceeași cu a moașei („a îngriji și a recolta roadele pământului este sau nu aceeași meserie cu a ști în ce pământ poate fi sădită cutare sămânță sau plantă?“, 149 e), dacă prostituția și transgresiunea legii nu le-ar fi separat. Arta lui Socrate este, fără îndoială, superioară celei a unei codoașe-moașe, pentru că el trebuie să deosebească între rodul aparent sau fals (*eidolon kai pseudos*) și rodul viu și adevărat (*gonimon te kai alethes*); dar, în esență, Socrate împărtășește soarta moașelor: sterilitatea. „Căci am și acest lucru comun cu moașele: sunt sterp de înțelepciune... Divinitatea mă silește să-i moșesc pe alții;

să dau naștere, însă, m-a împiedicat“ (150 c–d). Și să ne reamintim ambiguitatea *pharmakon*-ului socratic, anxiogen și tranchilizant: „Or, să trezească și să potolească acest fel de dureri, meșteșugul meu poate să o facă“ (151 a).

Sămânța trebuie, așadar, să se supună *logos*-ului și să-și întoarcă violența asupra-și, pentru că tendința naturală a spermei se opune legii *logos*-ului: „... Măduva compactă, numită de noi mai înainte sămânță [...]. Această sămânță este vie [și respiră] și, găsind acel orificiu [prin care respiră], este cuprinsă, în partea în care el se găsește, de o vie dorință de a ieși de acolo, creând astfel în noi dorința de a ieși de acolo, creând astfel în noi dorința de a procrea. De aceea, la bărbați organul procreării devine rebel și poruncitor, asemenea unui animal ce nu ascultă de rațiune (*tou logou*) și care, din cauza dorințelor lui nebunești, încearcă să devină atotstăpânitor“ (*Timaios*, 91 b, trad. Cătălin Partenie, cu modificări marcate prin croșete).

Trebuie să fim atenți: în clipa în care Platon pare să înobileze scriitura, făcând din cuvântul viu un fel de grafie psihică, el menține această mișcare în interiorul unei problematice a *adevărului*. Scrierea *en te psyche* nu înseamnă o scriitură de engram (*frayage*), ci numai una de învățare, de transmisie, de demonstrație, cel mult de descoperire, scriitură de *aletheia*. Ordinea ei este cea a didacticii sau a maieuticii, în orice caz, a elocuției. A dialecticii. Această scriitură trebuie să fie capabilă să se susțină pe sine însăși în dialogul viu și, în primul rând, să transmită în mod convenabil adevărul, așa cum este *deja* constituit.

Această autoritate a adevărului, a dialecticii, a seriozității, a prezenței nu se va dezminți la capătul acestei admirabile mișcări, atunci când Platon, după ce, într-un fel, va fi reappropriat scriitura, împinge ironia — și seriozitatea — până la reabilitarea unui anumit joc. În comparație cu alte jocuri, scriitura ludică și hipomnezică, scriitura de ordin secund valorează mai mult, trebuie „să treacă înainte“. Înaintea celorlalți frați ai ei, pentru că în familie există și cazuri mai grave. În felul acesta, dialecticianul se va distra, uneori, scriind, acumulând monumente, *hypomnemata*. Dar procedând astfel, el le va pune în slujba dialecticii și pentru a lăsa o urmă (*ichnos*) celui care vrea să-l urmeze pe drumul adevărului. Acum limita trece nu atât între prezență și urmă, cât mai ales între urma dialectică și urma non-dialectică, între jocul însensul „bun“ și jocul în sensul „rău“ al cuvântului.

SOCRATE: ... Iar aceste grădini ale literelor, dacă le va semăna, și dacă le va scrie, lucrul se va petrece, după cât se pare, de dragul jocului

(*paidias karin*). Scriind, el nu face decât să-și adune cu grijă amintiri (*hypomnemata*), atât pentru sine, când bătrânețea cea uitucă vine să-l încerce, cât și pentru oricare altul care apucă același drum cu el (*tauton ichnos*). Și se va bucura văzând gingașele răsaduri. În vreme ce alții vor gusta alte plăceri, pierzându-se în chefuri și în desfătări de-o seamă cu acestea, el, nu încape îndoială, va alege în locul lor petrecerea de care am vorbit. PHAIDROS: Pe lângă sărmana desfătare a celorlalți, câtă frumusețe, Socrate, are de partea lui cel care e în stare să afle bucurie închipuind frumoase cuvântări (*en logois*) despre Dreptate, despre toate câte-ai pomenit. SOCRATE: Într-adevăr așa e, scumpe Phaidros, nu zic ba. Cred însă că se află mai multă frumusețe și mai mult avânt (*spoude*) în toate astea atunci când cineva, folosind arta dialectică și luând în grijă un suflet pe măsura ei, răsădește și seamănă în el nu orice cuvântări, ci pe acelea unite cu știința (*phyteue te kai speire met' epistemes logous*), acelea în măsură să-și vină și lor înșile în ajutor (*boethin*) și celui care le-a sădit, cele ce nu sunt sterpe, ci au în ele o sămânță, din care, o dată semănată în alți oameni, cu alte firi (*en allois ethesi*), încolțesc alte gânduri și rostiri; da, cuvântări ce au în ele, fără moarte, puterea de a dărui toate acestea, iar celui înzestrat cu ele cea mai mare fericire dată ființei omenești“ (276 d–277 a, trad. Gabriel Liiceanu).

## 9. LOCUL: DE LA PHARMAKON LA LITERĂ ȘI DE LA ORBIRE LA SUPLEMENT

„Kai te tes spoudes adelphe paidia“

(*Scrisoarea a VI-a*, 323 d)\*.

„Logos de ge en e tes ses diaphorotetos ermeneia“

(*Theaitetos*, 209 a)\*\*

S-a putut crede că Platon condamna, pur și simplu, jocul. Și, prin aceasta, arta de *mimesis*, care reprezintă doar o specie a lui<sup>69</sup>. Dar când este vorba de joc și de „contrariul“ său, „logica“ este, în mod necesar, derutantă. Platon pierde jocul și arta salvându-le iar *logos*-ul lui, în această situație, este supus acestei constrângeri nemaiîntâlnite, pe care nici măcar nu o mai putem numi „logică“. Platon vorbește frumos despre joc; îi

\* „grația și unda glumească ce se amestecă cu seriozitatea“ (trad. Adelina Piatkovski).

\*\* „Dar înțelesul era, firește, explicarea deosebirii tale“ (trad. Marian Ciucă).

rostește elogiul. Dar elogiul jocului „în cel mai bun sens al cuvântului“, dacă putem spune astfel fără să anulăm jocul sub prostia liniștitoare a unei astfel de precauții. Cel mai bun sens al jocului este jocul supra-vegheat și conținut în limitele eticii și politicii. Este jocul conținut în categoria inocentă și inofensivă a *amuzantului*. A divertismentului: oricât de deformatoare ar fi, traducerea frecventă a termenului *paidia* prin *divertissement* nu face, desigur, decât să accentueze represiunea platoniciană a jocului.

Opoziția *spoude/paidia* nu va fi niciodată o simplă simetrie. Jocul, ori *nu* este *nimic* (este singura lui *șansă*), nu poate da loc nici unei activități, nici unui discurs care să merite acest nume, adică plin de adevăr sau măcar de sens. El este, atunci, *alogos* sau *atopos*. Ori, el începe să *fie* ceva și însăși prezența lui prilejuiește o anume captare dialectică. El dobândește sens și lucrează în slujba seriozității, a adevărului, a ontologiei. Numai *discursurile despre ființă (logoi peri onton)* pot fi luate în serios. De îndată ce accede la ființă și limbaj, jocul *se șterge ca atare*. Întocmai cum scriitura trebuie să *se șteargă ca atare* în fața adevărului etc. Aceasta pentru că nu există un *ca atare* al scriiturii și al jocului. Neavând esență, introducând diferența ca o condiție a prezenței esenței, deschizând posibilitatea dublului, copiei, imitației, simulacrului, jocul și grafia se vădesc tot timpul *dispărând*. Prin afirmația clasică, ei nu pot fi afirmați, fără a fi negați.

Platon se joacă, astfel, de-a jocul serios. Aceasta numeam mai sus frumosul său joc. Nu numai scrierile lui sunt definite ca jocuri<sup>70</sup>, dar faptele omenești în general nu trebuie luate în serios, după părerea lui. Cunoaștem celebrul text din *Legile*. Să-l recitim, totuși, pentru a urmări în el asumptiunea teologică a jocului în jocuri, neutralizarea progresivă a *singularității* jocului:

Fără nici o îndoială treburile omenești nu merită să fie luate prea în serios (*megales men spodes ouk axia*); totuși, noi suntem siliți să le luăm în serios și asta este nefericirea noastră. Dar, de vreme ce suntem unde suntem, să îndreptăm în mod convenit această râvnă inevitabilă spre un obiect oarecare, va fi, poate, o însărcinare pe măsura noastră (*emin symmetron*) [...]. Vreau să spun că trebuie să ne ocupăm cu seriozitate de ceea ce e serios, și nu de ceea ce nu este astfel; că prin fire Zeul merită râvna noastră preafericită (*makariou spoudes*), dar că omul, cum am mai spus<sup>71</sup>, a fost alcătuit doar ca jucărie (*paignon*) în mâinile Zeului și aceasta este cu adevărat tot ce i s-a hărăzit mai bun. Iată, deci, cărui rol trebuie, în decursul întregii vieți să se conformeze orice bărbat și orice femeie, jucând cele mai frumoase jocuri din câte sunt, dar cu totul alt fel de gânduri decât

astăzi [...]. Astăzi ne închipuim că lucrurile serioase trebuie înfăptuite în joacă; așa, de pildă, credem că treburile războiului, care sunt serioase, trebuie bine cârmuite în vederea păcii. Or, războiul, de fapt, nu ne-a putut da nici realitatea, nici făgăduința unui joc adevărat sau ale unei educații cuvenite, care sunt, pentru noi, o spunem răspicat, lucrul serios prin excelență. Astfel trebuie să trăim în pace cât vom putea mai bine cea mai mare parte a vieții noastre. Care este, așadar, calea cea dreaptă? Să trăim jucând, și jucând jocuri precum sacrificiile, cântecele, dansurile care ne vor face să fim în stare și să dobândim binefacerile zeilor și să respingem atacurile dușmanilor noștri și să-i învingem în luptă... (803 b, trad. noastră, C.M.I.).

Jocul se pierde întotdeauna salvându-se în jocuri. În altă lucrare, am urmărit, în „epoca lui Rousseau”<sup>72</sup>, această dispariție a jocului în jocuri. Această (non)-logică a jocului și scriiturii ne permite să înțelegem faptul care a produs atâta stupeoare<sup>73</sup>: pentru ce, subordonând sau condamnând scriitura și jocul, Platon a scris atât, *începând cu moartea* lui Socrate, prezentându-și scrierile ca jocuri și *acuzând* scrisul în scris, purtând împotriva lui această plângere (*graphe*) care nu a încetat să răsune până astăzi?

Ce lege comandă această „contradicție”, această opoziție față de sine a spusei împotriva scriiturii, spusă care se spune împotriva sa însăși de îndată ce este scrisă, de îndată ce scrie identitatea ei cu sine și își afirmă proprietatea *împotriva* acestui fond de scriitură? Această „contradicție”, care este chiar raportul față de sine al dicțiunii opuse scripturii, *alungându-se* pe sine însăși în urmărirea a ceea ce este, în sens propriu, *iluzia* ei, această contradicție nu este întâmplătoare. Pentru a fi de acord asupra acestui lucru, să remarcăm faptul că ceea ce pare a se inaugura în literatura occidentală o dată cu Platon se va reedita, cu siguranță, cel puțin la Rousseau, apoi la Saussure. În aceste trei cazuri, în aceste trei „epoci” ale repetiției platonismului care ne propun să urmărim un nou fir și să recunoaștem alte noduri în istoria *filosofiei* sau *a cunoașterii* (*episteme*), excluderea și devalorizarea scriiturii trebuie, într-un fel, să intre în relație, chiar în declararea lor cu:

1. o scriitură generală, iar în ea cu

2. o „contradicție”: propoziția scrisă a logocentrismului; afirmarea simultană a ființei-în-afară (*l'être-dehors*) a exteriorului și a intruziunii lui nefaste în interior;

3. construcția unei opere „literare”. Înaintea *Anagramelor* lui Saussure au existat cele ale lui Rousseau; iar opera lui Platon poate fi citită, în textura ei anagramatică, dincolo și independent de „conținutul” ei

logocentric care nu mai reprezintă atunci decât o „funcție“ înscrisă în aceasta.

În felul acesta, „lingvistica“ elaborată de Platon, Rousseau și Saussure trebuie, în același timp, să excludă scriitura și să împrumute de la ea, din motive esențiale, toată bogăția ei demonstrativă și teoretică. Cu altă ocazie am încercat să demonstrăm aceasta în cazul Genevezilor. El este cel puțin tot atât de limpede pentru Platon.

Se știe că Platon *se explică* adesea cu ajutorul literelor alfabetului. El se explică, deci, cu ele, adică pare să le folosească pentru a explica dialectica nu „pentru a se lămuri cu“ scriitura de care se folosește. Atunci intenția lui are aparență didactică și analogică. Dar ea se supune unei necesități constante, care nu este niciodată tematizată ca atare: aceea de a face întotdeauna să apară legea diferenței, ireductibilitatea structurii și a relației, a proporționalității, a analogiei.

Spusesem mai sus că *typos* putea desemna, în egală măsură, caracterul grafic și modelul eidetic. În *Republica*, înainte chiar de a folosi cuvântul *typos* în sensul de formă-model (*eidos*), Platon fusese nevoit să recurgă, tot în scopuri aparent pedagogice, la exemplul literei ca model pe care trebuie să-l cunoști înainte de a-i recunoaște copiile, imaginile în reflexul în apă sau în oglindă:

Când am învățat să citim, nu ne-am socotit îndeajuns de puternici decât atunci când am știut să deslușim literele, care, de altfel, sunt în număr mic în toate combinațiile în care intră, fără a nesocoti vreuna ca nefolositoare, oricare ar fi spațiul, mare sau mic, pe care îl ocupă, ci străduindu-ne, dimpotrivă, să le deslușim în toate situațiile, pentru că, pentru noi, aceasta era singura cale de a deveni buni cititori [...]. Iar dacă imaginile literelor (*eikonas grammaton*) sunt reprezentate în apă sau într-o oglindă, noi nu le vom recunoaște înainte de a cunoaște literele însele; căci toate acestea alcătuiesc obiectul aceleiași arte și al aceluiași studiu (402 a–b) (trad. noastră, C.M.I.).

Fără îndoială, *Timaios* ne avertizează: nu trebuie să luăm literele *ad litteram* în toate aceste *comparații* cu scriitura. Elementele (sau literele) întregului (*stoicheia tou pantos*) nu se assemblează ca silabele (48 c). „... Cineva, fie și slab de minte, n-ar trebui să le compare, în cadrul acestei analogii, nici măcar cu silabele“<sup>74</sup>. Și totuși, în *Timaios*, nu doar întreg jocul matematic al proporționalităților trimite la un *logos* care se poate lipsi de glas, calculul Zeului (*logismos theou*) (34 a) putându-se exprima în tăcerea cifrelor; dar, mai mult, introducerea *celuilalt* și a *amestecului* (35 a), întreaga problematică a cauzei *rătăcitoare* și a *locului* — al treilea

gen ireductibil —, dualitatea paradigmatelor (49 a), toate acestea îl „constrâng“ (49 a) pe Platon să definească drept *urmă* originea lumii, adică inscripția formelor, a schemelor, în *matrice*, în *receptacol*. Într-o matrice sau un receptacol care nu sunt nicăieri și niciodată date sub forma prezenței sau în prezența formei, ambele presupunând deja inscripția în mamă. Aici, în orice caz, expresiile numite cu oarecare jenă „metaforele lui Platon“ sunt, în mod exclusiv și ireductibil, scripturale. Să remarcăm, mai întâi, unul din aceste semne de stânjeneală într-o prefață la *Timaios*: „Pentru a concepe locul, trebuie, întotdeauna, printr-o abstracție, practic ireali-zabilă, să separăm, să desprindem obiectele din «locul» pe care îl ocupă. Totuși, această abstracție ne este impusă prin faptul însuși al schimbării, pentru că două obiecte diferite nu pot coexista în același loc și pentru că, fără să-și schimbe locul, un obiect poate deveni «altul». Prin urmare, doar prin metafore ne putem reprezenta «locul» însuși. Platon a folosit mai multe, foarte diferite, care i-au pus în mare încurcătură pe moderni. «Locul», «situarea», «cel în care» apar lucrurile, «cel pe suprafața căruia» se manifestă ele, «receptacolul», «matricea», «mama», «doica», toate aceste formule ne fac să ne gândim la spațiul care conține lucrurile. Dar mai departe este vorba de «suportul amprentelor» de «excipient», de substanța cu totul dezodorizată în care producătorii de parfumuri își fixează miresmele, de aurul căruia bijutierul îi poate imprima o mulțime de figuri felurite“ (Rivaud, ediția Guillaume Budé, p. 66). Iată trecerea dincolo de toate opozițiile „platonismului“, către aporia inscripției originare:

Noul nostru punct de pornire în descrierea universului trebuie să fie o clasificare mai cuprinzătoare decât cea anterioară. Atunci am distins două forme [de ființă], pe când acum trebuie să privim în lumină un al treilea gen. Pentru ce spusesem cu primul prilej, două erau de ajuns: o formă postulată ca model (*paradeigmatos*), inteligibilă și existând veșnic în identitate cu sine; a doua, o copie a modelului, supusă devenirii și vizibilă. Dar pe atunci nu am distins și o a treia, socotind că primele două sunt suficiente. Acuma însă, după cât se pare, raționamentul ne obligă să dezvăluim și să vorbim despre o a treia formă, dificilă și obscură. Dar ce rost anume trebuie să presupunem că are ea potrivit naturii sale? Ei bine, mai ales acesta: ea este receptacolul și un fel de doică (*hypodochen auten oion tithenen*) ale oricărei devenirii (*pases geneleos*) (48 e–49a). Ea trebuie numită întotdeauna la fel, pentru că nu-și părăsește niciodată absolut nimic din specificul ei, ea primește mereu totul în sine, însă nu ia niciodată, nicicum, nici o formă asemănătoare cu vreunul din lucrurile care intră în ea; căci, prin natura ei, a fost făcută să-i fie oricărui lucru

loc de întipărire (*ekmageion*), fiind schimbată și diversificată de cele care intră în ea, datorită cărora *apare* de fiecare dată altfel; iar cele care intră în ea și ies din ea sunt copii ale realităților eterne (*ton ontou aei mimemata*), peceti luată după ele (*typothenta*) într-un chip ciudat și greu de lămurit, lucru a cărui explicație o lășăm altui prilej.

Oricum, pentru moment trebuie să reținem că există trei genuri: ceea ce devine; cea în care are loc devenirea; și modelul după a cărui asemănare ceea ce devine se naște. Într-adevăr, putem cu drept cuvânt compara receptacolul cu o mamă, modelul cu un tată, iar natura intermediară dintre ele cu vlăstarul lor. Apoi trebuie să ne dăm bine seama că lucrurile nu pot sta decât așa: de vreme ce întipărirea este foarte diversă și se înfățișează sub toate formele cu puțință, acel lucru în care are loc întipărirea n-ar fi bine pregătit să o primească decât dacă este lipsit de oricare dintre formele pe care urmează să le primească de undeva din afară (50 b–e). Din pricina aceasta, pentru mama și receptacolul a ceea ce s-a născut ca vizibil și, în general, perceptibil, să nu folosim nici numele de pământ, de aer, de foc sau de apă și nici pe cel al vreunuia din compușii sau componenții lor. În schimb, nu vom spune un neadevăr dacă îl vom numi o realitate invizibilă și fără formă, atotprimitoare, participând, într-un fel care nedumirește și care este el însuși greu de înțeles, la inteligibil (51 a–b, trad. Cătălin Partenie; *khora* este însărcinată (*grosse*) cu tot ceea ce se diseminează aici. Penetram în ea altundeva)\*.

De unde, ceva mai încolo, recursul la vis, precum în acel text din *Republica* (533 b) unde este vorba de „a vedea“ ceea ce nu se lasă gândit, pur și simplu, prin opoziția dintre sensibil și inteligibil, dintre ipotetic și anipotetic, o anume *stare de bastard* a cărei noțiune (*nothos*) nu excludem că ar fi fost familiară lui Democrit (Rivaud, *Le problème du devenir et la notion de la matière...*, p. 310, n. 744):

În al treilea rând există locul, care este veșnic, nefiind supus nimicirii, și care dă loc de așezare tuturor celor care se nasc, putând fi conceput fără ajutorul simțurilor, printr-un fel de raționament hibrid [*logismo tini notho*: raționament *bastard*] dar fiind ceva greu de crezut. El este de bună seamă cel pe care îl vedem ca într-un vis, atunci când spunem că tot ceea ce există trebuie neapărat să se afle într-un anume loc și să ocupe un anumit spațiu, căci ceea ce nu este nici undeva pe pământ, nici undeva prin cer nu e nimic. Datorită acestei stări de vis, noi nu suntem în stare să ne trezim, să definim bine aceste distincții și altele înrudite cu ele —

\* *Chora*, în *Poikilia. Études offertes à Jean-Pierre Vermant*, E.H.E.S.S., 1987 (C.M.I.).

nici chiar când e vorba despre natura care există cu adevărat în afara oricărui somn — și să formulăm astfel adevărul (52 b–c).

Inscripția este, așadar, *producția fiului* și, în același timp, constituirea unei *structuralități*. Legătura între relațiile structurale de proporționalitate și literalitate nu apare numai în discursul cosmogonic, ci și în discursul politic și în cel lingvistic.

În ordinea politicului, structura este o scriitură. În momentul de maximă dificultate, când nu mai este disponibilă nici o altă resursă pedagogică și când discursul teoretic nu mai poate formula altfel ordinea, lumea, *kosmos*-ul politicului, se recurge la „, metafora“ gramatică: analogia dintre „literale mari“, și „literale mici“ intervine în celebrul text din *Republica* (368 c–e) în momentul în care este necesară „o vedere pătrunzătoare“ și în care „această putere de pătrundere ne lipsește“. Structura este citită ca o scriitură în instanța în care intuiția prezentei, sensibilă sau inteligibilă, lipsește.

Același gest în domeniul lingvistic: de pildă, în *Cours de linguistique générale*, când referința scripturală devine absolut indispensabilă în momentul în care trebuie explicat principiul diferenței și al diacriticității în general ca o condiție a semnificației. Astfel se justifică a doua apariție a lui Theuth pe scena platoniciană. În *Phaidros*, inventatorul *pharmakon*-ului ținea el însuși un lung discurs și își prezenta literele acreditației regelui. Mai scurtă, mai indirectă, mai aluzivă, cealaltă intervenție a lui ni se pare tot atât de remarcabilă din punct de vedere filosofic. Ea nu este făcută în numele invenției grafiei ci al gramaticii, al științei gramaticale ca știință a diferențelor. Noua apariție se produce la începutul dialogului *Philebos*, unde începe dezbaterea despre raporturile între juisanță (*chairein*) și înțelepciune sau prudentă (*phronein*) (11 d). Ne lovim de dificultatea *limitei*, și, în consecință, ca și în *Timaios*, a compoziției aceleiași cu celălalt, a unului și multiplului, a finității și infinității. „Iar cei vechi, fiind mai vrednici și locuind mai aproape de zei decât noi, au transmis această revelație, anume că cele considerate a exista de-a pururea constau din unu și din multiplicitate și că ele posedă limita și nelimitatul (*peras de kai apeirian*) crescute prin fire laolaltă (*en autois symphyton*) (16 c–d, trad. Andrei Cornea). Dialectica este arta de a respecta acești intermediari (*ta mesa*) (16 c–17 a); Socrate o opune eristicii grăbite să treacă la infinitate. De data aceasta, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în *Phaidros*, literele au misiunea de a introduce claritatea (*sapheneia*) în discurs:

PROTARCHOS: Câte ceva din ceea ce spui, Socrate, cred că înțeleg, dar mai sunt aspecte asupra cărora am nevoie de o lămurire mai bună.

SOCRATE: Ceea ce spun, dragă Protarchos, se regăsește cu claritate în cazul literelor și poți înțelege chestiunea pe exemple cunoscute din învățătura ce ai primit.

PROTARCHOS: În ce fel?

SOCRATE: Emisia noastră vocală (*phone*) este atât una, cât și nelimitată în dimensiunea ei la toți oamenii și la fiecare în parte.

PROTARCHOS: Ei bine?

SOCRATE: Or, prin nici unul din următoarele două aspecte ale ei nu o pricepem încă: nici atunci când îi cunoaștem nelimitatul, nici atunci când îi cunoaștem unul. Ci aceasta se întâmplă doar atunci când îi cunoaștem cantitatea și calitatea; acestea ne fac pe fiecare dintre noi un om priceput în ale gramaticii (17 a–b, trad. Andrei Cornea).

După un ocol prin exemplul intervalelor (*diastemata*) muzicale, se revine la litere, pentru a explica diferența și diastemele fonice:

SOCRATE: ... Dar să reluăm exemplul cu literele [...]. După ce, fie vreun zeu, fie vreun om divin — în Egipt se spune că un anume Theuth a fost acela — a reflectat cel dintâi asupra emisiei vocale ca nelimitată, el a cugetat, pentru început, asupra vocalelor (*ta phoneenta*) aflate în acest nelimitat, ca nefiind ele unu, ci mai multe; apoi a deosebit alte emisii vocale, lipsite de sunet dar producând un zgomot și având și ele un număr. În sfârșit, a stabilit existența și celui de-al treilea tip de litere, numite azi „mute“ (*aphona*). După aceea, el le-a divizat pe cele „mute“ și lipsite de zgomot (*aphtonga kai aphonya*), una câte una până la capăt, la fel procedând și cu vocalele și cu cele intermediare, până ce, cunoscând numărul lor, dădu numele de „elemente“ (*stoicheion*) fiecăruia în parte și tuturor în ansamblu. Observând apoi că nimeni dintre noi nu ar putea înțelege un singur element, în sine, în absența tuturor, concepând această legătură (*desmon*) dintre elemente ca fiind una și făcând totul să fie unu, a declarat astfel existența unei arte unice, răspunzătoare cu aceste treburi, pe care a numit-o gramatică (18 b–d, trad. Andrei Cornea).

„Metafora“ scripturală intervine, așadar, ori de câte ori diferența și relația sunt ireductibile, ori de câte ori alteritatea introduce determinarea și pune un sistem în circulație. Platon este constrâns să desemneze ca scriitură jocul celuilalt în ființă (*le jeu de l'autre dans l'être*) într-un discurs care s-ar vrea vorbit în esența și adevărul său și care, totuși, se scrie. Fără îndoială, din această cauză profundă se scrie el începând cu moartea lui Socrate. Începând cu moartea lui Socrate, adică, începând,

aici, cu paricidul din *Sofistul*. Scriitura și jocul său n-ar fi fost necesare fără irupția violentă împotriva figurii venerabile și paterne a lui Parmenide, împotriva tezei sale despre unitatea ființei, fără intruziunea eruptivă a celuilalt și a non-ființei, a non-ființei ca altul în unitatea ființei. Scriitura este paricidă. Să fie, oare, tot o întâmplare faptul că, pentru Străinul din *Sofistul*, necesitatea, fatalitatea paricidului, „evidentă, cum se spune, chiar și pentru un orb (*typhlo*)“ (ar fi trebuit să spună *mai ales* pentru un orb) reprezintă condiția de posibilitate a unui discurs despre fals, idol, icon, mimem, fantasmă și „despre artele care se ocupă de acestea“? Și, prin urmare, despre scriitură? Aceasta nu este numită în pasajul citat dar o astfel de lacună nu împiedică – dimpotrivă – ca legătura ei cu toate aceste din urmă concepte să rămână sistematică, așa cum, de altfel, am recunoscut-o:

STRĂINUL: Vom fi siliți să punem la încercare teza părintelui Parmenide (*Ton tou patros Parmenidou logon*), apărând-o pe a noastră, și să facem violență lucrurilor spunând că, într-un fel, este ceea ce nu este (*me on*) și, la rândul său, ceea ce este (*on*) nu este.

THEAITETOS: Probabil de aceea și trebuie dată lupta, cu argumentarea noastră (*Phainetai to toiouton diamacheteon en tois logos*).

STRĂINUL: Într-adevăr, cum să nu iasă la lumină lucrurile chiar și pentru un orb, după vorba obișnuită? Dacă cuvintele lui [Parmenide] nu sunt combătute, nici admise, atunci cu greu ar putea cineva pomeni despre o vorbire falsă sau [simplă] părere, fie la imagini, fie la reproduceri, fie la imitații, fie la plăsmuiri, ba încă la toate meșteșugurile, câte sunt asupra-le, fără a se face ridicol când e silit să se contrazică în cele ce susține.

THEAITETOS: Cât se poate de adevărat.

STRĂINUL: De aceea și trebuie să îndrăznim acum a ne împotrivi argumentului părintesc (*to patriko logo*) sau atunci să-l lăsăm așa cum este, dacă vreo sfială ne împiedică a face acest lucru.

THEAITETOS: Dar nimic nu ne va împiedica s-o facem (241 d–242 a, trad. Constantin Noica).

Acest paricid, care inițiază jocul diferenței și al scriiturii este o hotărâre înspăimântătoare. Chiar și pentru un Străin anonim. Pentru aceasta este nevoie de forțe supraomenești. Trebuie să riști nebunia sau să treci drept nebun în societatea înțeleaptă și cuminte a fiilor recunoscători<sup>75</sup>. Așa se face că Străinul se teme că nu va avea forța de a juca rolul nebunului, desigur, dar și de a ține un discurs care, cu adevărat, n-ar avea nici cap nici coadă; sau, de asemeni, de a porni pe un drum pe care n-ar putea înainta decât cu capul în jos. În orice caz, acest paricid va fi la fel de

hotărâtor, tranșant și înspăimântător precum o pedeapsă capitală. Fără speranță de reînțoarcere. Dacă vrem să-i dăm un nume, aici, riscăm, în același timp, capul (*la tête*) și căpetenia (*le chef*). De asemeni, după ce, lipsit de iluzii, i-a cerut lui Theaitetos să nu-l considere un paricid (*patraloian*), Străinul îi adresează o altă rugămintă:

STRĂINUL: Atunci îți voi mai cere ceva, mic de tot, în al treilea rând.

THEAITETOS: Spune, dar.

STRĂINUL: Mărturiseam adineauri că, într-un fel, eu m-am simțit și mă simt și acum lipsit de curaj în a combate acest argument.

THEAITETOS: Așa spuneai.

STRĂINUL: Mă tem într-adevăr după ce am spus asta, să nu-ți par nechibzuit (*manikos*), zbătându-mă așa în toate felurile (*para poda matabalon emauton ano kai kato*) (242 a–b, trad. Constantin Noica).

Atunci începe discursul. *Logos*-ul patern este răsturnat. Să fie oare o întâmplare că din momentul în care ființa a apărut ca un *triton ti*, un terț ireductibil la dualismele ontologiei clasice, apare încă o dată necesar recursul la exemplul științei gramaticale și al raporturilor dintre litere pentru a explica împletirea care țese sistemul diferențelor (solidaritate-excludere) genurilor și formelor, cea *symploke ton eidon* prin care „ni s-a născut discursul“ (*a logos gegonen emin*) (259 e)? „Împletirea“ (*symploke*), de asemeni, a ființării și non-ființării? (240 c). Cât privește regula acordului și dezacordului, a unirii și excluderii diferențelor, „cazul“ acestei *symploke* „ar putea să se petreacă aproape ca în materie de litere“ (253 a; vezi *Omul politic*, în care „paradigma“ acestei *symploke* este tot literală, 278 a–b)<sup>76</sup>.

Nu încapă îndoială că știința gramaticală nu este dialectică. Platon ține s-o subordoneze pe cea dintâi celei de a doua (253 b–c). Pentru el, această distincție se impune de la sine; dar ce o justifică în ultimă instanță? Într-un anume fel, ambele sunt științe ale limbajului. Căci și dialectica este știința care ne călăuzește „*dia ton logon*“ de-a lungul discursurilor sau argumentelor (253 b). În acest punct, ceea ce o deosebește de gramatică pare a fi dublu: pe de o parte, unitățile lingvistice de care se ocupă sunt mai mari decât cuvântul (*Cratylus*, 385 a–393 d); pe de altă parte, ea este întotdeauna cărmuită de o intenție de adevăr, nu o poate desăvârși decât prezența *eidon*-ului care este aici, în egală măsură, semnificatul și referentul: lucrul însuși. Așadar, distincția dintre gramatică și dialectică se poate stabili, în chip riguros, doar în momentul în care adevărul este pe deplin prezent și umple *logos*-ul<sup>77</sup>. Or, ceea ce stabilește paricidul din *Sofistul* nu este doar imposibilitatea unei prezențe *pline și*

*absolute* a ființării (a ființării-prezente cea mai aptă de „ființare“: binele sau soarele pe care nu-l poți privi în față), imposibilitatea unei intuiții pline (de adevăr) a adevărului, ci faptul că condiția unui discurs, *adevărat sau fals*, este principiul diacritic al împletirii (*symploke*). Dacă adevărul este prezența *eidos*-ului, el trebuie întotdeauna, cu excepția cazurilor de orbire ucigătoare provocată de focul solar, să intre în comunicare cu relația, cu non-prezența și, deci, cu non-adevărul. Rezultă de aici că, în principiu, nu poate fi satisfăcută condiția absolută a unei diferențe riguroase între gramatică și dialectică (sau ontologie). Sau, cel puțin, ea poate fi satisfăcută la nivelul principiului, *în principiu*, în punctul arhi-ființării și arhi-adevărului, dar acest punct a fost anulat de necesitatea paricidului. Adică de necesitatea însăși a *logos*-ului. Tocmai diferența interzice să existe o diferență între gramatică și ontologie.

Dar ce este imposibilitatea unui adevăr sau a unei prezențe pline a ființării, a deplin-ființării? Sau invers, de vreme ce un astfel de adevăr este moartea ca absolut al orbirii, ce este moartea ca adevăr? Nu *ce este*, pentru că forma acestei întrebări este produsă chiar de ceea ce este supus cercetării; dar cum se scrie, cum se înscrie imposibila plenitudine a unei prezențe absolute de *ontos on*? Cum se prescrie necesitatea multiplicității genurilor și ideilor, a relației și diferenței? Cum se trasează dialectica?

Invizibilitatea absolută a originii vizibilului, a binelui-soare-tată-capital, sustragerea de la forma prezenței sau din modul ființării (*l'étantité*), tot acest exces pe care Platon îl desemnează prin formula *epekeina tes ousias* (dincolo de modul ființării sau al prezenței) dă loc, dacă mai putem spune astfel, unei structuri de supleanță astfel încât toate prezențele vor fi suplimente substitute originii absente și toate diferențele vor fi, în sistemul prezențelor, efectul ireductibil a ceea ce rămâne *epekeina tes ousias*.

După cum (am văzut acest lucru) Socrate îl suplinește pe tatăl, la fel dialectica suplinește acea *noesis* imposibilă, intuiția interzisă a chipului tatălui (bine-soare-capital). Retragerea chipului deschide și limitează, în același timp, exercițiul dialecticii. Acesta o sudează în mod iremediabil de „inferiorii“ ei, artele mimetice, jocul, gramatica, scriitura etc. Dispariția chipului este mișcarea di-ferenței (*différance*) care deschide cu violență scriitura sau, dacă vreți, care se deschide scriiturii și pe care și-o deschide scriitura. Toate aceste „mișcări“, în toate aceste „sensuri“, aparțin ace-luiași „sistem“. Aparțin ace-luiași sistem propoziția din *Republica*, ce descrie în termeni non-violenți inaccesibilitatea tatălui *epekeina tes ousias*, și propoziția paricidă, venită din partea Străinului, care amenință *logos*-ul

patern. Și amenință, în același timp, interioritatea domestică și ierarhizată a farmaciei, buna ordine și buna circulație, buna ordonare a produselor ei controlate, clasificate, dozate, etichetate, riguros separate între leacuri și otrăvuri, semințe de viață și semințe de moarte, urme bune și urme rele. Unitate a metafizicii, a tehnicii, a binarismului ordonator. O scenă de familie pune permanent în discuție această dominație filosofică și dialectică a acelor *pharmaka* ce ar trebui transmise de la tatăl legitim la fiul bine născut, constituind și fisurând, în același timp, pasajul care unește farmacia și casa. „Platonismul“ este, deopotrivă, *repetiția* generală a acestei scene de familie și efortul cel mai energic pentru a o domina, pentru a-i înăbuși zgomotele, pentru a o ascunde, trăgând draperiile în zorii Occidentului. Putem oare porni în căutarea unui alt paznic de vreme ce „sistemul“ farmaceutic nu strânge la un loc, printr-unul și același gest de cuprindere, doar scena din *Phaidros*, scena din *Republica* și scena din *Sofistul*, dialectica, logica și mitologica platoniciene dar, pare-se, și anumite structuri negrețești ale mitologiei? Iar dacă nu este sigur că ar exista ceva de felul „mitologiilor“ negrețești, opoziția *mythos/logos* fiind întotdeauna autorizată *după* Platon, spre care necesitate generală și de nenumit suntem, oare, orientați? Cu alte cuvinte, ce înseamnă platonismul ca repetiție?

Să repetăm. Dispariția binelui-tată-capital-soare reprezintă, așadar, condiția discursului, înțeles de data aceasta ca moment iar nu ca principiu al scriiturii *generale*. Această scriitură (este) *epekeina tes ousias*. Dispariția adevărului ca prezență, sustragerea originii prezente a prezenței este condiția oricărui adevăr (oricărei manifestări de adevăr). Ne-adevărul este adevărul. Non-prezența este prezența. Di-ferența (*la différence*), dispariția prezenței originare, este *în același timp* condiția de posibilitate și condiția de imposibilitate a adevărului. În același timp. „În același timp“ înseamnă că ființarea-prezentă (*on*) în adevărul ei, în prezența identității ei și identitatea prezenței se *dublează*, de îndată ce apare, de îndată ce se prezintă. *Ea apare, în esența ei ca* posibilitatea propriei-ei duplicații. Adică, în termeni platonicieni, a ne-adevărului ei cel mai propriu, a pseudo-adevărului ei reflectat în icon, fantasmă sau simulacru. Ea este ceea ce este, identică și identică cu sine, unică, doar dacă *își adaugă* posibilitatea de a fi *repetată* ca atare. Iar identitatea ei se golește prin acest adaos, se sustrage în suplimentul care o prezintă.

Așadar, dispariția chipului sau structura de repetiție nu se lasă dominate de valoarea de adevăr. Dimpotrivă, opoziție între adevărat și ne-adevărat se află în întregime cuprinsă, *înscrisă* în această structură sau în

această scriitură generală. Adevăratul și ne-adevăratul sunt specii ale repetiției. Și nu există repetiție posibilă decât în *grafica suplementarității*, adăugând, în lipsa unei unități pline, o altă unitate care o suplinește, fiind în același timp, îndeajuns de aceeași și îndeajuns de alta pentru a înlocui adăugând. Astfel, pe de o parte, repetiția este ceea ce fără de care n-ar exista adevăr: adevărul ființării sub forma inteligibilă a idealității descoperă în *eidos* ceea ce se poate repeta, fiind același, cel limpede, cel stabil, cel identificabil în egalitatea cu sine. Și numai *eidos*-ul poate da loc repetiției ca anamneză sau maieutică, dialectică sau didactică. Aici repetiția se prezintă ca repetiție de viață. Tautologia este viața care iese din sine doar pentru a se întoarce în sine. Menținându-se în preajma sa în *mneme*, în *logos* și în *phone*. Dar, pe de altă parte, repetiția este mișcarea însăși a ne-adevărului: în ea, prezența ființării se pierde, se risipește, se multiplică prin mimeme, iconi, fantasmе, simulacre etc. Prin fenomene. Iar această repetiție este posibilitatea devenirii sensibile, non-idealitatea, situată de partea non-filosofiei, a memoriei precare, a hipomnezei, a scriiturii. În acest caz, tautologia înseamnă ieșirea fără întoarcere a vieții în afara sa. Repetiție de moarte. Cheltuială fără rezervă. Exces ireducibil, prin jocul suplementului, al oricărei intimități cu sine a ființei vii, a binelui, a adevărului.

Aceste două repetiții se raportează una la cealaltă conform graficului suplementarității. Ceea ce înseamnă că nu le mai putem „separa“ pe una de cealaltă, nu le putem gândi izolat una de alta, nici „eticheta“, că, în *farmacie*, nu putem deosebi leacul de otravă, binele de rău, adevărul de fals, interiorul de exterior, ceea ce este vital de ceea ce este ucigător, pe primul de al doilea etc. Gândit în această ireversibilitate originară, *pharmakon*-ul este *același* tocmai pentru că nu are identitate. Și același (este) în suplement. Sau în di-ferență (*différance*). În scriitură. Dacă ar fi vrut să spună ceva, acesta ar fi fost discursul lui Theuth când a făcut regelui darul straniu al scriiturii *ca pharmakon*.

Dar Theuth nu și-a continuat discursul.

Sentința marelui zeu a rămas fără răspuns.

.....

După ce a închis farmacia, Platon s-a retras, la adăpost de soare. A făcut câțiva pași în umbră, spre fundalul depozitului, s-a aplecat asupra *pharmakon*-ului, s-a hotărât să analizeze.

În consistența lichidă care tremura la fundul drogului se reflecta întreaga farmacie, repetând abisul fantasmei ei.

Atunci analistul vrea să deosebească, între două repetiții.

Ar vrea să o izoleze pe cea bună de cea rea, pe cea adevărată de cea falsă.

Se apleacă iarăși: cele două se repetă una pe cealaltă.

Ținând într-o mână *pharmakon*-ul și în cealaltă condeiul de trestie, Platon transcrie, murmurând, jocul formulelor. Spațiul închis al farmaciei amplifică fără măsură rezonanța monologului. Cuvântul zidit se lovește de unghere, cuvinte se desprind, frânturi de frază se separă, mădulare dezarticulate circulă între coridoare, se fixează atât cât durează un traseu, acolo se traduc, se rearticulează, se răsfrâng, se contrazic, alcătuiesc istorii, revin ca răspunsuri, își organizează schimburile, se apără, stabilesc un negoț lăuntric, se iau drept un dialog. Plin de sens. O întreagă istorie. Toată filosofia.

„*e eke touton ton logon*... sunetul acestor cuvinte zumzăie în mine și mă împiedică să mai aud ceva“.

În zumzetul bâiguit, la trecerea vreunei secvențe filologice, deslușești cam asta, deși se aude atât de prost: *logos*-ul se iubește pe sine... *pharmakon* înseamnă lovitură (*coup*)...“ astfel încât *pharmakon* ar fi însemnat: ceea ce se referă la o lovitură demoniacă sau este folosit ca mijloc curativ împotriva unei astfel de lovituri“... o lovitură de forță... o lovitură trasă... o păcăleală (*un coup monté*)... dar o lovitură de pomană... o încercare zadarnică (*un coup dans l'eau*)... *en hydati grapsei*... și un joc al soartei (*un coup du sort*)... Theuth care a inventat scrierea... calendarul... zarurile... *kybeia*... lovitura de teatru... lovitura scriiturii... aruncarea zarurilor (*le coup de dés*)... lovitura dublă... *kolaphos*... *glyph*... *colpus*... lovitură... glif... scalpel... scalp... *khrys*, *khrysolit*, *khrysologie*...

Platon își astupă urechile ca să se audă mai bine vorbind, ca să vadă mai bine, ca să analizeze mai bine.

Vrea să distingă, între două repetiții.

Caută aurul. *Pollakis de legomena kai aei akouomena*... „e nevoie de numeroase repetiții, de lecții continue, de ani îndelungați și abia dacă izbutești, după mari străduințe, să le lămurești, precum se lămurește aurul...“ Și piatra filosofală. „Porunca de aur“.

Ar trebui să deslușească, între două repetiții.

– Dar ele se repetă una pe alta, ba mai mult, se înlocuiesc una pe alta...

– Nu, nu se înlocuiesc, pentru că se adaugă...

– Tocmai...

Trebuie să notez aceasta. Și să închei a Doua Scrisoare: „... cugetă, așadar, la aceasta și ia seamă că te vei căi într-o zi pentru ceea ce lași astăzi să se afle în chip nedemn. Cea mai strașnică pază va fi să nu scrii, ci să înveți pe dinafară... *to me graphein all'ekmanthanein*... căci este cu

neputință ca scrierile să nu cadă cândva în mâinile mulțimii. De aceea, eu n-am scris niciodată despre aceste lucruri... *oud'estin syngamma Platonos ouden oud'estai*, nu există vreo operă a lui Platon și nici nu va exista. Ceea ce astăzi se numește astfel *Sokratous estin kalou kai neou gegonotos*... este scris de Socrate în vremea frumoasei tinereți. Te las cu bine și supune-te poruncii mele. După ce vei fi citit și recitit această scrisoare, arde-o..."

– Sper să nu se piardă. Repede, un dublu... grafit... cărbune... recitit această scrisoare... arde-o. Acolo există cenușă. Iar acum trebuie să distingem, între două repetiții...

Noaptea trece. Dimineța, se aud bătăi (*coups*) în ușă. De data aceasta, par să vină de afară, bătăile... Două bătăi... patru...

– Dar poate e un rest, un vis, un fragment de vis, un ecou al nopții... acest alt teatru, aceste bătăi de afară...

## NOTE

<sup>1</sup> *Istos, ou*, sens propriu *obiect înălțat*, de unde: I. *catarg de corabie*. II. *rulou vertical* la cei vechi, nu orizontal ca la noi (cu excepția atelierelor de gobelinuri sau în manufacturile din India), din care pornesc firele urzelii la un război de țesut, de unde: 1. *război de țesut*; 2. prin urmare, *urzeală fixată pe război*, de unde *bătătura (urzeala)*; 3. *țesut, pânză, bucată de pânză*; 4. prin analogie *pânză de păianjen*; sau *celula în fagurele de albină*. III. *baghetă, vergea*. IV, prin analogie *os al gambet*<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> „STRĂINUL: Este greu, o, fericitul, să demonstrăm suficient o problemă dintre cele mai importante fără să ne folosim de exemple. Căci fiecare dintre noi riscă să pară că știe, ca în vis, toate câte mai apoi, după ce s-a trezit, nu le mai știe.

SOCRATE CEL TÂNĂR: În ce sens spui asta?

STRĂINUL: Se pare că am procedat în chip foarte ciudat, cel puțin pentru momentul de față, punând problema a ceea ce produce în noi fenomenul cunoașterii.

SOCRATE CEL TÂNĂR: Dar de ce?

STRĂINUL: Un exemplu îmi lipsește, fiindă binecuvântată, și de astă dată pentru explicarea acestui exemplu!

SOCRATE CEL TÂNĂR: Și ce-i cu asta? spune fără să ai vreo ezitare în ce mă privește!

STRĂINUL: Trebuie să spun, de vreme ce și tu ești gata să mă urmărești. Căci noi știm că, într-un fel, copiii, atunci când abia învață literele... (*otan arti*

*grammaton empeiroy gignontai...*) (*Omul politic*, 277 d-e, trad. Elena Popescu). Descrierea împletirii (*symploke*) în scriitură face să apară necesitatea recursului la paradigmă în experiența gramaticală, apoi conduce treptat la întrebuintarea acestui procedeu în forma sa „regală“ și la paradigma țeserii.

<sup>3</sup> În *Théorie platonicienne de la amour* de Léon Robin (P.U.F., ediția II-a, 1964) și în *Introducerea la Phaidros* (ediția Budé) a aceluiași autor vom găsi un bogat bilanț privitor la istoria interpretărilor lui *Phaidros* și la problema compoziției sale.

<sup>4</sup> H. Raeder, *Platons philosophische Entwicklung*, Leipzig, 1905. E. Bourguet îl critică în articolul său, „Sur la composition du *Phèdre*“, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1919, p. 335.

<sup>5</sup> P. Frutiger, *Les Mythes de Platon*, p. 233.

<sup>6</sup> Când este vorba de *logos*, Robin traduce aici *techne* prin *art* (artă). Mai departe, în cursul rechizitoriului, același cuvânt, referitor, de data aceasta, la scriitură, va fi tradus prin „connaissance technique“ (cunoștință tehnică) (275 c).

<sup>7</sup> Dacă în *Cursul* lui Saussure, problema scrierii este exclusă sau rezolvată într-un fel de excurs preliminar și exterior operei, în *L'essai sur l'origine des langues*, capitoulul pe care i-l consacră Rousseau este, în același fel, dat, în ciuda importanței lui efective, ca un fel de supliment oarecum întâmplător, în chip de sprijin, „un alt mijloc de a compara limbile și de a aprecia vechimea lor“. Aceeași operație în *Enciclopedia* lui Hegel; vezi „Le puits et la pyramide“ (1 – 1968), în *Hegel et la Pensée moderne*, P.U.F., 1970, col. „Epiméthée“.

<sup>8</sup> Thamus este, fără îndoială, la Platon, celălalt nume al zeului Ammon, a cărui figură (rege solar și tată al zeilor) o vom descrie mai târziu, de sine stătătoare. În legătură cu această problemă, și cu dezbaterea pe care a produs-o, vezi Frutiger, *op. cit.*, p. 233, n. 2 și, în special, Eisler, *Platon und das ägyptische Alphabet*, în *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 1922; Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (art. Ammon); Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (art. Thamus).

<sup>9</sup> Asocierea *logos-zoon* apare în discursurile *Împotriva sofistilor* de Isocrate și *Despre sofisti*, de Alcidas. Vezi, de asemenea, W. Süß, care compară rând cu rând, aceste două discursuri cu *Phaidros* în *Ethos. Studien zur älteren griechischen Rhetorik* (Leipzig, 1910, p. 34 sq.) și A. Diès, „Philosophie et rhétorique“, în *Autour de Platon*, I, p. 103.

<sup>10</sup> Fr. Ast., *Lexique platonicien*. Vezi, de asemenea, Brice Parain, *Essai sur le logos platonicien*, 1942, p. 211 (în curs de apariție la Editura Univers Enciclopedic), și P. Louis, *Les métaphores de Platon*, 1945, pp. 43–44.

<sup>11</sup> Am remarcat aceasta datorită prieteniei și vigilenței lui Francine Markovits. Bineînțeles, trebuie să confruntăm acest text cu cele din cărțile a VI-a și a VII-a din *Republica*.

<sup>12</sup> Nu putem, aici, decât să trimitem la toate lucrările despre comunicațiile Greciei cu Orientul și Orientul Apropiat. Se știe cât sunt de numeroase. În legătură

cu Platon, raporturile lui cu Egiptul, ipoteza călătoriei lui la Heliopolis, mărturiile lui Strabon și Diogenes Laertios, vom afla referințe și documente esențiale în *Révélation d'Hermès Trismégiste* de Festugière (t. I), *Platon a Héliopolis d'Égypte* de R. Godel, *Les Prêtres de l'ancienne Égypte* de S. Sauneron.

<sup>13</sup> Vezi Jacques Vandier, *La Religion égyptienne*, P.U.F., 1949, în special pp. 64–65.

<sup>14</sup> Vezi S. Morenz, *La Religion égyptienne*, Payot, 1962, p. 58. După părerea lui Morenz, această formulă este remarcabilă prin prezența primei persoane. „Această raritate ni se pare remarcabilă, pentru că astfel de formule sunt frecvente în imnurile compuse în greacă și în care intervine zeița egipteană Isis («Eu sunt Isis» etc.); suntem, așadar, îndreptățiți să ne întrebăm dacă acest fapt nu trădează o origine extra-egipteană a acestor imnuri“.

<sup>15</sup> Vezi S. Sauneron, *op. cit.*, p. 123: „Pentru a crea, zeul inițial a trebuit doar să vorbească; iar ființele și lucrurile evocate s-au născut din glasul său“ etc.

<sup>16</sup> Vezi Marenz, *op. cit.*, p. 46 și S. Sauneron, care precizează în legătură cu aceasta: „Nu știm ce semnifică exact numele lui. Totuși, el se pronunță în același fel cu un alt cuvânt care însemna «a ascunde», «a se ascunde», iar scribii s-au jucat cu această asonanță pentru a-l defini pe Amon drept marele zeu care își maschează chipul real dinaintea fiilor lui. Dar unii nu au ezitat să meargă și mai departe: Hecateu din Abdera a cules o tradiție sacerdotală potrivit căreia acest nume (Amon) ar fi termenul folosit în Egipt pentru a chema pe cineva... Este adevărat că cuvântul *amoini* înseamnă, «vino», «vino la mine»; pe de altă parte, este fapt atestat că unele imnuri încep prin cuvintele *Amoini Amoun...* «Vino la mine, Amon». Simpla asonanță a acestor două cuvinte i-a incitat pe preoți să presupună existența unei relații intime între ele și să deducă de aici explicația numelui divin: *astfel, adresându-se zeului primordial... ca unei ființe invizibile și ascunse, ei îl invită și îl roagă, numindu-l Amon, să li se arate și să se descopere*“ (*op. cit.*, p. 127).

<sup>17</sup> Vezi Morenz, *op. cit.*, pp. 232–233. Paragraful care se încheie aici va fi marcat faptul că această farmacie a lui Platon cuprinde și textul lui Bataille, care înscrie în istoria oului soarele părții blestemate. Ansamblul acestui eseu nefiind, el însuși, nimic altceva, după cum se va fi înțeles, decât o lectură din *Finnegans Wake*.

<sup>18</sup> Vezi Vandier, *op. cit.*, p. 36: „acești doi zei (Horus și Thot) vor fi fost asociați în actul creator, Horus reprezentând gândirea care concepe iar Thot, cuvântul care execută“ (p. 64). Vezi, de asemenea, A. Erman, *La Religion des Égyptiens*, Payot, p. 118.

<sup>19</sup> Vezi Marenz, *op. cit.*, pp. 46–47 și Festugière, *op. cit.*, pp. 70–73. Ca mesager, Thot este, în consecință, și interpret, *hermeneus*. Este una din trăsăturile, printre altele, foarte numeroase, ale acestei asemănări a lui cu Hermes. Festugière o analizează în capitolul IV al cărții lui.

<sup>20</sup> J. Černy citează un imn închinat lui Thot, care începe în acești termeni: „Salutare ție, Thot-Luna, care a făcut să difere limbile fiecărei țări“. Černy a considerat unic acest document dar a constatat, puțin după aceea, că Boylan (*Thot, the Hermes of Egypt*, Londra, 1922) cita (p. 184) un alt papyrus asemănător („tu care ai deosebit [sau ai separat] limba, de la țară la țară“) și încă unul (p. 197) („tu care ai deosebit limba fiecărei țări străine“). Vezi Černy, *Thoth as Creator of Languages*, în „The Journal of Egyptian Archaeology“, Londra, 1948, pp. 121 sq; S. Sauneron, *La Différenciation des langages d'après la tradition égyptienne*, în „Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire“, Cairo, 1960.

<sup>21</sup> A. Erman, *op. cit.*, pp. 90–91.

<sup>22</sup> A. Erman, *op. cit.*, p. 96.

<sup>23</sup> J. Vandier, *op. cit.*, p. 51.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>25</sup> A. Erman, *op. cit.*, p. 101.

<sup>26</sup> În felul acesta zeul scrierii poate deveni zeu al cuvântului creator. Este o posibilitate structurală care ține de statutul său suplimentar, și de logica suplimentului. O putem constata, de asemenea, și ca o evoluție în istoria mitologiei. Asta face în special Festugière: „Totuși, Thot nu se mulțumește cu acest rang secundar. În vremea când preoții Egiptului au alcătuit cosmogonii în care fiecare cler local a vrut să acorde rolul principal zeului pe care îl venera, teologii din Hermopolis, emuli ai celor din Deltă și din Heliopolis, au elaborat o cosmogonie în care rolul principal îi era acordat lui Thot. Întrucât Thot era magician și cunoștea puterea sunetelor care, dacă sunt emise pe tonul adecvat, produc fără greș efectul, el trebuia să creeze lumea prin glas, prin cuvânt sau, mai exact spus, prin incantație. Glasul lui Thot este astfel, creator: el formează și creează; și, condensându-se el însuși, fixându-se în materie, el devine o ființă. Thot se identifică cu suflul său, a cărui simplă emisie face să se nască toate lucrurile. Nu este imposibil ca aceste speculații hermopolitane să fi sugerat o oarecare asemănare cu *Logos*-ul grecilor – care însemna, deopotrivă, Cuvânt, Rațiune și Demiurg – și cu *Sophia* evreilor din Alexandria; e posibil chiar ca, încă înainte de era creștină, preoții lui Thot să fi primit, în această privință, influența gândirii grecești, dar n-am putea afirma cu certitudine acest fapt“ (*op. cit.*, p. 68).

<sup>27</sup> *Ibid.* Vezi, de asemenea, Vandier și Erman, *op. cit.*, *passim*.

<sup>28</sup> Erman, *op. cit.*, p. 81.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Vandier, *op. cit.*, p. 182.

<sup>31</sup> Vandier, *op. cit.*, pp. 136–137; Morenz, *op. cit.*, p. 173; Festugière, *op. cit.*, p. 68.

<sup>32</sup> Morenz, *op. cit.*, pp. 47–48.

<sup>33</sup> Erman, *op. cit.*, p. 249.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 41.

<sup>36</sup> Boylan, *op. cit.*, pp. 62–75; Vendier, *op. cit.*, p. 65; Morenz, *op. cit.*, p. 54; Festugière, *op. cit.*, p. 67.

<sup>37</sup> Morenz, *op. cit.*, p. 95. Altă însoțitoare a lui Thot, Maat, zeița adevărului. Și ea este „fiica lui Ra, stăpâna cerului, cea care cârmuiește țara dublă, ochiul lui Ra fără de seamăn“. A. Erman, în pagina pe care i-o consacră, scrie în special aceasta: „... i se atribuie, ca însemn, Dumnezeu știe din ce motiv, o pană de vultur“ (p. 82).

<sup>38</sup> Vandier, *op. cit.*, p. 72 sq. Vezi mai ales Festugière, *op. cit.*, p. 287 sq. Aici sunt strânse numeroase texte despre Thot ca inventator al magiei.

<sup>39</sup> Vandier, *op. cit.*, p. 230. Criptografia, medicina magică și figura șarpe-lui sunt, de altfel, înlănțuite într-o uimitoare povestire populară, transcrisă de G. Maspero, în *Les contes populaire de l'Égypte ancienne*. Este aventura lui Satni-Khamois cu mumiile. Satni-Khamois, fiul unui rege, „își petrece vremea umblând prin capitala Memphis ca să citească acolo cărțile în scriere sacră și cărțile *Casei duble a vieții*. Într-o zi, un nobil și-a bătut joc de el. — De ce râzi de mine? Nobilul i-a zis: «Nu râd deloc de tine; dar pot, oare, să nu râd, când te văd descifrând scrieri care n-au nici o putere? Dacă vrei, cu adevărat, să citești o scriere folositoare, vino cu mine; te voi trimite în locul unde se află cartea pe care Thot a scris-o chiar cu mâna lui și care te va așeza imediat pe treapta următoare zeilor. Dacă reciți prima din cele două formule scrise acolo, o să farmeci pământul, cerul, lumea nopții, munții și apele; o să înțelegi tot ceea ce spun, cât timp viețuiesc, păsările cerului și reptilele; o să vezi peștii, căci o forță divină îi va face să urce la suprafața apei. Dacă citești a doua formulă, chiar dacă te afli în mormânt, o să-ți redobândești forma pe care o aveai pe pământ; o să vezi chiar și soarele urcând pe cer, și întreg ciclul lui, și luna în forma pe care o are atunci când răsare...» Satni zise: «Pe viața mea! spune-mi ce dorești și eu am să-ți dăruiesc; dar du-mă în locul unde se află cartea!» Nobilul îi spuse lui Satni: «Cartea cu pricina nu este a mea. Ea se găsește în centrul necropolei, în mormântul lui Nenoferkeptah, fiul regelui Minebtah... Ferește-te cu strășnicie să-i furi această carte, căci o să te facă să i-o aduci îndărăt cu o furcă și un baston în mână și cu jăratec încins pe creștet...» În adâncul mormântului, lumina izvora din carte. Dublurile regelui și ale familiei lui erau împreună cu el, «prin puterea cărții lui Thot»... Toate acestea se repetau. Nenoferkeptah trăise, deja, el însuși, povestea lui Satni. Preotul îi spusese: «Cartea cu pricina se află în mijlocul mării Coptos, într-un scrin de fier. Scrinul de fier se află într-un sicriu de bronz; scrinul de bronz se află într-un scrin din lemn de scortîșoară; scrinul din lemnul arborelui de scortîșoară se află într-un scrin de fildeș și abanos. Scrinul din fildeș și abanos se află într-un scrin de argint. Scrinul de argint se află într-un scrin de aur și în acesta se găsește cartea». [Greșeală a scribului? prima mea versiune a consemnat-o și a reproduș-o; o ediție ulterioară a cărții lui Maspero a dat-o la iveală, în nota: «Aici scribul a greșit la enumerare. El ar fi trebuit să spună: scrinul de

fier *închide*... etc.» (Piesă lăsată în seama unei logici a includerii)]. Și mai era și un «schoen» (în epoca ptolemaică, aproximativ 12 000 de coți regali de câte 0, 52 m) de șerpi, de scorpioni de tot felul, de reptile, în jurul scrinului în care se găsea cartea. Iar un șarpe nemuritor era încolăcit în jurul aceluși scrin“. După trei încercări, imprudentul ucide șarpele, bea cartea dizolvată în bere și dobândește astfel știința infinită. Thot se plânge de toate acestea în fața lui Ra și provoacă cele mai cumplite pedepse.

Să reținem, în sfârșit, înainte de a părăsi aici personajul egiptean Thot că, în afară de grecescul Hermes, el are un omolog remarcabil în personajul Nabu, fiul lui Marduk. În mitologia babiloniană și asiriană, „Nabu este, în esență, zeul-fiu și, după cum Marduk își eclipsează tatăl, pe Ea, vom vedea că Nabu uzurpă în același fel locul lui Marduk“ (E. Dhorme, *Les Religions de Babylonie et d'Assyrie*, P.U.F., 1945, pp. 150 sq.). Marduk, tatăl lui Nabu, este zeul-soare. Nabu, „stăpânul condeielui“, „creatorul scrierii“, „purătorul tăblițelor cu destinul zeilor“, trece adesea înaintea tatălui său de la care împrumută instrumentul simbolic *marru*. „Un obiect votiv de aramă regăsit la Suza și reprezentând «un șarpe care ținea în gură un fel de vâslă», era marcat, notează Dhorme, cu inscripția «*marru* al regelui Nabu»“ (p. 155). Vezi, de asemenea, M. David, *Les Dieux et le Destin en Babylonie*, P.U.F., 1949, pp. 86 sq.

Am putea enumera una câte una trăsăturile asemănării dintre Thot și Nabu biblicul (Nebo).

<sup>40</sup> Îmi îngădui să trimit aici, cu titlu indicativ și preliminar, la „*Question de methode*“, propusă în *De la grammatologie*. Cu unele precauții, vom putea afirma că *pharmakon* joacă un rol *analog*, în această lectură a lui Platon, celui de *suplement* în lectura lui Rousseau.

<sup>41</sup> Vezi, în special, *Republica*, II, 364 a sq; *Scrisoarea a VII-a*, 333 e. Problema este evocată cu referințe extrem de abundente și prețioase în cartea lui E. Moutsopoulos, *La Musique dans l'Œuvre de Platon*, P.U.F., 1959, pp. 13 sq.

<sup>42</sup> Trimitem aici, în mod special, la textul atât de bogat al lui Jean-Pierre Vernant (care abordează aceste probleme cu intenții complet diferite): „*Aspects mythiques de la mémoire et du temps*“, în *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Maspéro, 1965 [Mit și gândire în Grecia Antică, trad. de Zoe Petre și Andrei Niculescu, Cuvânt înainte de Zoe Petre, Meridiane, 1995]. Despre cuvântul *typos* și raporturile lui cu *perigraphe* și *paradeigma*, vezi A. von Blumenthal, *Typos und Paradeigma*, citat de P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, P.U.F., 1952, p. 18, n. 4.

<sup>43</sup> Folosim aici termenul lui Diès și trimitem la studiul său *La Transposition platonicienne*, în special la capitoul I, „*La Transposition de la rhétorique*“, în *Autour de Platon*, t. II, p. 400.

<sup>44</sup> Dacă susținem, asemeni lui Robin, că în ciuda unor aparențe, *Phaidros* este „un rechizitoriu împotriva retoricii lui Isocrate“ (Introducere la *Phédre*, ediția Budé, p. CLXXIII) și că acesta din urmă, orice ar spune el, se preocupă mai curând de *doxa* decât de *episteme* (p. CLXVIII), nu vom mai fi uimiți de titlul

discursului său „Împotriva sofistilor“, sau de faptul că aflăm aici un argument a cărui asemănare formală cu cel socratic este orbitoare: „Dar nu trebuie să-i criticăm doar pe ei, ci și pe cei care făgăduiesc să predea elocința publică (*tous politikous logous*). Căci aceștia din urmă, fără să se îngrijească în vreun fel de adevăr, socotesc că știința înseamnă să atragi, printr-o plată foarte scăzută, un număr cât mai mare de oameni... [Trebuie să știm că Isocrate pretindea tarife foarte mari; și ce preț avea adevărul atunci când vorbea prin gură lui] ... Fiind ei înșiși lipsiți de inteligență, ei cred că și alții sunt la fel, astfel încât scriindu-și discursurile mai prost chiar decât unii neștiutori care improvizează, făgăduiesc, totuși, să facă din elevii lor oratori îndeajuns de iscusiți încât nici unul din argumentele posibile să nu le scape în pledoariile lor. Ei nu atribuie nici o parte a acestei puteri experienței sau însușirilor firești ale discipolului și pretind că îi transmit știința discursului (*ten ton logon epistemen*) în același fel cu cea a scrierii... Sunt uluit vizând că sunt socotiți demni de a avea discipoli oameni care, fără să bage de seamă, au dat, ca pildă pentru o artă creatoare, procedee fixe. Într-adevăr, cu excepția lor, cine nu știe, oare, că literele sunt fixe și păstrează aceeași valoare, astfel încât noi folosim întotdeauna aceleași litere pentru același obiect, în vreme ce, în cazul cuvintelor, se întâmplă cu totul invers? Ceea ce a spus un om nu are aceeași utilitate pentru cel care vorbește după el; iar cel mai iscusit în această artă este cel care se exprimă așa cum îi cere subiectul, dar putând găsi expresii cu totul deosebite de ale celorlalți. Și iată ce dovedește cel mai bine neasemănarea acestor două lucruri: discursurile pot fi frumoase doar dacă sunt potrivite cu împrejurările adecvate subiectului și pline de noutate; dar literele nu au avut niciodată nevoie de nimic din toate acestea“. Concluzie: ca să scrii, trebuie să plătești. Oamenii care se ocupă cu scrisul n-ar trebui să fie plătiți niciodată. Idealul: să dea întotdeauna din buzunarul lor. Ei trebuie să plătească, pentru că au nevoie de îngrijiri din partea măștrilor *logos*-ului. „Așadar, cei care folosesc astfel de exemple (*paradeigmasin*: literele), ar trebui mai curând să plătească decât să primească bani, căci deși ei înșiși au nevoie de îngrijiri atente, se apucă să facă educația celorlalți“ (*Kata ton sophiston*, XIII, 9, 10, 12, 13).

<sup>45</sup> Citez traducerea publicată în *La Revue de poésie* („La Parole dite“, nr. 90, oct. 1964). În legătură cu acest pasaj din *Elogiu*, cu raportul dintre *thelgo* și *peitho*, dintre farmec și persuasiune și despre întrebuintarea lor la Homer, Eschil și Platon, vezi Diès, *op. cit.*, pp. 116–117.

<sup>46</sup> „Glas gol, despuiat etc.“; *psilos logos* are și sensul de argument abstract sau de simplă afirmație neînsoțită de probe (Vezi *Theaitetos*, 165 a).

<sup>47</sup> În același timp și/sau rând pe rând, *pharmakon*-ul socratic împietrește și trezește, anesteziază și sensibilizează, calmează și înspăimântă. Socrate este torpila narcotică dar și animalul cu ac: să ne amintim albina din *Phaidon* (91c); mai încolo vom deschide *Apărarea* la pasajul în care Socrate se compară cu un tăun. Toată această configurație a lui Socrate alcătuiește, așadar, un bestiar. Este, oare, uluitor că demonicul se semnifică într-un bestiar? Limitele *anthropos*-ului

sunt determinate pornind de la această ambivalență zoofarmaceutică și de la această altă *analogie* socratică.

<sup>48</sup> Se va fi remarcat faptul că această scenă este o replică stranie, inversă și simetrică, a celei din *Phaidros*. Inversarea: unitatea care, sub manta, făcea să treacă, unul în celălalt, un text și un *pharmakon* este *pre-scrisă* în *Phaidros* (*pharmakon*-ul este textul deja scris de „cel mai iscusit dintre scriitorii actuali“) și doar *prescrisă* în *Charmides* (rețeta *pharmakon*-ului prescris de Socrate trebuie să fie luată la dictarea lui). Prescripția socratică este, aici, orală, iar discursul însoțește *pharmakon*-ul ca o condiție a eficacității lui. În densitatea și adâncimea acestei scene trebuie să recitim, în centrul *Omului politic*, critica rețetei medicale scrise (*hypomnemata graphain*), a cărei rigiditate nu se adaptează singularității și evoluției bolii: ilustrare a problemei politice a legilor scrise. Asemeni medicului care revine de mai multe ori ca să-și vadă bolnavul, legiuitorul trebuie să poată modifica primele lui prescripții (294 a– 297 b); vezi, de asemenea, 298 d–e).

<sup>49</sup> Începutul dialogului: „ECHECRATES: Phaidon, ai fost chiar tu alături de Socrate în ziua aceea când a băut în închisoare otrava (*pharmakon*)?“ (57 a).

Sfârșitul dialogului: „SOCRATE: cred că e mai bine ca, înainte de a bea otrava (*pharmakon*), să mă spăl, să nu mai dau femeilor de lucru cu spălarea unui leș“ (115 a, trad. Petru Creția). Vezi, de asemenea, 117 a.

<sup>50</sup> Așadar, am putea considera cucuta și ca un *pharmakon* de nemurire. Am fi, deja, invitați la aceasta de forma rituală și ceremonială care încheie dialogul *Phaidon*. În *Le Festin d'immortalité (Esquisse d'une étude de mythologie comparée indo-européenne, 1924)*, G. Dumézil face aluzie la „urme, la Atena, ale unui ciclu thesean în corelație cu *Thargeliile*“ (vom vorbi mai încolo de un anumit raport între Thargelii, nașterea și moartea lui Socrate) și remarcă: „Nici Pherekydes, nici Apollodoros nu au consemnat riturile care trebuiau să corespundă, în unele părți ale Greciei, mitului *pharmakon*-ului de nemurire dorit de Giganți și celui al «Zeitei artificiale», *Athena*, care i-a făcut pe giganți să-și piardă nemurirea“ (p. 89).

<sup>51</sup> Principalele izvoare care permit descrierea ritului *pharmakos*-ului sunt adunate în *Mythologische Forschungen* (1884) de W. Mannhardt. Ele sunt reamintite, în special, de J. G. Frazer în *Le Rameau d'or* (tr. fr., pp. 380 sq., trad. rom. Octavian Nistor, vol. IV, pp. 190 sq., Minerva, 1980), de J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903, pp. 95 sq.), *Themis, a Study of the Social Origins of Greek Religion* (1912, p. 416), de Nilsson, *History of Greek Religion* (1925, p. 27), de P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque* (1934, pp. 36–37). Se poate consulta, de asemenea, capitolul pe care Marie Delcourt îl consacră lui Oedip în *Légendes et Culte des héros en Grèce* (1942, p. 101); de același autor, *Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs du feu dans les légendes helléniques* (1965, p. 29) și mai ales *Cedipe ou la légende du conquérant* (1944, pp. 29–65).

Este, fără îndoială, momentul potrivit pentru a preciza, în legătură cu apropierea, atât de necesară, dintre personajul Oedip și personajul *pharmakos*, că, în pofida anumitor aparențe, discursul pe care îl desfășurăm aici nu este, *stricto sensu*, psihanalitic. Și aceasta cel puțin în măsura în care noi atingem fondul textual (cultură, limbă, tragedie, filosofie greacă etc.) din care Freud a început prin a extrage, neputând să nu se refere permanent la el. Acest fond ne propunem să-l cercetăm. Aceasta nu înseamnă că distanța, astfel marcată în raport cu un discurs psihanalitic care ar evolua cu naivitate într-un text grecesc insuficient descifrat etc., ar fi de același tip cu aceea la care se mențin, de pildă, M. Delcourt (*Légendes*, pp. 109, 113 etc.) și J.-P. Vernant (*Œdipe sans complexe* în *Raison présente*, 1967).

De la data primei publicări a acestui text a apărut remarcabilul eseu al lui J.-P. Vernant, *Ambiguïté et renversement, sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi*, în *Echanges et Communications, mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Mouton, 1970. Putem citi aici în special acest fragment care pare să confirme ipoteza noastră (Vezi nota 47): „Cum ar putea, oare, primi Cetatea, în sânul ei pe cel care, asemeni lui Oedip, «a aruncat săgeata mai departe decât oricare altul» și a devenit *isotheos*? Când Cetatea întemeiază ostracismul, ea creează o instituție al cărui rol este simetric și invers ritualului Thargeliilor. În persoana celui ostracizat, Cetatea expulzează ceea ce este prea elevat în ea și întrupează răul care poate veni de sus. În persoana *pharmakos*-ului, ea expulzează tot ceea ce ea are mai josnic și care întrupează răul care începe de jos. Prin această respingere dublă și complementară, ea însăși se delimitează de un «dincoace» și un «dincolo». Ea asumă măsura proprie umanului în opoziție, pe de o parte, cu divinul și eroicul, pe de altă parte, cu bestialul și monstruosul“ (p. 1275). De Vernant și Detienne, vezi, de asemenea, (în special în legătură cu *poikilon*, despre care vom vorbi în alt loc) p. 167, din *La metis d'Antiloque*, în *Revue d'Études grecques* (ianuarie–decembrie 1967) și *La metis du renard et du poulpe, ibid.*, iulie–decembrie 1969). Altă confirmare: în 1969 apar *Œuvres* de Mauss. Acolo putem citi:

„De altfel, toate aceste idei au două fețe. În alte limbi indo-europene, noțiunea de otravă este nesigură. Kluge și etimologiștii au dreptul să compare seria *potio* „otravă“ și *gift, gift*. Mai putem citi cu interes plăcuta discuție a lui Aulus Gellus (12) despre ambiguitatea grecescului *pharmakon* și a latinului *venenum*. Căci *Lex Cornelia de Sicarris et veneficis*, a cărei „recitare“ ne-a păstrat-o, din fericire, Cicero, precizează încă *venenum malum* (13). Băutura magică, farmecul delicios (14), poate fi bun sau rău. Grecescul *philtron* nu este nici el un termen în mod obligatoriu sinistru, iar băutura de prietenie, de iubire, nu este primejdioasă decât dacă vraciul vrea aceasta“.

12.12, 9, care citează foarte adecvat pe Homer.

13. *Pro Cluentio*, 148. În *Digeste* se mai cere încă să se specifice de ce fel de „venenum“ este vorba, „bonum sive malum“ (bun sau rău).

14. Dacă etimologia care apropie *venenum* (vezi Walde, *Lateinische etymologische Wörterbuch, ad verbum*) de *Venus* și de sanscritul *van*, *vanati* este exactă, după cum pare să fie.

(*Gift-gift*, 1924, extras din *Mélanges offerts à Charles Andler par ses amis et élèves*, Istra, Strasbourg, în *Œuvres* 3, p. 50, Éd. de Minuit, 1969).

Ceea ce ne readuce la *Essai sur le don* care trimitea, deja, la acest articol:

„*Gift, gift. Mélanges Ch. Andler*, Strasbourg, 1924. Am fost întrebat de ce n-am examinat etimologia cuvântului *gift*, traducere a latinului *dosis*, el însuși transcriere a grecescului *δόσις*, *doză*, doză de otravă. Această etimologie presupune că dialectele germane de sus și de jos ar fi rezervat un nume savant unui lucru de întrebuițare vulgară, ceea ce nu reprezintă legea semantică obișnuită. În plus, ar trebui să explicăm și alegerea cuvântului *gift* pentru această traducere, precum și tabuul lingvistic invers care a apăsât asupra sensului «dar» al acestui cuvânt, în unele limbi germanice. În sfârșit, întrebuițarea latină și mai ales greacă a cuvântului *dosis* cu sensul de otravă, dovedește că și la antici au existat asociații de idei și de reguli morale de felul celor pe care le descriem.

Am apropiat incertitudinea sensului lui *gift* de cea a latinului *venenum*, de cea a lui *φίλτρον* și a lui *φάρμακον*; ar trebui să adăugăm apropierea (Bréal, *Mélanges de la société linguistique*, t. III, p. 410), de *venia*, *venus*, *venenum*, de *vanati* (sanscrită, „a face plăcere“) și *gewinnen*, *win* (a câștiga). Trebuie, de asemenea, să corectăm o greșeală de citare. Aulus Gellus a discutat despre aceste cuvinte, dar nu el l-a citat pe Homer (*Odiseea*, IV, p. 226), ci Gaius, juristul însuși, în cartea lui despre cele *Douăsprezece Table* (*Digeste*, L. XVI, *De verb. signif.*, 236)“ (*Sociologie et anthropologie*, P.U.F., p. 255, n. 1).

<sup>52</sup> Vezi Harrison, *op. cit.*, p. 104.

<sup>53</sup> „De asemenea, intenția celor care loveau organele sexuale ale țapului ispășitor cu ceapă-de-mare [plantă erbacee, cu bulbi, cultivată uneori pentru virtuțile ei farmaceutice, în special diuretice] era cu siguranță, aceea de a elibera puterile lor de reproducere de vreun farmec sau de piedicile puse de demoni sau de alte creaturi răufăcătoare...“ (Frazer, *Le Bouc émissaire*, p. 230).

<sup>54</sup> Amintim aici etimologia presupusă a lui *pharmakon/pharmakos*. Îl cităm pe E. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. „*Pharmakon*: farmec, filtru, drog, leac, otravă. *Pharmakos*: magician, vrăjitor, otrăvitor; cel ucis pentru ispășirea greșelilor unei cetăți (Vezi Hipponax; Aristofan), de unde nelegiuit\*. *Pharmasso*: atic, *tto*: a chinui sau a altera cu ajutorul unui drog.

\* Havers IF XXV, 375–392, pomind de la *parempharaktos: parakekommenos*, derivă *pharmakon* din *pharma*: „lovitură“ iar pe acesta din *R. bher*, a lovi (vezi lit. *burii*), în așa fel încât *pharmakon* ar fi însemnat: „ceea ce se referă la o lovitură demonică sau este folosit ca mijloc curativ împotriva unei astfel de lovituri“, dată fiind credința populară foarte răspândită că bolile sunt cauzate de lovituri ale demonului și vindecate în același fel. Kretschmer, *Glotta* III 388 sq., obiectează că, în epopee, *pharmakon* desemnează întotdeauna o substanță, iarbă, unguent,

băutură sau altă materie, dar nu acțiunea de a vindeca, de a fermeca, de a otrăvi; etimologia lui Havers adaugă doar încă o posibilitate pe lângă atâtea altele, de pildă, derivația din *phero*, *pherma*, „*quod terra fert*“ (ceea ce pământul aduce/dăruiește).

Vezi, de asemenea, Harrison, p. 108: „... *pharmakos* înseamnă, pur și simplu, «om magic». Termenul înrudit, în lituaniană, este *burin*, magic; în latină, el apare sub forma de *forma*, formulă, cântec magic; «formularul» nostru reține un anume vestigiu din conotația lui primitivă. *Pharmakon* înseamnă în greacă drog curativ, otravă, vopsea, dar întotdeauna, în bine sau în rău, în sens magic.“

În lucrarea lui, *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye recunoaște în figura *pharmakos*-ului o structură arhetipală și permanentă a literaturii occidentale. Excluderea *pharmakos*-ului care, spune Frye, „nu este nici inocent, nici vinovat“ (p. 41) se repetă la Aristofan sau Shakespeare, acționează la fel de bine asupra lui Shylock și asupra lui Falstaff, asupra lui Tartuffe sau asupra lui Charlot. „Întâlnim figura *pharmakos*-ului în Hester Prynne a lui Hawthorne, în Billy Budd al lui Melville, în Tess a lui Hardy, în Septimus din *Mrs Dalloway*, în povestirile despre evrei și negri persecutați, în povestirile despre artiști, al căror geniu îi transformă în Ishmaeli ai societății burgheze“ (p. 41; vezi, de asemenea, pp. 45–48, 148–149).

<sup>55</sup> Frazer, *Le Bouc emissaire*, p. 228. Vezi și Harrison, p. 102.

<sup>56</sup> Am putea arăta că întreaga fenomenologie husserliană este în mod sistematic organizată în jurul unei opoziții analoage între prezentare și reprezentare (*Gegenwärtigung/Vergegenwärtigung*), apoi între amintire primară (care face parte din originar „în sens larg“) și amintire secundară. Vezi *La Voix et le Phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* (*Glasul și Fenomenul. Introducere în problema semnului în fenomenologia lui Husserl*), Paris, P.U.F., 1967.

<sup>57</sup> Voi studia acest pasaj, dintr-un alt punct de vedere, într-un text în curs de apariție, „*Entre deux coups de dés*“ (*Între două aruncări de zaruri*).

<sup>58</sup> În legătură cu locul și evoluția conceptului de *mimesis* în gândirea lui Platon, trimitem, înainte de toate, la *L'Essai sur le Cratyle* (1940) de V. Goldschmidt (în special pp. 165 sq.). Rezultă de aici mai ales faptul că Platon nu a condamnat *mimesis*-ul întotdeauna și peste tot: că o condamnă sau nu, el pune problema poeziei determinând-o ca *mimesis*, deschizând, astfel, domeniul în care *Poetica* lui Aristotel, subordonată în întregime acestei categorii, va produce *conceptul* de literatură ce va domni până în secolul al XIX-lea, până la Kant și Hegel exclusiv (exclusiv cel puțin dacă traducem *mimesis* prin *imitație*).

Pe de altă parte, Platon condamnă, sub numele de *fantasmă* sau de *simulacru*, ceea ce astăzi se impune, prin cea mai radicală exigență a ei, ca scriitură. Cel puțin astfel putem numi în *interiorul* filosofiei și al „mimetologiei“, ceea ce excede opozițiile de concepte în care definește Platon fantasma. Dincolo de aceste opoziții, dincolo de valorile de adevăr și non-adevăr, acest excedent de scriitură

nu se mai poate lăsa, după cum presupunem, pur și simplu calificat prin fantasmă sau simulacru. Nici, mai ales, prin conceptul clasic de scriitură.

<sup>59</sup> „SOCRATE: Oare ar mai fi două lucruri (*pragmata*) deosebite, de pildă Cratylus și imaginea lui Cratylus, dacă vreunul dintre zei ar reproduce nu numai culoarea și înfățișarea ta, așa ca pictorii, ci le-ar reda întocmai și pe toate cele lăuntrice, cu aceeași moliciune și căldură, punând totodată mișcarea, principiul vital și cugetul, așa cum se află ele în ființa ta; într-un cuvânt, dacă, pornind de la trăsăturile tale toate, ar așeza lângă tine altele aidoma lor? Să fie oare atunci Cratylus și imaginea lui Cratylus, sau să fie doi Cratylus?”

HERMOGENES: Mie, cel puțin, Socrate, îmi pare că ar fi doi Cratylus.“ (432 b–c, trad. Simina Noica).

<sup>60</sup> În legătură cu toate aceste teme, vezi, în special, P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*.

<sup>61</sup> P. M. Schuhl, *op. cit.*, p. 22. Vezi și *l'Essai sur la formation de la pensée grecque*, pp. 39 sq.

<sup>62</sup> Vezi și *Philebos*, 18 a–b.

<sup>63</sup> J.-P. Vernant semnalează o astfel de „democratizare“ a scrierii și prin scriere în Grecia clasică. „Acestei importanțe pe care o dobândește atunci cuvântarea, devenită instrument prin excelență al vieții politice, îi corespunde și o schimbare în semnificația socială a scrierii. În regatele Orientului Apropiat, scrierea era specialitatea și privilegiul scribilor. Ea permitea administrației regale să controleze prin contabilitate viața economică și socială a Statului. Ea urmărea să alcătuiască arhive păstrate întotdeauna mai mult sau mai puțin secrete în interiorul palatului“. În Grecia clasică, „în loc să fie privilegiul unei caste, secretul unei clase de scribi care muncesc pentru palatul regal, scrierea devine «bun comun» tuturor cetățenilor, un instrument de publicitate... Legile trebuie să fie scrise... Consecințele acestei transformări a statutului social al scrierii vor fi fundamentale pentru istoria intelectuală“, *op. cit.*, pp. 151–152 (vezi și pp. 52, 78 și *Les Origines de la pensée grecque*, pp. 43–44, *Originile gândirii grecești*, trad. de Florica Bechet și Dan Stanciu, postfață de Zoe Petre, Symposium, 1995). Or, nu putem oare afirma că Platon continuă să gândească scrierea de pe poziția regelui, să ne-o prezinte din interiorul structurilor perimate pe atunci ale unei *basileia*? Fără îndoială, dacă ținem cont de mitele care structurează aici gândirea lui. Dar pe de altă parte, Platon crede în necesitatea scrierii legilor; iar suspectarea puterilor oculte ale scrierii ar ținti mai curând o politică ne-„democratică“, a scrierii. Trebuie să descâlcim aceste fire și să respectăm toate aceste niveluri sau decalaje. În orice caz, dezvoltarea scriiturii fonetice este inseparabilă de mișcarea de „democratizare“.

<sup>64</sup> În textul lui Platon, dar și în alte locuri, orfanul este întotdeauna modelul celui persecutat. Insistam, la început, asupra afinității dintre scriere și *mythos*, în opoziția lor comună față de *logos*. Condiția de orfan este, poate, o altă trăsătură de rudenie. *Logos*-ul are un tată; tatăl mitului este aproape întotdeauna de negăsit:

de unde nevoia de asistență (*boetheia*) despre care vorbește *Phaidros* în legătură cu scriitura ca orfan. Ea apare și în alte locuri:

„SOCRATE: În felul acesta, s-a dus povestea lui Protagoras – și în același timp, a ta însuși – că senzație și cunoaștere sunt același lucru.

THEAITETOS: Așa s-ar părea.

SOCRATE: Și totuși, nu de-a binelea, dragul meu, căci dacă părintele poveștii dintâi ar trăi, ar avea multe de spus în apărarea-i; acum, însă, îl târâm în moçirlă chiar pe [discipolul rămas] orfan, iar epitropii pe care i-a lăsat Protagoras (și cel dintâi e Theodoros acesta), nu vor cătuși de puțin să-i vină în ajutor (*boethin*). Așa că, de dragul dreptății ne vom primejdui noi înșine spre a-i veni în ajutor (*boethin*).

THEODOROS: ... Și, totuși, îți vom aduce cu siguranță mulțumiri, dacă îi vei veni în ajutor (*boethes*).

SOCRATE: Plăcute vorbe spui, Theodoros. Fii, deci, atent la ajutorul meu (*boethian*)...“ (*Theaitetos*, trad. Marian Ciucă, 164 d–165 a).

<sup>65</sup> Vezi M. J. Milve, *A Study in Alcidas and his Relation to contemporary Sophistic*, 1924. P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, p. 49.

Altă aluzie la fiii legitimi, la 278 a. În legătură cu opoziția dintre bastarzi și fiii legali (*nothoi/gnesioi*), vezi în special *Republica* (496 a: „sofismele“ nu au nimic dintr-un „gnesion“), *Omul politic* (293 e: „imitațiile de constituții“ nu sunt „legitime“). Vezi și *Gorgias*, 523 b; *Legile*, 741 a etc.

<sup>66</sup> O aluzie analoagă la agricultor se regăsește în *Theaitetos* (166 a sq.). Ea este cuprinsă într-o problematică asemănătoare, în centrul extraordinarei apologii a lui Protagoras, căruia Socrate îi cere, în special, să afirme cele patru (non)adevăruri ale lui, de cea mai mare importanță pentru noi, în acest moment: aici se încrucișează toate coridoarele acestei farmacii.

SOCRATE: Deci, asupra tuturor câte spunem noi în apărarea lui, se va năpusti, cred, peste ele și va spune, uitându-se la noi cu dispreț: „Ce om de treabă și Socrate ăsta! A înspăimântat un copilaș, cu întrebarea «poate același om să-și amintească și totodată să nu știe același lucru?» și, înspăimântându-l, l-a făcut să dea un răspuns negativ pentru că nu a putut vedea mai în profunzime și vrednic de răs m-a arătat prin spusele sale, bineînțeles, pe mine. [...] Căci eu afirm, în ce mă privește, că adevărul este așa cum l-am scris (*os gegrapha*) – fiecare dintre noi este măsura și a celor ce sunt și a celor ce nu sunt. Există însă o deosebire nesfârșită între unul și celălalt (*murion mentoi diapherein eteron eterou auto touto*) [...] Așa că nu întoarce fiecare cuvânt al exprimării mele (*logon*) pe toate fețele (*to remati*), ci caută mai degrabă să înțelegi mai clar ce spun, din următorul exemplu. Amintește-ți, de pildă, ce se spunea mai înainte, că celui suferind mâncarea îi apare și este amară, dar pentru cel sănătos este și pare dimpotrivă. Mai înțelept nu poate fi considerat nici unul dintre ei – căci nu e cu puțință – și nici nu poate fi socotit, cel ce boalește, neștiutor, fiindcă are astfel de păreri, iar cel sănătos, înțelept, fiindcă are altele. Trebuie schimbată o stare cu cealaltă

(*metableton*), fiindcă una din ele este mai bună. Tot astfel, și în educație trebuie făcută schimbarea de la o stare către alta mai bună; atâtă doar că medicul schimbă prin leacuri (*pharmakois*) și sofistul prin discursuri (*logois*) [...]. Cât despre înțelepți (*sophous*), dragul meu Socrate, departe de mine gândul de a-i numi broaște; de fapt, îi numesc, referitor la trup, medici, iar la plante, agricultori [...]. Și astfel, unii sunt mai înțelepți (*sophoteroi*) decât alții și, în același timp, nimeni nu formulează opinii greșite... (166 d–167d, trad. Marian Ciucă).

<sup>67</sup> „Cu prilejul sărbătorilor lui Adonis, notează Robin, erau puse la încolțit, în alt anotimp decât cel firesc, într-o scoică, într-un coș împletit, într-un vas, plante care se ofileau repede: ofrande care simbolizau sfârșitul prematur al iubitudinii Afroditei“. Adonis, născut într-un copac – metamorfoză a Myrrhei – a fost iubit și vânat de Venus, apoi de Marte, gelos și preschimbat în porc mistreț, care l-a ucis printr-o rană la coapsă. În brațele lui Venus care i-a venit prea târziu în ajutor, el devine anemonă, floare efemeră de primăvară. Anemonă, adică suflare.

Vom apropia de opoziția agricultor/grădinar (fructe/flori; durabil/efemer; răbdare/grabă; serios/joc etc.), tema darului dublu din *Legile*: „Cu privire la fructe, folosința lor trebuie să fie comună tuturor în modul următor. Zeița grațioasă ne dăruiește două feluri de daruri: unul este (jucăria lui Dionysos) (*paidian Dionysida*), strugurele ce nu se poate conserva; celălalt este strugurele făcut din natură să fie conservat. Așadar să se hotărască cu privire la fructe legea următoare. Cine va gusta din fructele de câmp, fie struguri, fie smochine, mai înainte de timpul culesului, care cade o dată cu ivirea constelației Arcturului, va plăti o amendă de cincizeci de drahme (sacre) lui Dionysos...“ (*Legile*, VIII, 844 d–e, trad. E. Bezdechi).

În spațiul problematic care asociază, opunându-le, scriitura și agricultura am putea arăta ușor că paradoxele suplementului ca *pharmakon* sau scriitură, ca gravură sau statut de bastard etc., sunt aceleași ca și paradoxele grefei (*greffe*), ale operației de a grefa (*greffer*), care înseamnă „a greva“, ale celui care execută grefele (*greffeur*), ale grefierului (*greffier*) (în toate sensurile acestui cuvânt), ale cuțitului de altoit, (*greffoir*) și ale altoiului (*greffon*). Am putea arăta, de asemenea, că toate dimensiunile (biologice, psihice, etice) cele mai moderne ale problemei grefei, chiar atunci când ele privesc părți socotite hegemonice sau cu desăvârșire „proprii“ din ceea ce se crede a fi individul (intelectul sau capul, afectul sau inima, dorința sau șalele) sunt prinse și constrânse în grafica suplementului.

<sup>68</sup> Și Alcidas definiște scrierea ca un joc (*paidia*). Vezi Paul Friedlander, *Platon: Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*, I-a parte, cap. V, și A. Diès, *op. cit.*, p. 427.

<sup>69</sup> Vezi *Republica*, 602 b sq.; *Omul politic*, 288 c–d; *Sofistul*, 234 b–c; *Legile*, II, 667 e – 668 a; *Epinomis*, 975 d, etc.

<sup>70</sup> Vezi *Parmenide*, 137 b; *Omul politic*, 268 d; *Timaios*, 59 c–d; În legătură cu contextul și fondul istoric al acestei problematice a jocului, vezi în special P.M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, pp. 61–63.

<sup>71</sup> Vezi *Legile* I, 644 d–e: „ATENIANUL: Despre lucrurile acestea să ne formăm ideea următoare: să ne socotim pe fiecare dintre noi, cei vii, ca niște minuni zeiești (marionetă: *paignon*), create de zeu, fie ca distracție (*paignon*) a lor, fie într-un scop serios (*os spoude*), fiindcă nu știm nimic relativ la menirea noastră. Ceea ce știm e că aceste pasiuni în noi sunt ca tot atâtea sfori sau fire, care ne trag fiecare înspre partea sa. Când ele sunt opuse, ne trag în direcții opuse, de unde vine și deosebirea dintre virtute și viciu. În adevăr, rațiunea (*logos*) ne spune să urmăm numai unul din firele acestea, de a urma totdeauna cu tărie numai direcția lui și a ne împotrivi tuturor celorlalte. Firul acesta este firul de aur și sfânt al rațiunii (*ten tou logismou agogen chryssen kai hieran*), numit legea obștească a statului. Celalalte fire sunt bătoase și de fier, acesta e mlădios, fiind de aur“ (trad. E. Bezdechi). Să ținem de acum înainte cu o mână acest frâu numit *chryse* (aur) sau *chrysologie*.

<sup>72</sup> *De la grammatologie*, pp. 443 sq.

<sup>73</sup> Principalele referințe sunt strânse în *La Théorie platonicienne de l'amour* de Robin, pp. 54–59.

<sup>74</sup> În privința întrebuirii literelor și a comparației între *Timaios* și *Jafr*, știința islamică a literelor ca știință a „permutării“, vezi în special H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, pp. 204 sq.

<sup>75</sup> Va fi foarte simplu să asociem această analiză cu un pasaj din *Legile* (VIII, 836 b–c), în care se discută problema căutării unui *pharmakon* pentru a afla „o ieșire (*diaphygen*) din această primejdie“, care este pederastia. Atenianul se întreabă, fără mare speranță, ce s-ar întâmpla „dacă cineva, urmând instinctul naturii, ar reînființa legea ce a fost în vigoare până în timpul lui Laios (*te physei thesei ton pro tou Laiou nomon*), lege care pe drept interzice bărbaților de a se folosi de tineri (și de bărbați) ca de femei pentru plăcerile lor venerice...“ (trad. E. Bezdechi). Laios, căruia oracolul îi prezisese că va fi ucis de propriul său fiu, era și el reprezentant al iubirii contra naturii. Vezi *Œdipe*, în *Légendes et cultes des héros en Grèce*, de Marie Delcourt, p. 103.

Se mai știe că, potrivit *Legilor*, nu există crimă sau sacrilegiu mai cumplit decât uciderea părinților: un astfel de ucigaș „ar merita mai mult ca oricine să îndure mai multe morți“ (IX, 869 b). Și chiar o pedeapsă mai mare decât moartea, care nu este cea de pe urmă. „Este deci necesar ca pedepsele cu care se vor pedepsi în viața aceasta felul acesta de crime să nu fie mai prejos, dacă se poate într-un nimic, față de chinurile iadului“ (881 b, trad. E. Bezdechi).

<sup>76</sup> În legătură cu problema literelor alfabetului, așa cum este tratată în *Omul politic*, vezi V. Goldschmidt, *Le Paradigme dans la dialectique platonicienne* P.U.F., 1947, pp. 61–67.

<sup>77</sup> Structura acestei problematice este întru totul analoagă în *Cercetări logice* de Husserl. Vezi *La Voix et le Phénomène*. Vom reciti altfel aici, pentru că este vorba de *symploke* și de *pharmakon*, sfârșitul dialogului *Omul politic*. În munca sa de țesere (*symploke*), țesătorul regal va ști să urzească pânza, înlăturând contrariile care alcătuiesc virtutea. În sens strict literal, *symploke*, țeserea

(se) urzește cu *pharmakon*-ul [(s')*intrigue avec le pharmakon*]: „Numai caracterele care au o natură nobilă de la început și care sunt educate conform acesteia se bucură de faptul de a fi formate prin legi (*kata physin monois dia nomon emphyestai*); și pentru aceste caractere deține arta regală acel remediu (*pharmakon*); așa cum am spus, aceasta este legătura cea mai divină a părților virtuții neasemănătoare prin natura lor și purtând în direcții contrarii“ (310 a, trad. Elena Popescu).

## TRANSE PARTITION (1)

«A propos de la nature, on accorde que la philosophie doit la connaître comme elle est, que si la pierre philosophale (*der Stein der Weisen*) est cachée quelque part, c'est en tout cas dans la nature elle-même; qu'elle contient en soi sa raison [...] Le monde éthique (*Die sittliche Welt*) au contraire, l'État...»

«Innocente est donc seulement l'absence d'opération, l'être d'une pierre (*das Sein eines Steines*) et pas même celui d'un enfant.»

Hegel.

«Les frères Moraves faisaient mourir en chatouillant. On a essayé un supplice à peu près pareil sur des femmes: on les polluait jusqu'à la mort. [...]

— Philosophe adorable! m'écriai-je en sautant au cou de Braschi, jamais personne ne s'était expliqué comme vous sur cette importante matière...

— Partons, il est tard: n'avez-vous pas dit qu'il ne fallait point que l'aurore nous retrouvât dans nos impuretés?...

Nous passâmes dans l'église.»

Sade.

«... Hébéture fouettée de blasphème, cette messe noire mondaine se propage, certes, à la littérature, un objet d'étude ou critique.

Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique: c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur, faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social. La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philoso-

## TRANSĂ ÎMPĂRTIRE (TRANS-PARTITIE) (1)

„În legătură cu natura, se admite că filosofia trebuie să o cunoască așa cum este, că dacă piatra filosofală (*der Stein der Weisen*) este ascunsă undeva, ea se află, în orice caz, în natura însăși, că-și conține în sine rațiunea [...] Lumea etică (*Die sittliche Welt*) dimpotrivă, Statul...”

„Nevinovată este, așadar, doar absența de operație, ființa unei pietre (*das Sein eines Steines*) dar nici măcar cea a unui copil”.

Hegel.

„Frații Moravi ucideau gădilând. A fost încercat un supliciu asemănător asupra femeilor: erau poluate până mureau. [...]”

– Filosof adorabil! am strigat, sărindu-i de gât lui Braschi, nimeni nu a explicat vreodată ca tine această importantă chestiune...

– Să mergem, e târziu: n-ai spus chiar tu că nu se cuvine câtuși de puțin să ne prindă zorii în necurățiile noastre?...

Am trecut în biserică”.

Sade.

„Năucire biciuită de blestem, această mesă neagră mondenă se propagă, desigur, la literatură, un obiect de studiu sau critică.

Un oarecare respect, mai curând, față de laboratorul stins al mării opere, ar consta în reluarea, fără cuptor, a gesturilor, a otrăvirilor, altfel răcite decât ca nestemate, pentru a continua prin simpla inteligență. De vreme ce căutării mentale nu-i sunt deschise decât două căi, cu totul, în care nevoia noastră se bifurcă, anume estetica pe de o parte, de cealaltă economia politică, alchimia a fost cu precădere premergătoarea glorioasă, grăbită și tulbure a acestei din urmă ținte. Tot ceea ce, chiar din ea, pur, în lipsa unui sens, înaintea apariției, acum a mulțimii, trebuie să fie restituit domeniului social. Piatra nulă, care visează aurul, zisă filoso-



# DUBLA ÎNTRUNIRE

Prima versiune a fost publicată în *Tel Quel*, nr. 41 și 42, 1970. Redacția revistei a așezat înaintea textului o notă pe care o reproducem aici:

„Titlul este propus de redacția revistei. Din motive ce vor apărea în timpul lecturii, acest text nu avea nici un titlu. El a prilejuit două întruniri, din 26 februarie și 5 martie 1969, ale Grupului de Studii teoretice. Va fi necesar să cunoaștem și faptul că, la acea dată, numai prima parte a *Diseminării* fusese publicată (*Critique*, nr. 261, februarie 1969).

Fiecare participant putea dispune de o filă pe care erau reproduse un extras din *Philebos* de Platon (38 e – 39 e, trad. de Diès) și *Mimique* de Mallarmé (ediția Pléiade, p. 310). Păstrăm aici tipografia și topografia acestei file. Să fie oare inutil să reamintim că o tablă neagră era acoperită cu citate încadrate și numerotate, apoi că sala își primea lumina de la o lustră spațioasă și demodată?“ (Nota Redacției).

SOCRATE: Et s'il a quelqu'un avec lui, développant en paroles adressées à son compagnon les pensées qu'il ne se disait qu'à lui-même, il prononcera tout haut les mêmes assertions, et ce que nous appelions tout à l'heure opinion (δόξαν) sera dès lors devenu discours (λόγος)? – PROTARQUE: Sans doute. – SOCRATE: Si, au contraire, il est seul, c'est à lui-même qu'il fait ces réflexions, et parfois continue sa route en les ruminant longtemps en lui-même. – PROTARQUE: Certainement. – SOCRATE: Eh bien! te représentes-tu comme moi ce qui se passe en cette circonstance? – PROTARQUE: Quoi donc? – SOCRATE: Je m'imagine que notre âme ressemble alors à un livre (Δοχεῖ μοι τότε ἡμῶν ἡ ψυχὴ βιβλίῳ τινὶ προσοιχέναι). – PROTARQUE: Comment? SOCRATE: La mémoire, en sa rencontre avec les sensations, et les réflexions que provoque cette rencontre, me semblent alors, si je puis dire, écrire en nos âmes des discours (γράφειν ἡμῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς τότε λόγους), et, quand une telle réflexion inscrit des choses vraies, le résultat est en nous une opinion vraie et des discours vrais. Mais, quand cet écrivain qui est en nous écrit des choses fausses (ψευδῆ ἔδταν ὁ τοιοῦτος παρ' ἡμῖν γραμματεὺς γράψῃ) le résultat est contraire à la vérité. – PROTARQUE: Je le crois tout à fait, et j'admets ta comparaison. – SOCRATE: Admets donc aussi qu'un autre ouvrier (δημιουργὸν) travaille à ce moment-là dans nos âmes. – PROTARQUE: Lequel? – SOCRATE: Un peintre (Ζωγράφον), qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondantes aux paroles. – PROTARQUE: Comment donc, selon nous, celui-ci opère-t-il, et dans quelle occasion? – SOCRATE: Lorsque, séparant, de la vision immédiate (ὄψεως) ou de quelque autre sensation, les opinions et les discours dont elle s'accompagnait, on aperçoit de quelque façon en soi-même les images (εἰκόνας) des choses ainsi pensées ou formulées. Est-ce que cela ne nous arrive pas? – PROTARQUE: Très certainement. – SOCRATE: Les images des opinions et des discours vrais sont donc vraies, et fausses celles des opinions et des discours faux? – PROTARQUE: Absolument. – SOCRATE: Si donc ce que nous avons dit là est juste, voici encore là-dessus une question à examiner. – PROTARQUE: Laquelle? – SOCRATE: Si de telles impressions accompagnent nécessairement en nous la représentation du présent (τῶν ὄντων) et du passé (τῶν γεγονότων) mais non celle de l'avenir (τῶν μελλόντων). – PROTARQUE: Celle de tous les temps sans exception. – SOCRATE: N'avons-nous pas dit antérieurement que les plaisirs et les douleurs venus par l'âme seule peuvent précéder les plaisirs et les douleurs qui viennent par le corps, si bien qu'il nous arrive d'avoir en ce qui concerne l'avenir, des plaisirs et des douleurs anticipés? – PROTARQUE: C'est très vrai. – SOCRATE: Ces lettres et ces images (γράμματα τε καὶ ζωγραφήματα) qui, nous l'affirmions tout à l'heure, se produisent dans nos âmes, existent-elles donc pour le passé et le présent, mais non pour l'avenir? – PROTARQUE: En grand, au contraire. – SOCRATE: Dis-tu «en grand» parce que tout cela n'est qu'espérances pour le temps à venir, et que, tout au long de notre vie, nous ne cessons d'être pleins d'espérances? – PROTARQUE: Absolument. – SOCRATE: Allons, comme supplément à tout ce que nous venons de dire, réponds encore à la question suivante.

### MIMIQUE

Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire! le silence aux après-midi de musique; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Marguerite.

Ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté: l'esthétique du genre situé plus près de principes qu'aucun! rien en cette région du caprice ne contrariant l'instinct simplificateur direct... Voici – «La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction.» Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles, comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise, accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées – que, dans la scul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lecture.

SOCRATE: Iar dacă ar mai fi alături cineva, cele zise sieși le-ar formula cu voce tare și le-ar rosti către acela, iar discursul (*logos*) apărut astfel l-am numi cândva opinie (*doxan*). PROTARCHOS: Bun, și? SOCRATE: Iar dacă ar fi singur, gândindu-se la fel într-un dialog interior, uneori luându-și mai mult timp, el ar putea merge adânc în gânduri. PROTARCHOS: Desigur. SOCRATE: Ei bine, oare nu vezi acestea în felul în care le văd și eu? PROTARCHOS: Cum anume? SOCRATE: Mie îmi pare că în acel moment sufletul nostru seamănă cu o carte (*Dokei moi tote hemon he psyche biblio tini prosoichenai*). PROTARCHOS: Cum adică? SOCRATE: Memoria care se întâlnește cu senzațiile și afectele ce decurg din ele îmi par a scrie cumva cuvinte în sufletele noastre (*graphein hemon en tais psychais tote logous*). Or, când afectul ar consemna lucruri adevărate, rezultă în noi o opinie adevărată și cuvinte adevărate. Dar când un atare scrib dinlăuntru ar nota lucruri false (*pscude d'otan ho toioutos par'hemin grammateus grapse*), rezultă spuse și opinii contrare celor adevărate. PROTARCHOS: Da, așa cred și eu și accept cele ce spui. SOCRATE: Atunci acceptă și prezența a încă unui meșter (*demourgon*) în sufletele noastre în acel moment. PROTARCHOS: Ce meșter? SOCRATE: Un pictor (*zographon*), care, sosind în urma scribului, pictează imagini ale acestor spuse din suflet. PROTARCHOS: Cum așa și când se întâmplă aceasta? SOCRATE: Atunci când cineva, separând de vedere (*opscos*) sau de altă senzație cele opiniate și spuse în momentul respectiv, vede cumva în sine însuși imaginile (*eikonas*) lucrurilor opiniate și rostite. Sau nu se întâmplă în noi așa ceva?

PROTARCHOS: Ba chiar mult de tot! SOCRATE: Atunci imaginile opiniilor și spuselor adevărate sunt adevărate, cele ale spuselor false sunt false? PROTARCHOS: Întru totul. SOCRATE: Dacă am grăit cum se cuvine, să mai cercetăm după aceasta și punctul următor. PROTARCHOS: Care? SOCRATE: Să resimțim atari afecte față de situațiile prezente (*ton onton*) și cele trecute (*ton gegonoton*) este necesar, dar nu este necesar să le resimțim și față de cele viitoare (*ton mellonton*)? PROTARCHOS: La fel se petrec lucrurile cu toate momentele. SOCRATE: Însă nu s-a spus că plăcerile și durerile ținând de sufletul însuși ar apărea înaintea plăcerilor și a suferințelor dependente de trup, încât nouă ni se întâmplă să avem bucurii sau suferințe cu anticipație, raportându-ne la ceea ce urmează să fie în viitor? PROTARCHOS: Foarte adevărat. SOCRATE: Dar oare cele scrise și pictate (*grammata te kai zographemata*), pe care cu puțin timp mai înainte le-am așezat în noi înșine, se referă doar la timpul trecut și la cel prezent, dar nu și la cel viitor? PROTARCHOS: Ba chiar mult de tot și la viitor! SOCRATE: Oare spui „mult de tot“, fiindcă toate cuvântările și imaginile nu sunt decât speranțe deschise către viitor, iar noi, de-a lungul întregii vieți, suntem plini de speranțe? PROTARCHOS: Desigur. SOCRATE: Hai, după aceasta mai răspunde și la următoarea întrebare... (*Philebos*, 38 e – 39 e, trad. Andrei Cornea).

### MIMICĂ

Tăcerea, singurul lux după cel al rimelor, o orchestră nefăcând cu aural ei, cu foșnetele ei de gândire și scară, decât să-i detalieze semnificația întocmai ca o odă tăcută ce se cuvine poetului stămit de o sfidare s-o traducă! tăcerea în după amiezile de muzică; o regăsesc, cu mulțumire, și în fața reapariției întotdeauna inedite a lui Pierrot sau a sfâșietorului și elegantului mim Paul Marguerite.

Așadar acest PIERROT ASASIN AL SOTIEI SALE compus și redactat de el însuși, solilocvii mut pe care îl ține tot timpul sufletului său fantoma albă ca o pagină încă nescrisă a chipului și gesturilor. Izvoarăște un vârtej de rațiuni naive sau noi pe care ar fi plăcut să le prinzi cu siguranță: estetica genului situat mai aproape de principii decât oricare altul! nimic în această regiune a capriciului nu contrariază instinctul simplificator direct... Iată – „Scena ilustrează doar ideea, nu o acțiune efectivă, într-un himen (de unde porcedu Visul) vicios dar sacru, între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei: aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, *sub o aparență falsă de prezent*. Astfel operează Mimul, al cărui joc se limitează la o veșnică aluzie fără a sparge oglinda: el instalează, în felul acesta, un mediu, pur, de ficțiune“. Cine citește rolu, mai puțin de vreo mic de rânduri, înțelege imediat regulile de parcă, umil depozitar al lor, ar fi așezat în fața unei scene. Surpriza, însoțind artificialii unei notații de sentimente prin fraze necrostite – că, în singurul caz, poate, cu autenticitate, între file și privire încă domnește o tăcere, condiție și desfătare a lecturii.

I

« sortie au  
milieu de la séance  
je feins d'emporter  
le 160 - la pièce  
- la rapporte -  
et ne la remets  
dans les casiers  
en sens inverse  
que redevenu livre<sup>1</sup>.

oui il semble  
- Telle la double séance [192 (A)]

«... ce qui  
donne ainsi deux séances» [91 (A)]

II

« S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la Langue, dont voici l'ébat.

- Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.

Le débat - que l'évidence moyenne nécessaire dévie en un détail, reste de grammairiens.» (O.C., p. 386.).

III

« Bref

au lieu d'une feuille que posséderait chacun -

il ne l'aura

pas, moi gardant le tout... » [131 (A)]

« identité de la  
place et de la feuille  
de la séance et du volume... » (p. 138).

est-ce commencer  
par la fin?

[(94 (A))]

IV

« Il a mis le pied dans l'antre, extrait la dépouille mortelle » (O.C., p. 407).

« Quelle inévitable trahison, au contraire, dans le fait d'une soirée de notre existence perdue en cet antre du carton et de la toile peinte, ou du génie: un Théâtre! si rien ne vaut que nous y prenions intérêt... Solennités tout intimes, l'une: de placer le couteau d'ivoire dans l'ombre que font deux pages jointes d'un volume: l'autre, luxueuse, fière et si spécialement parisienne: une Première dans n'importe quel endroit... » (O.C., pp. 717-8).

V

« Il se trouve dans un endroit - Cité - où

Th

L'exploit qui devait lui rapporter de la gloire  
temps en cette Opération; » ... [169 (A)]

« opération

- le Héros / dégage - l'Hymne

(maternel) qui le crée, et se  
restituée au Th que c'était - » [4 (A)]

dont il eût fait la

fête - (noces)

Dr

est un crime: il s'arrête à

I

„leşire  
la mijlocul întrunirii  
mă prefac că duc  
pe 160 - piesa -  
- o readuc -  
şi nu o pun la loc  
în casetă  
în sens invers  
decât redevenit carte<sup>-1</sup>.

unde pare  
- Aidoma dublei întruniri" [192 (A)]  
  
„... ceea ce  
dă astfel două întruniri" [91 (A)]

II

„dacă îi place cuiva, surprins de amploare, să învinovăţască... aceasta va fi  
Limba, a cărei zburdare (*J'ébat*) lat-o.

- Cuvintele, de la sine, se exaltă în nenumărate faţete recunoscute drept  
cele mai rare sau având preţ pentru spirit, centru de suspensie vibratorie; care  
le percepe independent de succesiunea obişnuită, proiectate, pe pereţi de grotă,  
atât cât durează mobilitatea lor sau principiu, fiind ceea ce nu se spune despre  
discurs: gata toate, înaintea extincţiei, pentru o reciprocitate de focuri distantă  
sau prezentată oblic drept contingentă.

Dezbaterea (*Je débat*) - pe care evidenţa medie necesară o deviază într-un  
amănunt, rămâne treaba grămăticilor" (*O.C.*, p. 386).

III

„Pe scurt,

în loc de o foaie pe care o va avea fiecare -

ei n-o va avea,

eu păzind întregul..." [131 (A)]

„identitate a  
locului şi foii

a întrunirii şi volumului..." (p. 138).

„să înceapă  
cu sfârşitul?"

[94 (A)]

IV

„El a pus piciorul în peşteră, scoate rămăşiţele pământeşti muritoare" (*O.C.*, p. 407).

„Ce trădare inevitabilă, dimpotrivă, în faptul unei seri din existenţa noastră  
iroasă în această peşteră a cartonului şi pânzei pictate, sau a genului: un Teatrul  
dacă nimic de preţ nu ne atrage interesul... Solemnităţi cu desăvârşire intime,  
una: să așezi cuţitul de fildeş în umbra pe care o compun două pagini împre-  
unate ale unui volum: cealaltă, luxoasă, orgolioasă şi în chip atât de aparte  
pariziană: o *Premieră*, în oricare loc..." (*O.C.*, pp. 717-8).

V

„El se află într-un loc - Oraş - în care

Th

Fapta eroică ce urma să-i aducă gloria  
timp în această Operaţie ... [169 (A)]

operaţie

- Kroul — emană — Imnul

(matern) care îl creează, şi se  
restituie lui Th că era -" [4 (A)]

din care ar fi făcut  
sărbătoarea - (nunta)

Dr

este o crimă: se opreşte la



Aceste citate în tablou pentru a fi arătate cu degetul în tăcere. Și pentru ca, citind un text deja scris, negru pe alb, să mă pot bizui (*tabler*) pe un anumit index, aflat tot timpul în spatele meu, alb pe negru. În cursul acestor intersecții, o anumită scriitură a albului se va oferi întotdeauna spre a fi remarcată.

Dubla întrunire (*la double séance*) (tabloul I), despre care nu voi avea nicicând obrazul sau tupeul să spun că este rezervată întrebării *ce este literatura*, această întrebare trebuind de acum încolo să fie acceptată deja ca un citat în care ar putea fi examinat locul ocupat de *ce este*, ca și autoritatea presupusă prin care, indiferent ce, în mod special literatura, este supus formei cercetării ei; această dublă întrunire despre care nu voi avea nicicând naivitatea militantă de a anunța că se referă la întrebarea *ce este literatura*, își va afla oare ungherul ÎNTRE literatură și adevăr, între literatură și ceea ce trebuie să răspundem la întrebarea *ce este*?

Această dublă întrunire va fi fost ea însăși prinsă la colț, în mijlocul sau suspensia celor două părți ale unui text, dintre care doar una este vizibilă, lizibilă, măcar pentru faptul de a fi fost publicată, și al cărui ansamblu se sprijină pe *Numere (Nombres)* cu care va trebui să calculăm. În ochii unora, referirea la acest text pe jumătate absent va fi evidentă. În orice caz, e de la sine înțeles că întrunirea și textul nu sunt nici absolut altele, nici pur și simplu inseparabile.

Locul interesant, acest ungher între literatură și adevăr, va forma, așadar, un anumit unghi. El va avea figura unei îndoiri, a unghiului asigurat de un pliu.

Se pune acum *problema titlului*.

Printre altele, întotdeauna decisive, există o extrem de profundă chestiune a lui Goux cu privire la „gândirea încă negândită a rețelei, o organizare polinodală și non-reprezentativă, o gândire a *textului*... text pe care nimic nu l-ar putea *intitula*. Fără titlu, nici capitole. Fără cap, nici (literă) capitală“<sup>2</sup>.

Mallarmé cunoștea toate acestea. El construise sau, mai curând, destrămase această problemă printr-un răspuns bifurcat, îndepărtând

problema de ea însăși, deplasând-o spre o *indecizie* esențială care lasă în suspensie chiar titlurile lui.

Ne insinuăm astfel în cotlonul care ne interesează: *pe de o parte* Mallarmé prescrie *suspendarea* titlului care, precum capul, capitolul, oracularul înalță fruntea, vorbește prea tare, în același timp pentru că ridică glasul, asurzește textul care urmează și pentru că ocupă partea de sus a paginii, înaltul ei devenind astfel centrul eminent, începutul, comandamentul, șeful, arhonte. Mallarmé poruncește, așadar, ca titlul să fie redus la tăcere. Injoncțiune discretă, în străfulgerarea unui fragment activ, pe o creastă scurtă și tăioasă. Vom mai reține, de asemenea, faptul că, în el, se demonstrează un anumit himen spre care ne va reconduce mai departe indecizia:

*„Prefer, în fața agresiunii, să răspund că unii contemporani nu știu să citească –*

*Decât în jurnal; el oferă, desigur, avantajul de a nu întrerupe mulțimea preocupărilor.*

*Să citești –*

*Această practică –*

*Să sprijini, potrivit cu pagina, de albul care o inaugurează propria ingenuitate, la sine, ce uită chiar și titlul care ar vorbi prea tare: iar când s-a rânduie într-o frântură, cea mai mică, diseminată, hazardul învins cuvânt cu cuvânt, fără greș albul revine, adineaori gratuit, sigur acum pentru a încheia că nimic nu se află dincolo și pentru a face autentică tăcerea –*

*Virginitate care, în chip solitar, în fața unei transparențe a privirii adecvate, ea însăși parcă s-a divizat în fragmentele ei de candoare, amândouă, dovezi nuptiale ale Ideii.*

*Aerul sau cântul sub text, conducând divinația de ici colo, aplică aici motivul său în chip de floare și vinieta finală invizibilă“ (p. 386).*

Ceea ce rezistă autorității și îngâmfării titlului, tupeului unui „en-tête“, nu este doar vinieta finală invizibilă care, la cealaltă extremitate și potrivit definiției sale în termeni tipografici „folosește la umplerea albului paginii“. Ceea ce surpră „*evlavioasa majusculă*“ a titlului și lucrează la decapitarea textului, este intervenția regulată a albului, măsura și ordinea diseminării, legea spațierii,  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ -ul (cadență și caracter de scriitură), „*punctuația care, așternută pe hârtia albă, se semnifică, deja, pe ea*“ (p. 655). Revenirea inevitabilă, perioada regulată a albului în text („*fără greș albul revine...*“) se re-marcă în „*virginitatea*“, „*puritatea*“ și „*dovezile nuptiale ale Ideii*“. Prin aceste cuvinte și prin albul unui anume val

interpus sau sfâșiat, am fost deja introduși, blând, într-un anumit unghi care ne interesează.

Trebuie, așadar, să *suspendăm* titlul, ținând seama de ceea ce titlul domină.

Dar funcția titlului nu este numai ierarhică. Titlul care trebuie suspendat este, de asemeni, prin locul ocupat de el, suspendat, în suspans sau în suspensie. Deasupra unui text de la care așteaptă și primește totul sau nimic. Între alte roluri, această suspensie se menține, deci, în locul în care Mallarmé a așezat *lustra*, nenumăratele lustre, pe scena textelor sale.

Titlul nu conferă, așadar, majuscula unei scriituri ci îi asigură suspansul; și conturul, marginea, încadrarea. El oferă un prim pliu și desenează în jurul textului un fel de neprihănire matricială. De unde nu doar extrema minuție vădită în alegerea titlurilor (vom vedea câteva exemple) dar și, cât privește decapitarea, „răsturnarea semantică”<sup>4</sup> a cărei lege de indecizie o vom determina. Mallarmé recomandă, așadar, să reducem titlul la tăcere dar și să-l folosim ca izvor al unui alb germinal sau seminal. A fost recunoscută funcția frazelor-titlu sau a frazelor generatoare în opera lui Mallarmé. Robert G. Cohn îi consacră două capitole referitoare la *Un coup de dés*<sup>5</sup>. Adresându-se lui Maurice Guillemot<sup>6</sup>, Mallarmé descrie valoarea de suspensie a titlului sau, mai precis, a vidului pe care el îl marchează în partea de sus a paginii. Această scrisoare ne poate interesa din alte motive: acela, de pildă, al practicii ciudate a unei descrieri care nu este altceva decât o reprezentare, mai cu seamă când este vorba, în aparență, de decor, de mobilier și atmosferă (descripția aparține unei scriituri care se descrie (*se décrivant*), care se descrie (*se désécrivant*) în traseele sale, în unghiurile și „volutele” sau „reluările” care o readuc la sine; ea nu este niciodată descriere, pur și simplu, a lucrurilor); de asemenea, motivul unui cuvânt pe care nu l-am întâlnit niciodată în altă parte, nici măcar la Mallarmé: *syntaxier* (syntaxier). „Există la Versailles lambriuri cu ornamente de vrejuri împletite, atât de frumoase încât te fac să plângi; cochilii, volute, curbe, reluări de motive. Astfel îmi apărea la început fraza pe care o arunc pe hârtie, într-un desen sumar, pe care apoi îl revăd, îl simplific, îl reduc, îl sintetizez. Dacă te supui invitației acestui mare spațiu alb lăsat dinadins în partea de sus a paginii ca pentru a o separa de întregul citit, deja, în altă parte, dacă sosești cu un suflet feciorelnic și nou, atunci îți dai seama că sunt în mod profund și conștiincios *syntaxier*, că scriitura mea este lipsită de obscuritate, că fraza mea este ceea ce trebuie să fie și să fie pentru totdeauna...”

Titlul va rămâne, deci, suspendat, în suspensie, în aer, dar strălucitor precum o lustră de teatru a cărei multiplicitate de fațete (tabloul II) nu se va lăsa nicicând numărată sau redusă: „*Singurul principiu! și așa cum strălucește lustra, adică ea însăși, exhibarea promptă, sub toate fațetele, a orice și vederea noastră diamantină, o operă dramatică își arată succesiunea de exteriorități ale actului fără ca vreo clipă să-și păstreze realitatea și fără să se întâmple, la urma urmelor, nimic... suspensia veșnică a unei lacrimi care nu se poate forma nici cădea vreodată cu totul (iarăși lustra) scânteiază în mii de priviri...*“ (p. 296).

Pentru că, mai încolo, va trebui să dăm amploare acestei absențe de evenimente, iminența vizibilă și configurată a non-locului său („*fără ca vreo clipă să-și păstreze realitatea și fără să se întâmple, la urma urmei nimic*“), în sintaxa draperiei, a ecranului, a vălului să mai amintim, dintre textele intitulate *Offices (Slujbe)*, *Plaisir sacré (Plăcere sfântă)*. Arcușul sau bagheta dirijorului – de orchestră – așteptând, depinzând, asemeni unei pene ridicate, se luminează și într-o astfel de suspensie sau lustră „... când se va ridica draperia, lăsând să se vadă magnificența pustie a toamnei. Apropiata risipire a digitației luminoase, pe care o suspendă frunzișul, se privește, atunci, în bazinul pregătit al orchestrei.

*Bagheta conducătoare așteaptă să dea semnalul.*

*Niciodată nu ar cădea arcușul suveran bătând prima măsură, dacă ar trebui ca în această clipă specială a anului, în sală, lustra să reprezinte, prin numeroasele ei fațete, o luciditate a publicului cu privire la ceea ce urmează să se desfășoare*“ (p. 388).

Deasupra acestei duble întâlniri ar fi suspendat, poate, un titlu cu fațetele astfel șlefuite

[pronunțați fără să scrieți,]

[de trei ori<sup>7</sup>

L'ANTRE DE MALLARMÉ

(grota lui Mallarmé)

altfel spus L'„ENTRE“ DE MALLARMÉ

(„între“ al lui Mallarmé)

altfel spus L'ENTRE-DEUX „MALLARMÉ“

(Interstițiul „Mallarmé“)

Aceasta se scrie așa cum se pronunță.

Iar primul din cele două subtitluri ar fi atunci suspendat prin două puncte, conform sintaxei care se scrie astfel:

[de data aceasta, scrieți]

[fără să pronunțați]

„Vorbitorul se așează“.

L'hymen: ENTRE Platon et Mallarmé

(Himen: ÎNTRE Platon și Mallarmé)

Pe foaia pe care o are fiecare (tabloul III), *Mimique*, un mic text al lui Mallarmé se înfige în colț, participând la el sau completându-l, într-un fragment din *Philebos* care, fără să numească *mimesis*-ul, îi ilustrează sistemul și chiar îl definește, prin anticipare fie zis, ca sistem al *ilustrației*.

De ce să așezăm acolo aceste două texte și de ce să le așezăm astfel, în deschiderea unei întrebări cu privire la ceea ce (se pe)trece sau nu (se pe)trece *între* (*entre*) literatură și adevăr, întrebare care va rămâne, ca și cele două texte, ca și această mimodramă, un fel de exergă la o dezvoltare viitoare, titlul supraveghind de foarte de sus un eveniment a cărui continuă absență va trebui să o relevăm la sfârșitul serii următoare.

Printr-un anume pliu pe care-l vom desena, aceste texte și relația lor se sustrag în mod definitiv oricărei exhaustiuni. Putem începe, totuși, prin a marca, în linii mari, un anumit număr de motive. Aceste linii vor alcătui un fel de cadru, împrejmuirea, marginile unei istorii care va fi chiar cea a unui anumit joc între literatură și adevăr. Istoria acestui raport va fi organizată, n-aș spune de *mimesis*, noțiune pe care nu trebuie să ne grăbim s-o traducem (mai ales prin imitație) ci de o anumită interpretare a *mimesis*-ului. O astfel de interpretare nu a însemnat actul sau decizia speculativă a unui autor, la un moment dat ci, dacă îi reconstituim sistemul, ansamblul unei istorii. Între Platon și Mallarmé, ale căror nume proprii, nici aici, nu sunt referințe reale ci indicații de comoditate, pentru o primă analiză, a avut loc o istorie. Această istorie a fost și o istorie a literaturii, dacă admitem că literatura s-a născut și a murit în cuprinsul ei, actul ei de naștere ca atare, declarația numelui ei, coincidând cu dispariția ei, conform unei logici pe care himenul ne va ajuta s-o definim. Iar această istorie, dacă are vreun sens, este în întregime reglată de valoarea de adevăr și de un anumit raport înscris în himenul în discuție, *între* literatură și adevăr. Spunând „această istorie, dacă ea are vreun sens“, părem a admite că ea ar putea să nu aibă nici unul. Or, am vedea confirmându-se, dacă am duce la capăt această analiză, nu numai că istoria are un sens, dar că însuși conceptul de istorie a existat doar prin posibilitatea sensului, prin prezența trecută, prezentă sau făgăduită a sensului, a adevărului lui. În afara acestui sistem putem recurge la conceptul de istorie doar dacă îl reînscriem în altă parte, conform unei strategii specifice și sistematice.

Istoria adevărată, istoria sensului este povestită în *Philebos*. Recitind scena pe care o aveți în față, veți fi remarcat patru trăsături.

1. *Cartea este un dialog sau o dialectică*. Cel puțin ar trebui să fie astfel. Comparația sufletului cu o carte (*biblio*) intervine în așa fel încât

cartea apare acum doar ca un mod sau o instanță a discursului (*logos*), adică a discursului nerostit, tăcut, interior: nu „oda tăcută“ (*ode tue*) sau „tăcerea în după-amiezile de muzică“, ca în *Mimique*, nici „glasul tăcut“ (*la voix tue*) ca în *La Musique et les Lettres*, ci rostirea reîntoarsă înăuntru (*parole rentrée*). Adică, într-un cuvânt, gândirea (*dianoia*), așa cum o definesc *Theaitetos* și *Sofistul*: „STRĂINUL: Gândirea și vorbirea trebuie înțelese ca fiind una; numai că dialogul lăuntric al cugetului cu sine, fără de glas, a fost numit de oameni gândire“ (*Sofistul*, 263 e, trad. Constantin Noica). „THEAITETOS: Ce denumești [prin «a gândi» (*dianoeisthai*)]? SOCRATE: Un discurs pe care sufletul îl desfășoară pe de-a-ntregul el însuși către sine, despre cele pe care le cercetează. Te fac să vezi aceasta ca unul care, bineînțeles, nu știe. Căci așa mi se înfățișează în decursul cugetării, nu altfel decât în dialog, întrebându-se și răspunzându-și el însuși, afirmând și negând“ (*Theaitetos*, 189 e, trad. Marian Ciucă). Potrivit argumentației din *Philebos*, la început era *doxa*, opinia, sentimentul, evaluarea ce se forma în mod spontan în mine, cu privire la o aparență sau o verosimilitudine, înaintea oricărei comunicări, a oricărui discurs. Apoi când rosteam această *doxa* cu glas tare, adresând-o unui interlocutor prezent, ea devenea discurs (*logos*). Dar din clipa în care s-a putut forma *logos*-ul, în care dialogul a devenit posibil, se poate întâmpla, printr-un accident factual, să nu am partener: fiind singur, într-un anume fel îmi adresez acest discurs mie însumi, discut cu mine însumi într-un raport interior. Ceea ce am acolo este tot un discurs, dar unul afon, un *logos* privat, adică separat deopotrivă de organul și de glasul său. Or „metafora“ cărții i se impune lui Socrate în legătură cu acest *logos* deficitar, cu acest glas alb, cu acest dialog amputat de organul și de „celălaltul“ său. Atunci sufletul nostru seamănă cu o carte, pentru că este un *logos* și un dialog, cu siguranță (cartea fiind, astfel, doar o specie a genului „dialog“), dar, mai ales, pentru că această conversație redusă sau murmurată rămâne un fals dialog, o conversație minoră, echivalentă cu o pierdere de voce. În acest dialog cu vocea pierdută, n-am avea nevoie de carte și de scrierea în suflet, decât în lipsa prezenței celuilalt, când glasul nu-și află întrebuințarea: căutăm atunci să reconstituim prin substituție prezența celuilalt și, în același timp, să reparăm organul glasului. Cartea metaforică deține, așadar, toate caracterele pe care, până la Mallarmé, le vom fi atribuit întotdeauna cărții, oricâte dezmințiri a putut sau a trebuit să-i aducă practica literară. Așadar, cartea ca substitut al așa-zisului dialog, așa-zis viu.

2. *Adevărul cărții este decidabil*. Acest fals dialog care este cartea nu este, în mod necesar, un dialog fals. *Volumen* psihic, cartea din suflet

poate fi adevărată sau falsă după cum scriitorul din noi (*par hemin grammateus*) spune și, în consecință directă, scrie lucruri adevărate sau false. Valoarea cărții, înțeleasă ca *logos* desfășurat, există din cauza, în funcție (și ca *logos*), și în proporție cu adevărul ei. „Dar când acest scriitor care sălășluiește în noi scrie lucruri false, rezultatul este potrivit adevărului“. Scriitura psihică apare în primă instanță dinaintea tribunalului dialecticii, al ontologiei. Ea valorează cât echivalentul ei de adevăr și aceasta este singura ei măsură. Recursul la adevărul a ceea ce este, al lucrurilor însele, nu permite întotdeauna să decidem dacă scriitura este sau nu adevărată, dacă este conformă sau „potrivnică“ adevărului.

3. *Valoarea cărții (adevărată/falsă) nu îi este intrinsecă.* Spațiul scris nu valorează nimic prin el însuși, el nu este nici bun, nici rău, nici adevărat, nici fals. Această propoziție de neutralitate (nici/nici) extinsă în afara contextului platonician, ar putea avea efecte surprinzătoare, după cum vom vedea foarte curând. Dar adevărul sau falsitatea nu survin în această carte platoniciană decât în momentul când scriitorul transcrie o rostire rămasă înăuntru, când copiază în carte un discurs care a avut deja loc, și care se menține într-un anumit raport de adevăr (de asemănare) sau de falsitate (neasemănare) chiar cu lucrurile. Dacă nu ne menținem în instanța metaforică a cărții, vom zice că scriitorul transcrie în cartea din afară, în cartea în sens „propriu“, ceea ce va fi gravat înainte pe scoarța psihică. În legătură cu această primă gravură va trebui să distingem adevărul de falsitate. Cartea, care copiază, reproduce, imită discursul viu, valorează atât cât valorează acest discurs. Ea poate valora mai puțin, în măsura în care s-a lipsit de *viața logos-ului*; ea nu poate valora mai mult. Prin aceasta, scriitura în *general* este interpretată ca o imitare, un dublu al glasului viu și al *logos-ului* prezent. Scriitura în general nu este, desigur, scriitura literară. Dar în altă parte, de pildă în *Republica*, poetul este judecat și apoi condamnat doar ca imitator, ca mim care nu practică „diegeza simplă“. Locul specific al poetului poate fi apreciat ca atare după cum el recurge sau nu, într-un fel sau altul, la forma mimetică<sup>8</sup>. Poezia, al cărui caz este instruit în acest mod, nu se confundă, de bună seamă, cu ceea ce noi numim „literatură“. Dacă, așa cum, pe bună dreptate, am fost tentați să gândim, literatura s-a născut moartă dintr-o ruptură relativ recentă, nu-i mai puțin adevărat că întreaga istorie a interpretării artelor literare s-a deplasat, s-a transformat în interiorul feluritelor posibilități logice deschise de conceptul de *mimesis*. Ele sunt extrem de numeroase, de paradoxale, de deconcertante pentru că au

eliberat o foarte bogată combinatorie. Nu vom demonstra acest lucru aici. Să reținem legea schematică ce a constrâns discursul lui Platon: el a trebuit când să condamne *mimesis*-ul în el însuși, ca proces de duplicare, oricare ar fi fost modelul<sup>9</sup>, când să descalifice *mimesis*-ul doar din cauza modelului „imitat“, operația mimetică rămânând, în ea însăși, neutră, adică recomandată<sup>10</sup>. Dar în ambele cazuri *mimesis*-ul este subordonat adevărului: fie că el dăunează dezvăluirii lucrului însuși, substituind ființării copia sau dublul ei, fie că slujește adevărul prin asemănarea dublului (*homoiosis*). *Logos*-ul, el însuși imitat de scriitură, valora doar ca adevăr; sub acest aspect este întotdeauna cercetat de către Platon.

4. În sfârșit, a patra trăsătură necesară pentru a încadra acest text: elementul cărții astfel caracterizate este imaginea în general (iconul sau fantasma), imaginarul sau *imaginalul*. Socrate poate *compara* cu o carte raportul tăcut al sufletului cu el însuși, în „solilocviul mut“ (*Mimique*), doar întrucât cartea imită sufletul sau sufletul imită cartea, întrucât unul este *asemănător* cu celălalt („imago“ are aceeași rădăcină cu „imitari“). Mai înainte chiar de a se asemana între ele, amândouă aceste lucruri asemănătoare erau, în ele însele, de esență reproductivă, imitativă, picturală, în sensul reprezentativ al acestui cuvânt. *Logos*-ul trebuie, într-adevăr, să se regleze după modelul *eidos*-ului<sup>11</sup>; cartea reproduce *logos*-ul și totul se organizează conform acestui raport de repetiție, de asemănare (*homoiosis*), de redublare, deduplicare, prin acest soi de reverberare și de proces specular în care lucrurile (*onta*), vorbirea și scriitura se reflectează unele pe altele.

Din acest moment, apariția picturii este prescrisă în mod absolut ineluctabil. Sălașul îi este pregătit în scena din *Philebos*. Acest alt „demiurg“, *zographon*-ul, apare *după grammateus*: „Un pictor, care vine după scriitor și desenează în suflet imaginile corespunzătoare cuvintelor“. După cum știm, această complicitate între pictură (*zographia*) și scriitură este constantă. La Platon și după el. Or pictura și scriitura pot fi fiecare imaginea celeilalte doar în măsura în care ele, atât una cât și cealaltă, sunt interpretate ca imagini, reproduceri, reprezentări, repetiții a ceea ce este viu, a cuvântului viu într-un caz, a figurii animale în celălalt (*zographia*). Un discurs despre raportul între literatură și adevăr ezită întotdeauna în fața posibilității enigmatice a repetiției, în cadrul *portretului*.

Or, ce face aici pictorul? El pictează tot prin metaforă, desigur, și în suflet, precum un *grammateus*. Dar el vine după acesta, pășește pe urmele pașilor lui, urmărește semnele lăsate și pista lui. Și *ilustrează* o carte deja

scrisă în momentul sosirii lui. El „desenează în suflet imaginile corespunzătoare cuvintelor“. Desenul, pictura, arta spațiului, practica spațierii, inscripția în afară (exteriorul cărții, *le hors livre*) nu fac decât să se adauge, pentru a ilustra, a reprezenta, a împodobi cartea discursului gândirii lăuntrice. Pictura care formează imaginile este portretul discursului; ea valorează atât cât valorează discursul pe care îl încremenește și a cărui suprafață o îngheață. De asemeni, ea valorează doar atât cât valorează *logos*-ul capabil s-o interpreteze, s-o citească, să spună ce vrea să spună și ceea ce într-adevăr o face să spună însufletind-o, pentru a o face să vorbească.

Dar pictura, expresie degenerată și oarecum superfluă, agrement suplimentar al gândirii discursive, ornament pentru *dianoia* și *logos*, joacă și un rol în aparență invers. Ea operează ca revelatorul pur al esenței unei gândiri și a unui discurs definite ca imagini, reprezentări, repetiții. Dacă *logos*-ul este mai întâi imagine fidelă a *eidōs*-ului (figură a vizibilității inteligibile) ființării, el se produce ca o primă pictură, profundă și invizibilă. Din acest moment, pictura în sens curent, pictura pictorului, este doar o pictură a picturii. În felul acesta poate ea revela picturalitatea esențială a *logos*-ului, reprezentativitatea sa. Chiar aceasta este sarcina pe care Socrate i-o atribuie aceluia *zographōn-demiourgon* din *Philebos*: „PROTARCHOS: Cum așa și când se întâmplă aceasta? SOCRATE: Atunci când cineva, separând de vedere (*opseos*) sau de altă senzație cele opinat și spuse în momentul respectiv, vede cumva în sine însuși imaginile lucrurilor opinat și rostite“ (39 b, trad. Andrei Cornea). Pictorul care lucrează în urma scriitorului, după el, muncitorul care vine în urma lui, artisanul care urmează artistului, poate, pe bună dreptate, printr-un exercițiu de analiză, separare și sărăcire, să purifice esența picturală, imitativă și imaginală a gândirii. Atunci pictorul știe să restaureze imaginea nudă a lucrului, așa cum se oferă ea simplei intuiții, în *eidōs*-ul ei inteligibil sau în *oraton*-ul ei sensibil. El o despoaie de tot acest limbaj adăugat, de această legendă care are, de astă dată, statut de comentariu, de învelișul din jurul nucleului, de pânza epidemică.

Astfel încât, în scriitura psihică, între *zographie* și *logos* (sau *dianoia*) există acest straniu raport: întotdeauna, unul este suplimentul celuilalt. În prima parte a scenei, gândirea care fixa direct esența lucrurilor nu avea în mod esențial nevoie de acest agrement ilustrativ care erau scriitura și pictura. Gândirea sufletului era în chip intim unită numai cu *logos*-ul (și cu glasul rostit sau reținut). Invers, puțin mai departe, pictura (în metafora sa de pictură psihică, desigur, precum adineauri era vorba de scriitură

psihică) ne oferă imaginea lucrului însuși, ne oferă intuiția ei, viziunea directă eliberată de discursul care o însoțea, adică o stânjenă. Firește, insist mult asupra acestui fapt, este vorba întotdeauna de metafora picturii și a scriiturii, care sunt astfel raportate una la cealaltă: se știe, pe de altă parte, că în afara acestei metafore, Platon refuza întotdeauna scriiturii și picturii în sens „propriu“, intuiția lucrului însuși, pentru că ele au de-a face numai cu copii și cu copii de copii.

Discursul și inscripția (scriitură-pictură) apar în mod alternativ drept complemente utile sau suplamente inutile unul altuia, când utile, când inutile, uneori într-un sens, alteori în celălalt, pentru că sunt menținute împreună de țesutul tuturor complicităților și reversibilităților următoare:

1. Ambele sunt măsurate în raport cu adevărul de care sunt capabile.
2. Ele își sunt imagine una celeilalte și de aceea fiecare o poate suplini pe cealaltă în lipsa acesteia.

3. Structura lor comună le face pe amândouă să participe la *mneme* și *mimesis*, la *mneme* pentru că la *mimesis*. În mișcarea de *mimethai*, raportul mimului cu cel mimat, al reproducătorului cu cel reprodus este întotdeauna un raport cu un *prezent trecut*. Imitatul îl precede pe cel care imită. De unde problema timpului, care se pune inevitabil: Socrate se întreabă dacă nu cumva este exclus ca *grammata* și *zographemata* să aibă vreun raport cu viitorul. Este greu să gândești că ceva imitat este viitor în raport cu cel care îl imită, că imaginea precede modelul iar dublul ceea ce este simplu. Perspectivele „speranței“ (*elpis*), anamneza (viitorul ca prezent trecut care va reveni), prefața, viitorul anterior vor aranja lucrurile<sup>12</sup>.

Tocmai aici se lasă cel mai greu de dominat valoarea de *mimesis*. Într-adevăr, în textul platonician se produce o anumită mișcare pe care nu trebuie să ne grăbim s-o considerăm contradictorie. Pe de o parte, după cum am văzut, este greu să separăm *mneme* de *mimesis*. Dar, pe de altă parte, dacă Platon descalifică adesea *mimesis*-ul și aproape întotdeauna artele mimetice, el nu separă nicicând dezvăluirea adevărului, *aletheia*, de mișcarea de anamneză (deosebită, după cum am văzut, de *hipomneză*).

Se anunță, în felul acesta, o diviziune lăuntrică a *mimesis*-ului, o autoduplicare a repetiției însăși; la infinit, pentru că această mișcare întreține propria sa proliferare. Există, probabil, aici, întotdeauna mai mult decât un singur *mimesis*; și poate că în această stranie oglindă care reflectă, dar și deplasează și deformează un *mimesis* în celălalt, ca și cum destinul său ar fi să se mimeze, să se mascheze el însuși, se instalează istoria – literaturii – ca și totalitatea interpretării ei. Totul s-ar desfășura aici în paradoxele dublului suplimentar: a ceea ce, adăugându-se celui

simplu și unului, îi înlocuiește și îi mimează, deopotrivă asemănător și diferit, diferit pentru că – în măsura în care este – asemănător, același și celălalt decât ceea ce dublează. Or, ce decide și ce menține „platonismul“, adică, mai mult sau mai puțin imediat, întreaga istorie a filosofiei occidentale, inclusiv anti-platonismele care s-au înlănțuit în mod regulat de ea? ce se decide și se menține în ontologie sau în dialectică în decursul tuturor schimburilor sau revoluțiilor care s-au petrecut în ea? Tocmai *ontologicul*: posibilitatea presupusă a unui discurs despre ceea ce este, a unui *logos* care decide și este decidabil al lui *on* (ființare-prezentă) sau despre *on*. Ceea ce este ființarea-prezentă (formă matricială a substanței, a realității, a opozițiilor între formă și materie, esență și existență, obiectivitate și subiectivitate etc.) se deosebește de aparență, de imagine, de fenomen etc., adică de ceea ce, prezentându-l ca ființare-prezentă, îl redublează, îl re-prezintă, și, pornind de aici, îl înlocuiește și îl de-prezintă (*de-présente*). Există, așadar, 1 și 2, simplul și dublul. Dublul urmează *după* simplu, el îl multiplică *prin urmare*. Urmează de aici, iertată-mi fie repetarea, că imaginea *survine* realității, reprezentarea prezentului în prezentare, imitația lucrului, imitantul imitatului. La început există ceea ce este, „realitatea“, lucrul însuși, în carne și oase, cum spun fenomenologii, apoi, imitantul, pictura, portretul, zografemul, inscripția sau transcripția lucrului însuși. Ordinea constă în discernabilitatea, cel puțin numerică, între imitant și imitat. Și cum se înțelege de la sine, potrivit cu „logica“ însăși, conform unei sinonimii profunde, imitatul este mai real, mai esențial, mai adevărat etc., decât imitantul. Îi este anterior și superior. De acum încolo să ne amintim permanent paradigma clinică a *mimesis*-ului, ordinea celor trei paturi, a pictorului, a dulgherului și a Zeului în *Republica* lui Platon (X, 596 a sq.).

Fără îndoială, de mai multe ori în cursul istoriei, această ordine va fi aparent contestată, chiar inversată. Dar niciodată discernabilitatea absolută dintre imitat și imitant, nici anterioritatea aceuia asupra acestuia, nu vor fi fost deplasate de vreun sistem metafizic. În domeniul „criticii“ sau al artei poetice a fost subliniat îndeajuns faptul că arta, ca imitație (reprezentare, descriere, expresie, imaginație etc.), nu trebuie să fie „servilă“ (această propoziție ritmează douăzeci de secole de poetică), și că, prin urmare, în această libertate pe care arta o revendică față de natură, ea poate crea, poate produce opere mai valoroase decât cele pe care le imită. Dar toate aceste opoziții derivate ne readuc la aceeași origine. Plusul-de-valoare sau plusul-de-ființă fac din artă o natură mai bogată, mai liberă, mai plăcută, mai creatoare: mai naturală. În momentul mării

sistematizări a doctrinei clasice a imitației, Desmaret traduce în a sa *Art de la poésie* un gând foarte comun pe atunci:

„Iar Arta ne farmecă mai mult decât natura

.....

Iubim pe cel care imită (*l'imitant*), fără să iubim ceea ce imită (*l'imité*)“.

Că preferăm pe unul sau pe celălalt (deși am arăta cu ușurință că în virtutea raportului imitat/imitant, *preferința* nu poate alege decât imitatul, orice am zice despre aceasta), în fond, această ordine de apariție, pre-seanța (întâietatea) imitatului reglementează interpretarea filosofică și critică a „literaturii“, dacă nu operația scriiturii literare. Această ordine de apariție este ordinea *apariției*, procesul faptului însuși de a apărea, în general. Este ordinea *adevărului*. „Adevăr“ a însemnat, întotdeauna, două lucruri, istoria esenței adevărului, adevărul adevărului, nefiind decât distanța și articularea între aceste două interpretări sau aceste două procese. Simplificând analizele heideggeriene, dar fără să introducem aici ordinea de succesiune pe care Heidegger pare să o recunoască, am putea reține că procesul adevărului este *pe de o parte* dezvoltare a ceea ce se menține ascuns în uitare (*aletheia*), văl ridicat, înlăturat de pe lucrul însuși, de pe ce este întrucât este, se prezintă, se produce, fiind, eventual, asemeni unei găuri determinabile a ființei; *pe de altă parte* (dar acest alt proces este prescris în primul, în ambiguitatea sau duplicitatea prezenței prezentului, a *aparenței* sale – ceea ce apare și faptul apariției lui –, în *plii* participiului prezent<sup>13</sup>), adevărul este acord (*homoiosis* sau *adaequatio*), raport de asemănare sau de egalitate între o re-prezentare și un lucru (prezent dezvoltat), eventual în enunțul unei judecăți.

Or, *mimesis*-ul, în istoria interpretării lui, se subordonează întotdeauna procesului adevărului:

1. Fie că el semnifică, înainte chiar de a putea fi tradus prin imitație, prezentarea lucrului însuși, a naturii, a *physis*-ului care se produce, se naște și (își) apare așa cum este, în prezența imaginii sale, a aspectului său vizibil, în chipul său: masca teatrală, ca referință esențială a oricărui *mimethai*, revelează în măsura în care ascunde. *Mimesis* este atunci o mișcare a *physis*-ului, mișcare într-un fel naturală (în sensul nederivat al acestui cuvânt) prin care *physis*, neavând nici altul, nici exterior, trebuie să se dedubleze pentru a apărea, a(și) apărea, a (se) produce, a (se) dezvoltă, pentru a ieși din cripta în care el se preferă, pentru a străluci în *aletheia* lui. În acest sens, *mneme* și *mimesis* sunt egale, pentru că *mneme* este, de asemenea, dezvoltare (non-uitare), *aletheia*.

2. Fie că *mimesis* stabilește un raport de *homoiosis* sau de *adaequatio* între doi (termeni). Atunci el se lasă mai ușor tradus prin imitație. Această traducere înseamnă (sau mai curând produce în mod istoric) gândirea acestui raport. Cele două fețe se separă față în față: imitantul și imitatul, ultimul nefiind altceva decât lucrul sau sensul lucrului însuși, prezența sa în manifestare. Imitația bună va fi imitația adevărată, fidelă, asemănătoare sau verosimilă, conformă, adecvată *physis*-ului (esență sau viață) celui imitat; ea se șterge de la sine restituind în mod liber și, deci, în mod viu, libertatea prezenței adevărate.

De fiecare dată, *mimesis* trebuie să urmeze procesul adevărului. Norma sa, ordinea sa, legea sa este prezența prezentului. În numele adevărului, singura lui referință – *referința* –, este ea judecată, proscrisă sau prescrisă potrivit cu o alternanță reglată.

Trăsătura invariantă a acestei referințe desenează închiderea metafizicii: nu asemeni unei margini care înconjoară un spațiu omogen, ci conform unei figuri non-circulare, cu totul alta. Or, această referință este deplasată în mod discret dar absolut în operația unei anumite sintaxe, când o scriitură marchează și redublează marca unei trăsături indecidabile. Această dublă marcă se sustrage pertinentei sau autorității adevărului: fără s-o răstoarne, dar înscriind-o în jocul ei ca pe o piesă sau o funcție. Această deplasare nu are loc, nu a avut loc o dată, precum un *eveniment*. Ea nu are un loc simplu. Ea nu are loc într-o scriitură. Această dis-locație (este ceea ce se) scrie. *Textul lui Mallarmé și, în mod special, „foaia” pe care o aveți dinainte, vor fi exemplare* pentru această redublare a mărcii care este, în același timp, o ruptură și o generalizare formală (dar se înțelege de la sine că fiecare cuvânt al propoziției subliniate trebuie să fie, în același timp, deplasat și marcat de suspiciune).

Să recitim *Mimique*. Aproape de centru, o frază între ghilimele. După cum vom vedea, ea nu este un citat ci un simulacru de citat sau de explicare: – „*Scena nu ilustrează decât ideea, nu o acțiune efectivă...*”

Capcană: am putea fi tentați să interpretăm această frază și secvența pe care o domină într-un fel foarte clasic, ca o răsturnare „idealistică” a mimetologiei tradiționale. Am spune atunci: desigur, mimul nu mimează un lucru sau o acțiune, efective, o realitate dată în lume, existând înainte și în afara spațiului său propriu; el nu trebuie să se conformeze, cu scopul verosimilului, unui model oarecare real sau exterior, unei oarecare naturi, în sensul cel mai tardiv al acestui cuvânt. Dar raportul de imitație și valoarea de adecvare rămân intacte, pentru că el ar trebui, totuși, să imite, să reprezinte, să „ilustreze” ideea. Dar ce este ideea?, vom întreba în

continuare. Ce este idealitatea ideii? Când aceasta nu mai este *ontos on* în forma lucrului însuși, s-o spunem în manieră post-carteziană, copia în mine, reprezentarea gândită a lucrului, idealitatea ființării *pentru* un subiect. În acest sens, indiferent dacă o gândim potrivit cu modificarea „carteziană“ sau cu cea „hegeliană“, ideea este prezența ființării și, prin aceasta, n-am ieșit din platonism. Întotdeauna se pune problema imitării (exprimării, descrierii, reprezentării, ilustrării) unui *eidos* sau a unei *idea*, indiferent dacă acestea sunt figura lucrului însuși, ca la Platon, reprezentarea subiectivă, ca la Descartes, sau amândouă, ca la Hegel.

Desigur. Putem citi în acest fel textul lui Mallarmé, reducându-l la un strălucitor idealism literar. Par, într-adevăr, să ne invite la o astfel de lectură întrebuintărea frecventă a cuvântului *Idee*, adesea mărit și personificat, parcă, printr-o majusculă, ca și istoria pretinsului hegelianism al autorului. Și puțini sunt cei care au refuzat invitația. Dar lectura nu trebuie să mai procedeze aici ca o simplă listă de concepte sau de cuvinte, precum o punctare statică sau statistică. Trebuie să reconstituim un lanț în mișcare, efectele unei rețele și jocul unei sintaxe. Atunci *Mimique* se citește cu totul altfel decât ca un neo-idealism sau un neo-mimetologism. În ea, sistemul *ilustrării* este complet diferit de cel din *Philebos*. Împreună cu valorile pe care trebuie să i le asociem, *lustra* este reînscrisă în cu totul alt loc.

Nu există imitație. Mimul nu imită nimic. Și, mai întâi de toate, el nu imită. Nu există nimic înaintea scriiturii gesturilor lui. Nimic nu îi este prescris. Nici un prezent nu va fi precedat sau supravegheat trasarea scriiturii lui. Mișcărilor ei alcătuiesc o figură pe care nici un cuvânt nu o previne, nici nu o însoțește. Ele nu sunt legate de *logos* prin nici o ordine de consecințe. „Așadar, acest *Pierrot Asasin al Soțicii sale, compus și redactat de el însuși, solilocviu mut...*“

„*Compus și redactat de el însuși...*“ Într-ăm aici într-un labirint textual tapisat cu oglinzi. Mimul nu *urmează* nici un libret prestabilit, nici un program venit din altă parte. Nu în sensul că ar improviza și s-ar lăsa în seama spontaneității: pur și simplu, el nu se supune nici unui ordin verbal; gesturile lui, scriitura lui gestuală (știm cu câtă insistență descrie Mallarmé, ca inscripție hieroglifică, gestul reglat al dansului și pantomimei) nu-i sunt dictate de nici un discurs verbal, nu-i sunt impuse de nici o dicție. Mimul inaugurează, el începe o pagină albă: „... *Solilocviu mut pe care îl ține tot timpul sufletului său fantoma albă ca o pagină încă nescrisă*“.

Albul – cealaltă față a acestei duble întâlniri își anunță aici culoarea – se întinde între virginitatea candidă („*fragmente de candoare*“ .... „*probele nupțiale ale ideii*“) a paginei albe (*candida*) și crema albă a palidului Pierrot care, prin simulacru, scrie pe pasta fardului său, pe pagina care este el însuși. De-a lungul tuturor suprafețelor supraimprimite de alb pe alb, între toate straturile de fard mallarmean, am putea, de fiecare dată, prin analiză, să regăsim substanța „fardului înecat“ (*Le Pitre châtié – Bufonul pedepsit*). Vom citi astfel pe unul în celălalt, pe Pierrot din *Mimique* și pe „răutăciosul Hamlet“ din *Bufonul pedepsit* („*ochi, lacuri cu simpla mea beție de a renaște / altul decât histrionul pe care-l evocam prin gest / Drept pană, funinginea vulgară a lămpilor de gaz, / Am găurit în zidul de pânză o fereastră*“). Pierrot este fratele tuturor Hamleților care bântuie textul lui Mallarmé. Ținând seama de crima, de incestul și de sinuciderea în care toți sunt antrenați, în mod simultan, fantoma în forma unui I sau unui A, a unui vârf de spadă, a unei pene sau a unei sulite castrate, își ascute aici amenințarea. Pentru a demonstra aceasta, trebuie să trecem prin câteva rele, de pildă, cel al semnificanților în IQUE, ceea ce vom face negreșit.

Mimul nu este supus autorității nici unei cărți: această precizare a lui Mallarmé este cu atât mai stranie cu cât textul *Mimique* reprezintă, la început, reacția la o lectură. Mallarmé a avut în mâini libretul mimosdramei și la început el comentează acest opuscul. Faptul este cunoscut pentru că Mallarmé publicase prima versiune a acestui text, fără titlul său, în *La Revue indépendante* din noiembrie 1886. În locul a ceea ce va deveni primul paragraf din *Mimique*, se putea citi în special aceasta: „Un lux egal cu cel al oricărei gale îmi pare a fi, în anontimpul perfid, plin de chemări în afară, să rezervi, la lumina primei lămpi, o seară petrecută acasă, pentru a citi. Sugestiva și cu adevărat rara plachetă ce se deschide în mâinile mele nu este, la urma urmelor, alta, decât un libret de pantomimă *Pierrot Asasin al Soției sale*...“ (Calmann-Lévy, ediție nouă, 1886)<sup>14</sup>.

Așadar, într-un libret, pe pagină, a trebuit să citească Mallarmé ștergerea libretului în fața inițiativei gestuale a Mimului. Este vorba aici de o necesitate structurală, marcată în textul *Mimique*. Că într-adevăr, într-o zi oarecare, Mallarmé ar fi putut să și vadă „spectacolul“ reprezintă un fapt nu doar greu de verificat dar mai ales indiferent în raport cu organizarea textului.

Ceea ce a citit, așadar, Mallarmé în acest libret este prescripția care se șterge de la sine, ordinul dat Mimului să nu imite nimic care să

preexiste, într-un fel oarecare, operației lui: nici act („*scena ilustrează doar ideea, nu o acțiune efectivă*“), nici cuvânt („*odă tăcută... solilocviu mut pe care îl ține tot timpul sufletului său fantoma albă ca o pagină încă nescrisă*“).

La începutul acestui mim nu era nici actul, nici cuvântul. Îi este prescris (vom defini îndată acest cuvânt) Mimului de a nu accepta să i se prescrie decât propria scriitură, de a nu produce prin imitație nici o acțiune (*pragma*: afacere, lucru, act), nici un cuvânt (*logos*: cuvânt, glas, discurs). Mimul trebuie doar să se scrie pe o pagină albă care este el însuși, el trebuie să se înscrie *el însuși* în gesturi și jocuri de fizionomie. Pagină și pană, Pierrot este, în același timp, pasiv și activ, materie și formă, autor, mijloc și pastă a mimodramei sale. Aici se produce histriionul. Chiar aici – „*Am fost histriionul veridic al meu însumi!*“ (p. 495).

Înainte de a examina această propoziție, să vedem ce *face* Mallarmé în *Mimique*. Citim *Mimique*. Mallarmé (cel care îndeplinește funcția de „autor“) scrie pe o pagină albă, pornind de la un text pe care-l citește și în care este scris că trebuie să scrii pe o pagină albă. Am putea totuși observa că dacă referentul vizat de Mallarmé nu este un spectacol perceput efectiv, el percepe cel puțin un obiect „real“, numit libret, placheta pe care o privește sau o ține în mâini (pentru că spune limpede: „*Sugestiva și cu adevărat rara plachetă care se deschide în mâinile mele*“), menținută cu fermitate în identitatea ei cu sine.

Să vedem, pentru că trebuie să vedem, acest libret. Ceea ce ține Mallarmé în mâini, este a doua ediție, posterioară cu patru ani celei dintâi și cu cinci ani spectacolului însuși. Notița autorului a înlocuit Prefața unui anume Fernand Beissier. Acesta descria în ea ceea ce *văzuse*: în șura unei vechi ferme, în mijlocul muncitorilor și țăranilor, o mimodramă – gratuită – a cărui schemă o relatează după ce a descris îndelung locurile. Un Pierrot beat, „alb, lung, tras la față“, intră împreună cu un cioclu. „Și drama a început. Căci la o dramă asistam, într-adevăr, o dramă brutală, bizară, care ardea creierul ca o povestire fantastică a lui Hoffmann, atroce pe alocuri, și care te făcea să suferi ca un adevărat coșmar. Rămas singur, Pierrot povestea cum o ucisese pe Colombina, care îl înșela; tocmai o îngropase și nimeni nu va afla niciodată nimic despre crima lui. O legase de pat în timp ce dormea și îi gădilase picioarele până când moartea cumplită, înspăimântătoare, izbucni în toiul acceselor de râs atroce. Numai acest Pierrot lung, alb, cu chip cadaveric, putea să aibă o idee despre o asemenea tortură de damnat. Și, mimând acțiunea, el reprezintă în fața noastră întreaga scenă, simulând, rând pe rând, victima și asasinul“.

Beissier descrie reacția publicului și se întreabă cum va fi primit la Paris acest „Pierrot bizar, chinuit, slab, atins, parcă, de nevroză“ („Aceasta distrugea toate ideile mele despre acest Pierrot legendar care altă dată mă făcuse să râd atâta...“). A doua zi, ne spune el, îl întâlnește pe Mimul „redevinit om de lume“: este Paul Margueritte, fratele lui Victor Margueritte, fiul generalului și văr al lui Mallarmé. El îi cere să scrie o Prefață la libretul lui *Pierrot Asasin al Soției sale* pe care el, Paul Margueritte, proiectează să-l scrie și să-l publice. Ceea ce s-a și întâmplat. Prefața este datată la Valvius, 15 septembrie 1882: nu este, deci, imposibil ca, prin toate aceste legături, Mallarmé să fi asistat la spectacol și să fi citit prima ediție a libretului.

Structura temporală și textuală a „chestiei“ (cum s-o numim?) se anunță, deci, pentru moment, astfel: o mimodramă „are loc“, scriitură gestuală fără libret, o prefață este proiectată, apoi scrisă *după* „eveniment“ pentru a preceda un libret scris *la sfârșit*, reflectând mimodrama în loc de a o comanda. Această Prefață este înlocuită după patru ani printr-o Notiță a „autorului“ însuși, un fel de extra-carte (*hors-livre*) flotantă.

Acesta este obiectul care ar fi servit drept pretins „referent“ lui Mallarmé. Ce avea el oare atunci între mâini, dinaintea ochilor? În care punct, în care acum? potrivit cărui rând?

N-am deschis încă libretul „însuși“. Mașinăria textuală se complică aici mai întâi prin faptul că acest libret, text verbal care rânduiește cuvinte și fraze, descrie după încheierea ei o secvență pur gestuală și tăcută, inaugurarea unei scriituri a corpului. Margueritte remarcă într-un N. B. acest decalaj, această heterogeneitate a semnificantului. După prezentarea fizică a lui Pierrot, în care domină albul („Cu o cazacă albă...“, „... cu capul și mâinile de un alb de ghips...“, „... scufie albă...“, „... cu mâinile tot de ghips...“): „N.B. – Pierrot pare că vorbește? – Pură ficțiune literară! – Pierrot este *mut*, iar această dramă, de la un capăt la altul, *mimată*.“ Aceste cuvinte, „pură“, „ficțiune“, „mut“ vor fi reluate de Mallarmé.

În această ficțiune literară a cărei scriitură verbală survine la sfârșitul unei alte scriituri, aceasta – actul gestual al mimodramei – este descrisă ca anamneză. Este deja memoria unui anumit trecut. În momentul când Pierrot o mimează, crima a avut deja loc. Iar el mimează – „în prezent“, „*sub o aparență falsă de prezent*“, crima săvârșită. Dar mimând în prezent trecutul, el reconstituie, în numitul „prezent“, deliberarea care a pregătit uciderea, atunci când, întrebându-se în legătură cu mijloacele pe care le va folosi, el avea încă de a face cu o crimă viitoare, cu o moarte care urma să vină. Pierrot l-a alungat pe cioclu, acum fixează portretul Colombinei și „îl arată cu un deget misterios“. „Îmi amintesc ... Să tragem

cortina! Nu îndrăznesc... (Merge de-a-ndărăteala și cu mâinile lui pe la spate, fără să privească, trage draperiile. Buzele îi tremură și în clipa aceea o forță invincibilă îi smulge lui Pierrot taina care a urcat în gura lui. Muzica se oprește, ascultă).

Iată [italice, litere mari, discurs al mimului mut]: Colombina, fermecătoarea mea, soția mea, Colombina din portret, dormea. Dormea acolo, în patul cel mare: am ucis-o. De ce?... Ah, iată! Îmi șterpelea aurul; îmi bea cel mai bun vin; spinarea, mi-o cotonogea și cumplit: cât privește fruntea, mi-o mobila. Mi-a pus coarne, da, și încă cum, dar ce contează toate astea? Am ucis-o, pentru că îmi făcea plăcere, sunt stăpânul, cine are de zis ceva? S-oucid, da... chestia îmi surâdea. Dar cum să fac? (Căci Pierrot, ca un somnambul, reproduce crima iar în halucinația lui, *trecutul* devine *prezent*.)

[somnambul: toate acestea se petrec, dacă putem spune astfel, între veghe și somn, între percepție și vis; cuvintele „*trecut*“ și „*prezent*“ sunt subliniate de autor; le vom regăsi, altfel subliniate, în *Mimique*. Așadar, în prezentul aparent al scriiturii sale, autorul libretului, care nu este altul decât Mimul, descrie în cuvinte prezentul-trecut al unei mimodrame care ea însăși, în prezentul ei aparent, mima în tăcere un eveniment – crima –, prezent-trecut dar al cărei prezent nu a ocupat niciodată scena; nu a fost percepută niciodată de cineva, și nici măcar, după cum vom vedea, nu a fost cu adevărat săvârșită. Niciodată, nicăieri, nici chiar în ficțiunea teatrală. Livretul amintește că mimul „reproduce propria-i crimă“, mima amintirea ei și că, făcând aceasta, el trebuia mai întâi să mimeze, în prezent, deliberarea trecută în legătură cu o crimă viitoare]

„Uite frânghia, strâng, pac, gata! da, dar limba atârnată, chipul schimonosit? nu. – Cuțitul? sau o sabie, o sabie mare? poc! în inimă... da, dar curge sângele, în șiroaie... Eh, la dracu!... Otrava? o mică fiolă cu te miri ce în ea, o înghiți și pe urmă... da! și apoi durerile de stomac, chinurile, oh! e oribil (și de altfel, ar sări în ochi). Mai e pușca, bum! dar bum! s-ar auzi. – Nimic, nu găsesc nimic. (Se plimbă grav și meditează. Fără să vrea, se poticnește). Ai, ce mă doare! (Își mângâie piciorul). Ah, mă doare! Nu-i nimic, o să-mi treacă. (Își mângâie iar piciorul și îl gădilă). Ah, ah, ce nostim! Ah, ah! Nu! te face să râzi. Ah! (Își lasă brusc piciorul și își lovește fruntea). Am găsit. (Cu șiretenie): Am găsit! am s-o gădil pe nevastă-mea până când o să moară, asta e!“

Pierrot mimează atunci progresia unei juisări comice până la „spasmul suprem“. Crima, orgasmul, sunt de două ori mimate: Mimul joacă alternativ rolul lui Pierrot și al Colombinei. Iată, pur și simplu, pasajul

descriptiv (între paranteze și cu caractere romane) în care crima și orgasmul, râsul absolut (ceea ce Bataille numește „a muri de râs“ și „a râde până mori“) au loc fără ca, la urma urmelor, să se întâmple ceva, fără nici o violență, fără nici un stigmat, fără nici o urmă; crimă perfectă care nu poate fi confundată decât cu juisanța pe care și-o oferă o anumită speculație. Autorul ei dispăre, într-adevăr, pentru că Pierrot este și (o joacă și pe) Colombina, iar la sfârșitul scenei moare și el, în fața portretului Colombinei, care, brusc, se însuflețește și izbucnește în râs, în tablou. Iată, așadar, producerea aparentă a spasmului și, o spunem deja, a himenului: „Și acum, să gădilăm: «Colombina, ai s-o plătești». (Și gădilă în neștire, gădilă cu sălbăticie, gădilă și iar gădilă fără încetare, apoi se aruncă pe pat și redevine Colombina. Ea (el) se zvârcolește într-o veselie îngrozitoare. Unul din brațe se eliberează și dezleagă și celălalt braț și amândouă, îl blestemă, în demență, pe Pierrot. Ea (el) izbucnește într-un râs adevărat, strident, ucigător; și își înalță trupul pe jumătate; vrea să se arunce din pat; iar picioarele dansează mereu, gădilare, torturate, epileptice. Intră în agonie. Ea (el) se ridică o dată sau de două ori – spasm suprem! – deschide gura pentru a rosti un ultim blestem și cade pe spate, în afara patului, cu capul și brațele atârând. Pierrot redevine Pierrot. La picioarele patului mai scarpină încă, sleit de puteri, găfâind, dar triumfător...)“

După ce s-a felicitat pentru că, prin această crimă non-violentă, prin acest fel de sinucidere masturbatorie, și-a salvat capul de „lovitura de cuțit“ a ghilotinei („mă spăl pe mâini, înțelegeți...“), androgenul este reluat, incoercibil, de „gădilatul Colombinei, ca de un rău contagios și răzbunător“. El încearcă să scape prin ceea ce numește un „remediu“: sticla cu care o altă scenă erotică se încheie printr-un „spasm“ și un „leșin“. După a doua recădere, halucinația îi prezintă o Colombineă însuflețită în portretul ei, izbucnind în râs. Pierrot este iarăși cuprins de tremurat și gădilare și moare, în sfârșit, la picioarele „victimei (lui) pictate care râde în continuare“.

Cu toate fundalurile ei duble, cu abisurile și iluzia ei optică, o astfel de organizare de scriituri nu putea fi un referent simplu și pretextual pentru *Mimique* de Mallarmé. Dar în ciuda complexității (structurale, temporale, topologice, textuale) a acestui obiect-libret, am fi putut fi tentați să-l considerăm drept un sistem închis asupra lui însuși, repliat asupra raportului, desigur, extrem de complicat, între, să zicem, „actul“ mimodramei (cea despre care Mallarmé afirmă că se scrie pe o pagină albă) și livretul scris la sfârșitul „actului“. În acest caz, trimiterea textuală a lui Mallarmé și-ar afla aici gradul definitiv de oprire.

Dar lucrurile nu stau astfel. Această scriitură care nu trimite decât la ea însăși ne readuce, în același timp, în mod indefinit și sistematic,

la o altă scriitură. În același timp: de acest fapt trebuie să dăm seamă. O scriitură care trimite doar la ea însăși și o scriitură care trimite în mod indefinit la o altă scriitură reprezintă un fapt ce poate părea non-contradictoriu: ecranul reflectant nu captează niciodată decât scriitură, fără oprire, în mod indefinit, iar trimiterea ne izolează în elementul trimiterii. Desigur. Dar dificultatea depinde de raportul între mediul scriiturii și determinarea fiecărei unități textuale. Este necesar ca, de fiecare dată, trimițând la un alt text, la un alt sistem determinat, fiecare organism să nu trimită decât la el însuși ca structură determinantă: *în același timp* deschisă și închisă.

Oferindu-se lecturii pentru ea însăși și renunțând la orice pretext exterior, *Mimique* este, deopotrivă, bântuită de fantoma unui alt text sau întemeiată pe arborescența lui. Text despre care *Mimique* spune că descrie o scriitură gestuală care nu este dictată de nimic și care face semn doar spre propria ei inițialitate (*initialité*) etc. Așadar, pentru *Mimique* cartea lui Margueritte, este în același timp, un fel de exergă, de text exterior operei (*hors d'œuvre*) și un germen, o primă atingere seminală: ambele în același timp, ceea ce fără îndoială, numai operația *grefei* poate reprezenta. Ar trebui să explorăm în mod sistematic ceea ce se dă drept simplă unitate etimologică a *grefei* și a *graphului* (a *graphion*-ului: vârf ascuțit folosit pentru a scrie) dar și analogia între formele *grefei* textuale și *grefele* numite vegetale sau, tot mai frecvent, animale. Să nu ne mulțumim cu un catalog enciclopedic al *grefelor* (*grefă* de mugure de pe un copac pe altul, *grefă* prin apropiere, *grefă* prin ramuri sau altoiuri, *grefă* prin despicare, *grefă* în cunună, *grefă* prin muguri sau în scut, *grefă* cu „ochi“ deschiși sau cu „ochi“ închiși, *grefă* în flaut, în fluier, în inel, *grefă* pe genunchi etc.) ci să elaborăm un tratat sistematic al *grefei* textuale. Între alte lucruri, el ne-ar ajuta să înțelegem funcționarea unei note în josul paginii, de pildă, ca și al unui *motto* și prin ce anume, pentru cine știe să citească, ele au, adesea, o importanță mai mare decât textul numit principal sau capital. Iar când titlul capital devine el însuși un altoi, nu mai trebuie să alegem între prezența și absența titlului<sup>15</sup>.

Am pus în evidență aproape toate elementele structurale ale libretului lui Margueritte. Îi cunoaștem titlul și temele. Ce lipsește? Pe pagina de gardă, între numele propriu al autorului și titlu, pe de o parte, și numele autorului prefetei, pe de altă parte, există un *motto* și un al treilea nume propriu. Este un citat din Théophile Gautier:

Povestea lui *Pierrot* care și-a gădilat nevasta

Și-n felul acesta, râzând, a făcut-o să-și dea ultima suflare.

Acum știm: prin incizia marcată în *motto*, această mimodramă mai trimite la încă un text. Cel puțin, și indiferent de ce-a zis despre asta Margueritte în Notița sa. Grefă de „ochi“ (mugure) și text cât vezi cu ochii (*Grefe de l'œil et texte à perte de vue*).

Cât vezi cu ochii – reveniți lent spre himen și diseminare – căci ar fi cam imprudent să credem că ne vom putea opri, în sfârșit, la o sămânță textuală și la un principiu de viață care nu trimite decât la el însuși, o dată cu *Pierrot posthume* de Théophile Gautier<sup>16</sup>. Aici este marcată o tăietură care mai face o trimitere la un alt text și practică o altă lectură. Analiza ei ar fi infinită. Pierrot îi oferă un șoarece Colombinei sub pretextul că „femeia este o pisică și gheara ei ne stăpânește“; / „De aceea darul ce i se cuvine este un șoarece“. La care Colombina răspunde: „Un sipet îmi place mai mult decât treizeci de curse de șoareci“. Aceasta, în momentul când Arlechino anunță moartea lui Pierrot la Alger („Ei! e mai mult ca sigur: anunțul mortuar, / Pe prima filă a tuturor dicționarelor, / Se poate citi limpede, scris sau parafat, / Sub o paiată (*pierrot*) țintuită pe spânzurațoare“). Pierrot se întoarce și este poftit să depună mărturie în legătură cu propria moarte: „N-am să mă mai bucur de fericirea de a mă vedea“, și rătăcește ca un spectru, se păcălește în clipa când vrea să ia un leac de nemurire, înghite șoarecele pe care Arlechino îl introdusese pe furiș în sticlă, începe să se agite și să râdă „ca un nebun“ („Dacă-ăș putea să-mi introduc un motan în corp!“) și în cele din urmă hotărăște să se sinucidă. Iar în timpul solilocviului, deliberând cu privire la fel în care-și va pune capăt vieții, *își amintește o lectură*: „«Să mă sinucid, asta e, dar o dată pentru totdeauna. / Să vedem. Dacă ăș folosi funia? nu, chiar nu. / Cânepa nu se potrivește cu temperamentul meu... / Sau dacă ăș sări de pe un pod? Nu, apa rece provoacă guturai... / Dar dacă m-ăș înăbuși pe un pat de puf? / La naiba! sunt prea alb ca să-l mai murdăresc pe Othello... / Așadar, nici frânghia, nici puful, nici apa... / ... Iată, am găsit: am citit într-o poveste de demult, / că un soț și-a gădilat nevasta / Și-n felul ăsta, râzând, a făcut-o să-și dea ultima suflare... / Se gădilă. Oh, am să țopăi ca un ied, / Dacă nu mă opresc... să continuăm... râd / Pleznesc! / acum, să vedem la picioare. Leșin, / Mă furnică, mă cuprind flăcări / Hi, hi, universul se deschide dinaintea ochilor mei uluiți. / O, nu mai pot, îmi pierd cunoștința»“. *Colombina*: Cine-i nătărăul care se ciupește ca să chicotească? *Pierrot*: E un mort care se sinucide. *Colombina*: Cutează s-o mai spui o dată“.

După alte episoade (scene de otrăvire, arătarea lui Pierrot ca vampir etc.), Pierrot se adresează publicului. De data aceasta, nu mai este Mimul libretist care califică drept ficțiune un libret de cuvinte ce a înlocuit o

mimică mută. Este Pierrot care își cere iertare pentru că a vorbit pe scenă, ansamblul fiind închis în scriitura libretului: „Iertați-l pe Pierrot pentru că a luat cuvântul. / De obicei, mimez și grimasez rolul, / Și plec tăcut ca o fantomă albă, / Veșnic înșelat, veșnic bătut, veșnic tremurând, / Printre încurcăturile pe care o mână dibace / Le înnoadă în urzelile ei vechea Comedie, / Aceea numită cândva *Commedia dell'arte*, / Și pe care actorul broda în deplină libertate“.

Am putea continua multă vreme, ca să aflăm unde citise acest Pierrot povestea paradigmatică a soțului care și-a gădilat nevasta, și-n felul acesta, râzând, a făcut-o să-și dea ultima suflare. Urmărind toate firele din *Commedia dell'arte*, am fi prinși într-o rețea fără sfârșit<sup>17</sup>. Investiția bibliografică, cercetarea izvoarelor, arheologia acestor Pierrot ar fi, în același timp, interminabilă și fără folos, cel puțin sub aspectul a ceea ce ne interesează aici, pentru că procesul de trimitere și de grefă este *remarcat* în textul lui Mallarmé, care, așadar, nu are mai mult interior exact în măsura în care nu îi aparține propriu-zis.

Am creat impresia că părăsim acest text formulând propoziția pe care o reamintesc: redactând și alcătuindu-și el însuși solilocviul, trasându-l pe pagina albă care este el însuși, Mimul nu admite ca textul să fie dictat din nici un alt loc. El nu reprezintă nimic, nu imită nimic, nu trebuie să se conformeze vreunui referent anterior, cu scopul adecvării sau pentru a produce verosimilul.

Prevedem obiecția: de vreme ce el nu imită nimic, nu reproduce nimic, pentru că începe în originea sa chiar ceea ce trasează, prezintă sau produce, el este mișcarea însăși a adevărului. Nu, desigur, a adevărului de adecvare între reprezentare și prezentul lucrului însuși, sau între imitant și imitat, ci a adevărului ca dezvăluire prezentă a prezentului: arătare (*monstration*), manifestare, producere, *aletheia*. Mimul produce, adică face să apară în prezentă, manifestă sensul însuși a ceea ce scrie în clipa de față: a ceea ce *performează*. El oferă percepției lucrul în persoana, în chipul său. Urmărind firul acestei obiecții, am urca, dincolo de imitație, spre un sens mai „originar“ al conceptelor *aletheia* și *mimēisthai*. Am realiza, astfel, una dintre cele mai tipice și mai ispititoare reaproprieri metafizice ale scriiturii, așa cum întotdeauna va putea avea loc în contextele cele mai felurite.

Într-adevăr, l-am putea readuce pe Mallarmé la metafizica cea mai „originară“ a adevărului dacă ar fi dispărut, cu adevărat, orice mimică, dacă ea s-ar fi șters în producerea scripturală a adevărului.

Dar lucrurile nu stau deloc astfel. *Există* o mimică. Mallarmé ține la ea așa cum ține la simulacru (la pantomimă, la teatru și la dans, toate

aceste motive care se împletesc în special în *Richard Wagner, Rêverie d'un Poète français*, pe care și noi le ținem și le comentăm aici pe sub mână). Ne aflăm în fața unei mimici care nu imită nimic, în fața unui dublu, dacă se poate spune așa, care nu dublează nimic simplu, pe care nimic nu-l previne, în orice caz, nimic care să nu fie deja un dublu. Nici o referință simplă. De aceea, operația mimului face aluzie, dar aluzie la nimic, face aluzie fără să spargă oglinda, fără un „dincolo“ al oglinzii. „Astfel operează Mimul, al cărui joc se limitează la o veșnică aluzie fără a sparge oglinda“. Acest *speculum* nu reflectă nici o realitate, el produce numai „efecte de realitate“. Pentru acest dublu care ne face adesea să ne gândim la Hoffmann (citată de Beissier în Prefața lui), realitatea înseamnă moartea. Ea se va adevăra accesibilă, numai prin simulacru, asemeni *simplității* vizate a spasmului suprem sau a himenului. În acest *speculum* fără realitate, în această oglindă de oglindă, există, totuși, o diferență, o diadă, pentru că există mim și fantomă. Dar este o diferență fără referință, sau, mai degrabă, o referință fără referent, fără unitate inițială sau finală, fantomă care nu e fantoma nici unei cărni, răătăcitoare, fără trecut, fără moarte, fără naștere sau prezență.

Mallarmé menține, așadar, structura diferențială a mimicii sau a *mimesis*-ului, dar fără interpretarea platoniciană sau metafizică, ce presupune că, undeva, ființa ființării este imitată. Mallarmé menține chiar (se menține în) structura *fantasmei*, așa cum o definește Platon: simulacru ca o copie a copiei. Cu diferența că nu mai există model, și deci copie și că această structură (care conține și textul lui Platon, inclusiv ieșirea din structură pe care o încearcă) nu mai este raportată la o ontologie, adică la o dialectică. Voind să inversăm mimetologismul sau pretinzând că ne sustragem lui dintr-o dată, sărind, pur și simplu, cu *picioarele lipite*, recădem cu siguranță și imediat în sistemul lui: suprimăm dublul sau îl dialectizăm și regăsim percepția lucrului însuși, producerea prezenței și adevărului lui, ca idee, formă sau materie. Față de idealismul platonician sau hegelian, deplasarea pe care aici o numim, în mod convențional, „mallarmeană“, este mai subtilă și mai răbdătoare, discretă și eficientă. Este un simulacru de platonism sau de hegelianism, separat de ceea ce simulează doar printr-un văl abia perceptibil, despre care putem afirma, la fel de bine, că trece deja – neperceptut – între platonism și el însuși, între hegelianism și el însuși. Între textul lui Mallarmé și el însuși. Așadar, nu este, pur și simplu, fals să spui că Mallarmé este platonician sau hegelian. Dar nu este, în primul rând, adevărat<sup>18</sup>.

Și invers.

Aici nu ne interesează, în primul rând, aceste propoziții de formă filosofică, ci reinscripția lor în textul *Mimique*. În el se marchează faptul că, de vreme ce acest imitant nu are imitat în ultima instanță, acest semnificant nu are semnificat în ultima instanță, acest semn nu are referent în ultima instanță, operația lor nu mai este cuprinsă în procesul adevărului, dimpotrivă, ea cuprinde acest proces întrucât motivul ultimei instanțe este inseparabil de metafizica înțeleasă ca o căutare a unei *arche*, a unui *eschaton*, a unui *telos*<sup>19</sup>.

Toate acestea sunt marcate în *Mimique* nu doar în cizelarea scriiturii, în extraordinara ei izbândă formală sau sintactică, ci, la fel de bine, în ceea ce pare a fi descris în text ca eveniment mimat sau conținut tematic și care, în cele din urmă, nu este altceva, în ciuda efectului de conținut, decât spațiul scriiturii: totul în acest „eveniment“, himen, crimă, sinucidere, spasm (de răs sau de juisanță) în care nu se întâmplă nimic, în care simulacrul este o transgresiune iar transgresiunea un simulacru, descrie structura însăși a textului și îi realizează posibilitatea. Aceasta cel puțin trebuie să demonstrăm acum.

Operația care nu mai aparține sistemului adevărului nu manifestă, nu produce, nu dezvăluie nici o prezență; ea nu instituie nici o conformitate de asemănare sau de adecvare între o prezență și o reprezentare. Nu este vorba, totuși, de o unitate ci de jocul multiplu al unei scene care, ne-illustrând nimic în afara ei, cuvânt sau act, nu ilustrează nimic. Nimic altceva decât multiplicitatea de fațete a lustrei, care, ea însăși, nu e nimic fără de lumina sa în frânturi. Nimic altceva decât ideea care nu-i decât nimic. Idealitatea ideii este aici, pentru Mallarmé, numele, metafizic încă, necesar încă pentru a marca non-ființarea, non-realul sau non-prezentul; această marcă indică, face aluzie fără să spargă oglinda către ceea ce este situat dincolo de structura ființării (*I'étantité*), către *epekeina tes ousias*: himenul (proximitate și vâl) între soarele lui Platon și lustra lui Mallarmé. Acest „materialism al ideii“ nu este nimic altceva decât punerea în scenă, teatrul, vizibilitatea a nimic sau vizibilitatea de sine. Punerea în scenă care *nu ilustrează nimic, care ilustrează nimicul*, luminează spațiul, re-marchează spațierea ca nimic, ca alb: alb ca o pagină încă nescrisă sau ca diferența între trăsături: „Sunt pentru — nici o ilustrație, [...]“<sup>20</sup>.

Într-un fragment din proiectele inedite ale *Cărții* găsim desenul acestui lanț, Teatru-Idee-Mim-Dans.

„Rezumatul teatrului

ca *Idee și inm*

de unde teatru = *Idee*“

Iar mai departe, pe margine

„Teatru vs Idee  
Dramă  
Eroul Imn  
mim dans“

Așadar, scena ilustrează numai scena, echivalența *teatrului și ideii*, adică, după cum indică aceste două nume, *vizibilitatea* (excluzându-se) a vizibilului care se efectuează în ea. Ea ilustrează în textul unui himen (*hymen*) – mai mult decât anagrama imnului (*hymne*) – „*într-un himen (de unde porcede Visul) vicios dar sacru, între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei: aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, sub o aparență falsă de prezent*“.

„Himen“ (singurul cuvânt care reamintește că este vorba de un „spasm suprem“) indică mai întâi fuziunea, consumarea căsătoriei, identificarea celor doi, confuzia între cei doi. *Între* doi, nu mai există diferență, ci identitate. În această fuziune, nu mai există distanță între dorință (așteptare a prezenței pline care ar trebui să vină să-l umple, să-l împlinească) și împlinirea prezenței, între distanță și non-distanță; nu mai există diferență între dorință și satisfacție. Nu este suprimată doar diferența (între dorință și împlinire) ci și diferența între diferență și non-diferență. Non-prezența, vid deschis al dorinței, și prezența, plinitudine a juisanței, devin una și aceeași. În același timp, dacă putem spune astfel, nu mai există diferență textuală între imagine și lucru, semnificativ și semnificativ plin, imitant și imitat etc. Nu rezultă de aici că datorită acestui himen de confuzie nu mai există decât un termen, doar unul din cele diferite; așadar, nu urmează de aici că rămâne doar plinul semnificativului, al imitatului sau al lucrului însuși în persoană, a ceea ce este pur și simplu prezent. Dar diferența între cei doi termeni nu mai funcționează. Confuzia sau consumarea himenului suprimă heterogeneitatea celor două locuri în „spasmul suprem“ sau în moartea prin râs; ea suprimă, în același timp, exterioritatea sau anterioritatea, independența celui imitat, a semnificativului sau a lucrului. Împlinirea se rezumă la dorință, dorința este (în avans față de) împlinirea care rămâne, întotdeauna mimată, o dorință, „fără să spargă oglinda“.

Ceea ce este, astfel, înlăturat, nu este, așadar, diferența ci diferențiu, diferențiu, exterioritatea decidabilă a diferențiuilor. Datorită confuziei și continuității himenului, nu în pofida lui, se înscrie o diferență (pură și impură) fără poli decidabili, fără termeni independenți și ireversibili. O astfel de diferență fără prezență apare, sau mai curând de joacă apariția, dislocând un timp ordonat centrului prezentului. Prezentul nu mai este

o formă-mamă în jurul căreia se disting și se adună viitorul (prezent) și trecutul (prezent). În acest himen între viitor (dorință) și prezent (împlinire), între trecut (amintire) și prezent (săvârșire), între potență și act etc., sunt marcate numai diferențe temporale fără prezent central, fără un prezent al cărui trecut și viitor ar fi doar niște modificări. Mai putem vorbi de acum înainte de  *timp*  și de diferențe  *temporale* ?

Centrul de prezentă s-ar cuveni întotdeauna conferit la ceea ce numim percepție sau, în general, intuiție. Or, în *Mimique* nu mai există percepție, nu mai există realitate care se oferă de la sine percepției, în prezent. Jocurile de fizionomie, traseele gestuale nu sunt prezente în ele însele pentru că sunt trimiteri, fac veșnic aluzie, reprezintă. Dar nu reprezintă nimic care a fost vreodată sau a putut deveni vreodată prezent: nimic înainte sau după mimodramă, iar în mimodramă, o crimă-orgasm care n-a fost nicidecum comisă și care, totuși, se convertește în sinucidere fără rană sau suferință etc. Aluzia semnificantă nu traversează oglinda: „*aluzie perpetuă fără să spargă oglinda*“, sticla rece, transparentă și reflectantă („*fără să spargă oglinda*“ este un adaos în a treia versiune), fără să găurească pânza sau vâlul, fără să sfâșie moarul. Grota lui Mallarmé, teatrul glosarului său: în acest supans, „*centru de suspensie vibratorie*“, repercutare a cuvintelor între pereții grotei, ai glotei, sunt făurite, între altele, rimele „hoir“ (moștenitor), „soir“ (seară), „noire“ (neagră), „miroir“ (oglinză), „grimoire“ (carte magică), „armoire“ (dulap), etc. (Tablourile II și IV).

De vreme ce himenul ilustrează suspensia diferențelor, ce mai rămâne, în afară de Vis? Majuscula pecetluiește ineditul unui concept care nu mai aparține vechii opoziții: fiind, în același timp, percepție, amintire și anticipare (dorință), fiecare în celălalt, Visul nu este cu adevărat nici unul, nici celălalt. El anunță „*ficțiunea*“, „*mediul, pur, de ficțiune*“ (virgulele apar tot în a treia versiune), în același timp, prezența percepută și non-percepută, imagine și model, deci imagine fără model, nici imagine, nici model, mijloc (*milieu*) (la mijloc (*au milieu*): între, nici/nici; și mediu (*milieu*): element, eter, ansamblu, medium). Când ne vom fi angajat pe o anume turnantă în lectura noastră, ne vom situa de această parte a lustrei unde strălucește „*mijlocul/mediul*“ (*le „milieu“*). Întrucât referentul a fost înlăturat iar referința se păstrează, nu mai rămâne decât scriitura visului, ficțiunea fără imaginar, mimica fără imitație, fără verosimilitudine, fără adevăr, nici falsitate: aparență fără realitate disimulată și fără fundal de lume, deci fără aparență: „*aparență falsă...*“. Rămân numai urmele, anunțuri și reamintiri, mișcări anterioare și ulterioare pe care nici un prezent nu le va fi precedat sau urmat și care nu pot fi ordonate pe o linie, în jurul unui punct, urmă „*aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, sub o aparență falsă de prezent*“. Mallarmé subliniază (începând

cu a doua versiune, în *Pages*) și reproduce momentul deliberării mimate în *Pierrot* de Marguerite: în momentul — trecut — al întrebării deschise spre viitor („Dar cum am să fac?“), autorul libretului vă vorbește între paranteze, la „prezent“: „(Căci Pierrot, ca un somnambul, reproduce crima, și în halucinația lui, *trecutul* devine prezent)“. (Sublinierea aparține autorului). Ambiguitatea historicală a cuvântului lui *aparență* (în același timp actul de a apărea (*I'apparaître*) sau apariția ființării-prezente și disimularea ființării-prezente îndărătul aparenței sale) conferă pliul său indefinit acestei secvențe care nu este nici sintetică, nici redundantă: „*sub o aparență falsă de prezent*“. În sublinierea acestui complement circumstanțial se re-marcă deplasarea fără răsturnare a platonismului și a moștenirii sale. Această deplasare reprezintă întotdeauna un efect de limbă sau de scriitură, de sintaxă, nefiind nicicând o simplă răsturnare dialectică a conceptului (semnificat). Motivul însuși al dialecticii, care a deschis și a încheiat filosofia, indiferent cum l-am determina și în pofida resurselor pe care el le întreține în ea împotriva ei, este, fără îndoială, cea ce Mallarmé a marcat prin sintaxă în punctul sterilității ei sau, mai degrabă, a ceea ce se va numi imediat, în mod provizoriu și analogic, indecidabilul.

Sau *himen*.

Virginitatea „*paginii încă nescrise*“ ne deschide acest spațiu. Mai există cuvinte care nu sunt ilustrate: opoziția *vicios/sacru* („*himen (de unde precede Visul), vicious dar sacru*“; parantezele intervin în a doua versiune, pentru a raporta adjectivele la „*himen*“), opoziția *dorință/săvârșire* și, mai cu seamă, sincategoremul „*între*“.

Reamintesc: himenul, confuzie între prezent și non-prezent, împreună cu toate indiferențele pe care le domină între toate seriile de contrarii (percepție/non-percepție; amintire/imagie; amintire/dorință etc.) produce un efect de mediu (mediu, ca element care înglobează simultan cei doi termeni: [element] mediu care se menține între cei doi termeni). Important aici este *între*, intervalul (*I'entre-deux*) himenului. Himenul „are loc“ în *între*, în spațierea între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei. Dar acest mediu (mijloc) al lui *între* nu are nici o legătură cu un centru.

Himenul între (intră), în peșteră (*L'himen entre, dans l'antre*). *Entre* (între) se poate scrie la fel bine cu *a* (Tablourile II și IV). Cele două (*e*)(*a*)ntres (între-peșteri) nu sunt, oare, unul și același? Litré: „ANTRE: s.m. 1. Peșteră, grotă naturală, adâncă și întunecată. „Aceste peșteri, aceste trepiede care transmit oracolele“, Voltaire, *Œdipe*, II, 5. 2. Fig. Beciurile poliției, ale închiziției. 3. Termen de anatomie. Nume dat anumitor cavități ale oaselor. *Sinonime*: *Antre* (peșteră), *caverne* (cavernă), *grotte* (grotă). Caverna, loc gol, concav, în formă de boltă, este termenul generic;

dar peștera este o cavernă adâncă, întunecată, neagră; grota este o cavernă pitorească, făcută de natură sau de mâna omului. *Etimologie*: Lat.: *Antrum*; gr.: ἄντρον; sanscrită: *antara*, crăpătură, cavernă. *Antara* înseamnă, în sens propriu, *interval* și se leagă astfel de prepoziția latină *inter* (vezi *entre*). Provensal: *antre*; spaniolă și italiană: *antro*<sup>4</sup>. Iar articolul ENTRER (a intra) se încheie cu aceeași trimitere etimologică. Am fi tentați să vedem *intervalul* lui *între*, interstițiul (*l'entre-deux*) himenului, săpându-se asemeni unui pat, în vale\* (*vallis*), fără de care nu există munte, asemeni văii sacre dintre cele două crupe ale Parnasului, lăcaș al Muzelor și loc al Poeziei; numai că *intervallum* este alcătuit din *inter* (între) și *vallus* (par, țăruiș), ceea ce dă nu parul între doi, ci spațiul între două palisade. După Littré.

Trecem astfel de *la logica palisadei*, care va face întotdeauna plinul, la logica himenului. Himenul, consumare a diferențelor, continuitate și confuzie a coitului și căsătoriei, se confundă cu lucrul din care pare să derive: himenul ca ecran protector, ca sipet al fecioriei, ca perete vaginal, ca vâl foarte fin și invizibil care, dinaintea hysterului, se menține *între* interiorul și exteriorul femeii, ca urmare, între dorință și împlinirea ei. El nu este nici dorința, nici plăcerea, ci între cele două. Nici viitorul, nici prezentul, ci între cele două. Dorința visează să străpungă și să rupă himenul într-o violență care este (în același timp sau între) iubire și crimă. Dacă ar avea loc una sau alta, n-ar exista himen. Dar nu, pur și simplu, în non-loc. Cu toată indecidabilitatea sensului său, himenul are loc doar atunci când nu are loc, când, *într-adevăr*, nu se întâmplă nimic, când există producere fără violență sau violență fără lovitură, sau lovitură fără lovitură, marcă fără marcă (margine) etc., când vâlul este sfâșiat *fără a fi sfâșiat*, de pildă atunci când faci pe cineva să moară sau să juișeze de răs.

Ἦμην desemnează o peliculă, membrana fină care învăluie anumite organe ale corpului, de pildă, spune Aristotel, inima sau intestinele. Mai înseamnă cartilajul anumitor pești, aripa anumitor insecte (albina, furnica, viespea, care sunt himenoptere), membrana picioarelor la anumite păsări (himenopode), albeața care acoperă ochiul anumitor păsări, învelișul care ocrotește sămânța sau grăunțele plantelor. Țesut pe care se scriu atâtea metafore ale trupului.

Există tratate despre membrane sau *himenologii*, descrieri ale membranelor sau *himenografii*. Pe drept sau pe nedrept, etimologia lui „hymen“ trimite, adesea, la un radical *y* pe care l-am regăsi în latinul *suus*, *suere* (a coase) și în grecescul *hyphos* (țesut). *Himen* ar fi o mică legătură

\* *Le lit dans la vallée* – aluzie ironică la titlul omofon *Le lys dans la vallée* (*Crinul din vale*) al romanului lui Balzac, din 1836. (C.M.I.)

(*syman*) (*syntah*, cusut, *siula*, ac; *schuh*, a coase; *suo*). Aceeași ipoteză, contestată uneori, se face și în legătură cu *imn* (*hymne*) care nu ar fi, așadar, doar o anagramă întâmplătoare a lui *hymen* (tabloul V). Cele două cuvinte ar avea legătură cu *yphaino* (a țese, a urzi – pânza de păianjen; a unelti), cu *yphos* (țesut, pânză de păianjen, plasă, text al unei opere – Longinus) și cu *hymnos* (urzeală, apoi urzeală a unui cânt, prin extensie cânt nupțial sau cânt de doliu. Littré: ... „după Curtius, ὕμνος provine din aceeași rădăcină ca și ὑφάω, a țese, ὑφή, ὕφος, țesut; într-o epocă îndepărtată, când scrierea nu era cunoscută, majoritatea cuvintelor folosite pentru a indica o compoziție poetică erau împrumutate din meșteșugul țesătorului, al constructorului etc.“.

Himenul este, așadar, un fel de țesătură. Ar trebui să-i întretesem firele cu toate gazurile, vălurile, pânzele, stofele, moarurile, aripile, penele, cu perdelele și evantaiile care cuprind în pliurile lor aproape întreg *corpus*-ul mallarmean. Ne-am putea petrece noaptea în el. Cuvântul „himen“ nu apare doar în *Mimique*. Îl regăsim, cu aceleași resurse sintactice de indecidabilitate, utilizat mai mult sau mai puțin sistematic, în *Cantate pour la Première Communion* (*Cantată pentru prima Împărtășanie*) compusă la 16 ani („În acest himen misterios / Al forței, cu slăbiciunea“), în *L'Après-Midi d'un Faune* (*După amiaza unui faun*) („Prea mult himen dorit al celui care caută un *la*“), în *Offrandes à divers du Faune* (Ofrande ale „faunului“ către diverse persoane) („Faunul ar visa himen și castinel“) și, în primul rând, în *Richard Wagner, Rêverie d'un Poète français*, în care, pe două pagini (pp. 543–545) sunt numite toate elementele constelației: Mimul, himenul, feciorelnicul, ocultul, penetrarea și învelișul, teatrul, imnul, „pliurile unei țesături“, tactul care nu transformă nimic, „cântul, țâșnit într-o sfâșiere“, „fuziunea acestor forme disparate de plăcere“.

Încă o repliere: himenul, „*mediu, pur, de ficțiune*“, se menține între acte prezente care nu au loc. Actul, actualitatea, activitatea sunt inseparabile de valoarea de prezență. Are loc doar între-le (*l'entre*), locul, spațierea care nu este nimic, idealitatea (ca neant) a ideii. Așadar, nici un act nu se săvârșește („*Himen... între săvârșire și amintirea ei*“), comis ca o crimă. Amintire a unei crime care n-a fost nicicând comisă, nu doar pentru că n-a fost văzută în prezent pe scenă (Mimul își reamintește) dar și pentru că nu a fost exercitată nici o violență (cineva a fost făcut să moară de răs, apoi „criminalul“ — hilar — este absolvit prin propria sa moarte), și pentru că această crimă este contrariul ei: un act de iubire. Care nici el nu s-a petrecut. „A perpetra“ (*perpétrer*, a înfăptui, a săvârși, a comite), pecetluit de consonanță calculată cu „a penetra“ (*pénétrer*), înseamnă a face să pleznească, dar în mod fictiv, himenul, pragul

niciodată trecut. Chiar atunci când face pasul, Pierrot rămâne, dinaintea porților, „prizonierul singuratic al pragului“ (*Pour votre chère morte – Pentru defuncta iubită a Dumneavoastră*).

Să străpungi himenul sau să-ți străpungi pleoapa (care la păsări se numește himen), să-ți pierzi vederea sau viața, să nu mai vezi lumina zilei, acesta este destinul feluriților Pierrot. I se supune și *Pierrot posthume* al lui Gautier, înaintea celui al lui Marguerite. Fatalitate a simulacrului. El aplică asupra lui însuși procedeul și se preface că moare, după ce a înghițit șoarecele; apoi gâdilându-se, în spasmul suprem al unei masturbării infinite. Poate că himenul acestui Pierrot nu avea transparența subtilă, consistența invizibilă a celui mallarmean. Dar himenul își dă moartea sau se dă drept mort și pentru faptul că rămâne fragil și nesigur. Gândind că, după ce a murit pentru celălalt, nu va fi la înălțimea himenului cerut, a himenului *adevărat!* dintre Colombina și el, Pierrot postum simulează sinuciderea: „Am să-l bat pe Arlechino și am să-mi iau înapoi nevasta... / Dar cum? cu ce? Nu mai sunt decât un suflet, / O ființă rațională, cu totul imaterială; / Himenul cere ceva palpabil și substanțial... / Ce derută! ca să ies din această îndoială, / Să mă sinucid, iată, dar o dată pentru totdeauna“<sup>21</sup>. Dar sinuciderea fiind și ea o specie a genului himen, el nu va mai înceta să se sinucidă, acel „o dată pentru totdeauna“ numind tocmai ceea ce himenul condamnă întotdeauna la deriziune, ceea ce ne va face întotdeauna să izbucnim în râs.

*Quant au Livre (Cât privește Cartea)*: aici apar împreună și în relație structurile himenului, ale timpului și ale sinuciderii. „Sinuciderea sau abținere, să nu faci nimic, de ce? – O singură dată pe lume, pentru că, întotdeauna, datorită unui eveniment pe care-l voi explica, nu există Prezent, nu — un prezent nu există... Din lipsa Mulțimii care nu se declară, din lipsă — de tot. Prost informat cel care s-ar anunța sus și tare propriul său contemporan, dezertând, uzurpând, cu egală nerușinare, când trecutul a încetat iar viitorul întârzie sau când amândouă se amestecă iarăși cu nedumerire pentru a masca distanța“ (p. 372).

Distanța mascată, impalpabilă și non-substanțială, interpusă, întreășezată, *între*-ul himenului se reflectă pe ecran fără a pătrunde în el. Himenul rămâne în himen. Unul — vălul de virginitate în care nimic nu are loc încă — rămâne în celălalt (*l'autre*) — consumare, cheltuială și penetrare în grotă (*l'antre*).

Și reciproc.

Nimeni nu trece dincolo de oglindă și aceasta nu este nicicând spartă. La marginea ființei.

La marginea ființei, mediul himenului nu devine niciodată o mediere sau un travaliu al negativului, el dejoacă toate ontologiile, toate

filosofemele, dialecticile tuturor marginilor. Le dejoacă și, ca mediu și țesătură, le învăluie, le răstoarnă și le înscrie. Non-penetrarea, non-perpetrarea (care nu este pur și simplu negativă ci se menține între cele două), acest suspans al peșterii (*antre*) în care se menține perpenetrația (*la perpénétration*) este „perpetuă”, afirmă Mallarmé: „*Astfel operează Mimul, al cărui joc se limitează la o veșnică aluzie fără a sparge oglinda: el instalează, în felul acesta, un mediu, pur, de ficțiune*”. (Jocul virgulei (*virgula*) intervine, multiplu, doar în ultima versiune, tăieturi care marchează pauza și cadența, spațierea și pierderea suflului în *continuum*-ul secvenței<sup>22</sup>). Mișcare perpetuă a himenului: nu ieșim din peștera mallarmeană la fel cum nu ieșim din caverna platoniciană. Ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, aceasta necesită o cu totul altă speleologie, care nu mai caută îndărătul aparenței lustruite, în afară de un „dincolo”, „agent”, „motor”, „piesă principală sau nimic”, a „mecanismului literar” (*La Musique et les Lettres*, p. 647).

„... atât cât trebuie pentru a ilustra unul din aspectele și acest filon al limbii” (p. 406).

„*Astfel operează Mimul*”: ori de câte ori Mallarmé folosește cuvântul „*operație*”, nu se întâmplă nimic din ceea ce ar putea fi perceput ca eveniment prezent, ca realitate, activitate etc. Mimul nu face nimic, nu există act (ucigaș sau sexual), nici subiect actant, așadar, nici pacient. Nimic nu este. Cuvântul este (*est*) nu apare în *Mimique*, conjugată, totuși, la prezent, în și despre „*aparența falsă de prezent*”, decât o dată și sub o formă care nu este cea a judecății de existență ci, abia, a copulei predicative („*C'est au poète, suscité par un défi, de traduire!*”) („*se cuvine poetului stârnit de o sfidare să traducă!*”). A fost subliniată<sup>23</sup> elipsa constantă a verbului „*être*” (a fi) de către Mallarmé. Ea este complementară cu frecvența cuvântului „*jeu*” (joc); iar practica „*jocului*” în scriitura mallarmeană intră în conflict cu înlăturarea lui „*a fi*”. *Înlăturarea (la mise à l'écart)* ființei se definește și se imprimă în mod literal în diseminare, ca diseminare.

Jocul himenului este, *în același timp*, vicios și sacru, „*vicios dar sacru*”. Astfel încât el nu este nici una nici alta, pentru că nu se întâmplă nimic și pentru că himenul rămâne suspendat între, în afară și în peșteră. Nimic nu este mai vicios decât acest suspans, această distanță jucată, nimic nu este mai pervers decât această penetrare sfâșietoare care lasă virgin un pântec. Dar nimic nu este mai marcat de sacru, ca atâtea vâluri mallarmeene, mai repliat, mai pecetluit, mai intangibil, mai neatins. Ar trebui să reluăm, aici, analogia dintre „scenariul” din *Mimique* și cel care se desenează prin linii punctate în fragmentele *Cărții*. Iată câteva:

19 A De l'autre côté, à la fois future  
et passée

(un bras, un  
autre levé, attitude de  
danseuse

Tel est ce qui a lieu visible  
lui omis

20A

ouvrir sur<sup>1</sup> milieu (solitaire  
en soi – <sup>2</sup> cela s'étend  
jusqu'à l'avant mystérieux, comme le  
fond – préparation à la fête  
= entracte\*

confusion des deux.

avec interruption du fond ouvert

ou = \*\*  
l'action dans  
le fond  
– reprenant où  
on le quitte

= \*entracte

avant seul

(rappel de la fête, (regrets, etc.)

et se grandissant  
du milieu

et lever du rideau – chûte [*sic*]

salle

corespond a fond

et fond

l'au delà

et avant mystérieux – correspond à

ce qui cache le fond (toile, etc.) en fait le  
mystère –

fond = salle

\*\*

à lustres

1. sur 2<sup>e</sup> fond.

2. solitaire fête en soi – fête.

21 A

l'arabesque électrique

s'allume derrière – et les deux  
voiles  
– sorte de déchirure sacrée du  
voile, écrite là – ou déchire –  
et deux êtres à la fois oiseau  
et parfum – semblable aux deux d'en  
chaire  
haut(balcon) com

---

l'oeuf

église

22 A

.....

.....

Voilà tout ce que dit l'écho –  
double et menteur, interrogé  
par l'esprit voyageur (du vent).

24 A

.....

.....

– Pendant ce temps-là – rideau  
dioramique s'est aprofondi [*sic*] – ombre  
de plus en plus forte, comme creusé  
par elle – par le mystère –

Le store s'est annulé...

.....

169 A [dans un coin de page]

Opération\*  
crime serment?  
\* qui n'est ni. ni.

.....

50 B

5 ans, le lustre

- 19 A De cealaltă parte în același timp viitoare  
și trecută (un braț, un  
altul ridicat, atitudine de  
dansatoare  
Acesta e ceea ce are loc vizibil  
el omis.
- 20 A  
a deschide spre<sup>1</sup> mijlocul (solitar  
în sine – <sup>2</sup> aceasta se întinde  
până la partea dinainte misterioasă, asemeni  
fundalului – pregătire pentru sărbătoare  
= antract\*
- confuzie a celor două  
cu întrerupere a fundalului deschis sau = \* \*  
acțiunea în  
fundalul  
– reluând acolo,  
unde este părăsit
- = \*antract  
partea dinainte singură (reamintire a sărbătorii, (regrete etc.)  
și mărindu-se  
a mijlocului
- și ridicarea cortinei – cădere [sic] sală  
și fundal  
corespunde profund ceea ce e dincolo
- iar partea dinainte misterioasă – corespunde la  
ceea ce ascunde fundalul (pânză etc.) face din el  
misterul –.
- 
- fundal = sală \*\* cu lustre

1. spre al doilea fundal  
2. solitară sărbătoare în sine – sărbătoare.

21 A

arabescul electric

se aprinde în spate – și cele două  
văluri  
– fel de sfâșiere sacră a  
vălului, scris acolo – sau sfâșie –  
și două ființe în același timp pasăre  
și parfum – asemeni celor doi din  
estradă  
înalt (balcon) corn

---

oul

biserică

22 A

.....  
.....  
Iată tot ce zice ecoul –  
dublu și mincinos, întrebat  
de *spiritul călător* (al vântului)

24 A

.....  
.....  
– În timpul acesta – cortina  
dioramică s-a adâncit [sic] – umbră  
tot mai densă, scobită parcă  
de ea – de mister –

Storul s-a anulat...

.....

169 A [în colțul unei pagini]

Operație\*  
crimă, jurământ?  
\* care nu este nici, nici.

.....

50 B

5 ani, Lustrul

Mimul joacă din clipa în care nu se mai ghidează după nici o acțiune efectivă, și nu tinde spre nici o verosimilitudine. Jocul joacă întotdeauna diferența fără referință, sau, mai curând, fără referent, fără exterioritate absolută, adică fără interior. Mimul mimează referința. El nu este un imitator, el mimează imitația. Himenul se interpune între mimică și *mimesis* sau, mai curând, între *mimesis* și *mimesis*. Copie a copiei, simulacru care simulează simulacrul platonician, copia copiei platoniciene ca și draperia hegeliană<sup>24</sup> care au pierdut aici iluzia referentului prezent, devenind astfel pierdute pentru dialectică și pentru ontologie, pierdute pentru cunoașterea absolută. Care este și ea „mimată“, după cum va spune în sens literal, Bataille. În această veșnică aluzie la fondul lui *între*, care nu are fundal, nu se știe niciodată la ce face aluzie aluzia, dacă nu chiar la ea însăși în timp ce face aluzie, țesându-și himenul și fabricându-și textul. Prin aceasta, aluzia este un joc care se conformează numai propriilor reguli formale. După cum o arată numele ei, aluzia joacă. Dar faptul că acest joc este independent de adevăr, în ultimă instanță, nu presupune că el ar fi falsitate, eroare, aparență sau iluzie. Mallarmé scrie „aluzie“ și nu „iluzie“. Aluzia (Mallarmé spune, în altă parte „sugestie“) este chiar operația pe care, *prin analogie*, o numim aici indecidabilă. În 1931, Gödel a demonstrat posibilitatea unei propoziții indecidabile care, într-un sistem dat de axiome care domină o multiplicitate, nu este nici o consecință analitică sau deductivă a axiomelor, nici în contradicție cu ele, nici adevărată, nici falsă în raport cu aceste axiome. *Tertium datur*, fără sinteză.

„Indecidabilitatea“ nu aparține, aici, vreunei echivocități enigmatice, vreunei ambiguități „historiale“, misterului poetic al cuvântului *himen*, ambivalenței inepuizabile a unui cuvânt din limba „naturală“ și încă și mai puțin vreunui „*Gegensinn der Urworte*“ (sens contradictoriu al cuvântului original) (Abel)<sup>25</sup>. Nu este cazul să repetăm aici în legătură cu *himen*, ceea ce a afirmat Hegel despre cuvinte germane ca *Aufhebung* (suspensie și conservare), *Urteil* (judecată), *Meinen* (opinie, punct de vedere, intenție), *Beispiel* (exemplu), etc., minunându-se de acest noroc care instalează o limbă naturală în elementul dialecticii speculative. Aici nu are importanță bogăția lexicală, infinitatea semantică a unui cuvânt sau a unui concept, profunzimea sau densitatea lui, sedimentarea în el a două semnificații contradictorii (continuitate și discontinuitate, interior și exterior, identitate și diferență etc.). Ceea ce contează aici este practica sintactică sau formală care îl compune și îl descompune. Ne-am prefăcut că orientăm totul spre cuvântul *himen*. Dar caracterul de semnificant de

neînlocuit, pe care totul părea să i-l confere, era așezat acolo ca o capcană. Acest cuvânt, această silepsă<sup>26</sup>, nu este indispensabilă; filologia și etimologia ne interesează doar în mod secundar; iar pierderea „himenului“ nu ar fi ireparabilă pentru *Mimique*. Efectul lui este produs, în primul rând, de sintaxă care așează pe „între“ în așa fel încât suspensia nu mai este determinată de conținutul cuvintelor ci de poziția lor. Prin „himen“ se remarcă numai ceea ce poziția cuvântului *entre* (între) marchează deja și ar marca și atunci când cuvântul „himen“ nu ar apărea. Dacă am înlocui „himen“ cu „căsătorie“ sau „crimă“, cu „identitate“ sau „diferență“ etc., efectul ar fi același, cu excepția unei condensări sau acumulări economice, pe care nu am neglijat-o. Cuvântul *entre* (între), indiferent dacă este vorba de confuzia sau de intervalul *între*, suportă, așadar, întreaga forță a operației. Trebuie să determinăm himenul pornind de la „între“ (*l'entre*) și nu invers. În text himenul (crimă, act sexual, incest, sinucidere, simulacru) se lasă înscris în extremitatea acestei indecizii. Această extremitate avansează conform cu excesul ireductibil al sintacticului asupra semanticului. Cuvântul „entre“ (între) nu are nici un sens deplin în el însuși. *Entre* (între) izolat reprezintă o umplură sintactică, nu este un categorem, ci un sincategorem, ceea ce filosofii din Evul Mediu până la *Cercetările logice* ale lui Husserl numesc o semnificație incompletă. Ceea ce este valabil pentru „himen“, este valabil, *mutatis mutandis*, pentru toate semnele, precum *pharmakon*, *suplement*, *di-ferență* (*différance*) și altele câteva, care au o valoare dublă, contradictorie, indecidabilă care ține întotdeauna de sintaxa lor, fie că aceasta este, într-un fel anume, „interioară“, articulând și combinând sub același jug, *hyph'en*, două semnificații incompatibile, fie că este exterioară, depinzând de codul în care operează cuvântul. Dar compunerea sau descompunerea sintactică a unui semn face caducă această alternativă dintre interior și exterior. Avem de-a face cu unități sintactice în acțiune, mai mari sau mai mici, și cu diferențe economice de condensare. Fără să le identificăm între ele, dimpotrivă, putem recunoaște o anumită lege de serie a acestor locuri de pivotare indefinită: ele marchează punctul a ceea ce nu se lasă niciodată mediatizat, dominat, sublimat (*relever*), dialectizat prin *Erinnerung* (amintire) și *Aufhebung*. Să fie, oare, o întâmplare că toate aceste efecte de joc, aceste „cuvinte“ care scapă dominației filosofice au, în contexte istorice extrem de diferite, un raport foarte special cu scriitura? Aceste „cuvinte“ admit în jocul lor contradicția și non-contradicția (și contradicția și non-contradicția între contradicție și non-contradicție). Fără sublimare (*relève*) dialectică, fără

încetare, ele aparțin, într-un fel, în același timp conștiinței și inconștiinței despre care Freud ne spune că este tolerant sau insensibil la contradicție. Așadar, în măsura în care depinde de ele și li se *pliază*, textul joacă o *scenă dublă*. El operează în două locuri absolut diferite, chiar dacă le separă numai un vâl, în același timp traversat și netraversat, întredeschis. Datorită acestei indecizii și acestei instabilități, Platon ar fi numit *doxa* (opinie) și nu *episteme* (știință, cunoaștere) dubla știință căreia trebuie să-i dea loc aceste două teatre. *Pierrot Assassin de sa Femme* i-ar fi reamintit enigma eunucului care lovește liliacul<sup>27</sup>.

Totul se joacă, totul și restul, deci jocul, se joacă în *întrele* (*l'entre*), despre care Gaston Bachelard, autorul *Eseului despre cunoașterea apropiată* (*Essai sur la connaissance approchée*), care se pricepea și la grote<sup>28</sup>, spune că este „un concept matematic“ (p. 32). Când o scriitură marchează și re-marchează această indecidabilitate, puterea ei de formalizare este mai mare, chiar dacă are aparență „literară“ sau este tributară, în aparență, unei limbi naturale, decât cea a unei propoziții de formă logico-matematică ce s-ar situa dincoace de acest tip de marcă. Presupunând că distincția încă metafizică între limbă naturală și limbă artificială este riguroasă (aici atingem, fără îndoială, limita pertinentei sale), ar exista texte în limba așa-zis naturală a căror putere de formalizare ar fi superioară celei atribuită anumitor notații de aparență formală.

Nu mai suntem autorizați să spunem nici măcar că „între“ (*entre*) este un element pur sintactic. Dincolo de funcția lui sintactică, prin re-marca vidului lui semantic, el începe să semnifice<sup>29</sup>. Vidul său semantic *semnifică*, dar semnifică spațierea și articularea; el are ca sens posibilitatea sintaxei și ordonează jocul sensului. *Nici pur sintactic, nici pur semantic*, el marchează deschiderea articulată a acestei opoziții.

În sfârșit, totul în această dehiscentă se repetă și se întredeschide într-un anumit „pat“ (*lit*), pe care *Mimique* îl va fi pregătit cu grijă. Aproape de final, sintagma „*Je lit*“ (patul) reproduce stratagema himenului.

Înainte de a ajunge acolo, voi reaminti că în această *Mimique*, savant situată între două tăceri știrbite („*Tăcerea, singurul lux după cel al rimelor... Încă domnește o tăcere, condiție și desfătare a lecturii*“), ca „zburdare“ (*ébat*) și „dezbaterere“ (*débat*) a „limbii“ (Tabloul II), nu va fi fost niciodată vorba decât de scriitură și de lectură. Am putea citi *Mimique* ca pe un fel de compendiu al literaturii. Nu numai pentru că intervine adesea metafora scriiturii („*fantomă albă ca o pagină încă ne-scrisă*“) – același lucru se întâmplă și în *Philebos* – dar pentru că

necesitatea acestei metafore, căreia nu îi scapă *nimic*, face din ea altceva decât o figură de stil specială. Se produce o extensie absolută a conceptului de scriitură-lectură, a conceptelor de text, de himen, până într-atât încât nimic din ceea ce *este* nu le poate depăși. *Mimique* descrie o scenă de scriere într-o scenă de scriere și aceasta la infinit, în virtutea necesității structurale marcate în text. Mimul, ca „scriitură corporală“ (*Ballets — Balet*), mimează o scriitură (himen) și se lasă scris într-o scriitură. Totul se reflectă în *medium*-ul sau *speculum*-ul lecturii-scriitură, „fără să spargă oglinda“. Există o scriitură fără libret al cărei vârf care trasează, de fiecare dată, în fiecare clipă, operează fără trecut pe foaia virgină; dar există, de asemenea, în *mod simultan*, o infinitate de librete care se închid, se încapsulează unele în altele și nu-și află rezolvarea decât prin grefă, prelevare, citate, *motto*-uri, referințe, etc. Literatura se anulează în iluminarea ei. Dacă *ar voi să spună* ceva, lucru de care acum avem unele motive să ne îndoim, acest compendiu al literaturii ar enunța, mai întâi, că nu există – sau abia dacă există – literatură; că, în orice caz, nu există o esență a literaturii, un adevăr al literaturii, vreo ființă literară a literaturii. Și că fascinația produsă de „este“ sau de „ce este“ în întrebarea „ce este literatura“ valorează tot atât cât valorează himenul – ceea ce nu înseamnă chiar nimic – când, de pildă, face pe cineva să moară de râs. Ceea ce nu trebuie să ne împiedice, dimpotrivă, să ne străduim pentru a afla ce anume a fost reprezentat și determinat sub acest nume – literatura – și de ce.

Mallarmé *citește* (*lit*). El scrie citind. Citind textul scris de către Mim; care, el însuși, citește pentru a scrie: el citește, de pildă, *Pierrot posthume* pentru a scrie prin gesturile lui o mimică ce nu îi datorează nimic, apoi citește mimica astfel făcută pentru a scrie, după aceea, libretul pe care-l citește Mallarmé.

Doar Mimul își citește, oare, rolul pentru a-și scrie mimica sau libretul? Are el, oare, inițiativa lecturii? Este el, oare, acest subiect activ care știe să citească ceea ce trebuie să scrie? Într-adevăr, ne-am putea gândi că dacă este pasiv citind, are cel puțin libertatea activă de a începe să citească; și că Mallarmé se află în aceeași situație; sau, de asemenea, că tu însuși, cititor oarecare, păstrezi inițiativa de a citi toate aceste texte, inclusiv pe cel al lui Mallarmé, și în această măsură, în acest loc, îl asिști, decizi în legătură cu el, îl stăpânești.

Nimic nu este mai puțin sigur. Sintaxa din *Mimique* imprimă o mișcare de simulacru (non-platonician) în care „*Je lit*“ (patul) se complică în funcția lui până la a admite o multiplicitate de subiecți printre care

nu este obligatoriu să te regăsești. Paradigma clinică a lui Platon nu mai funcționează.

Problema textului se pune – pentru cine îl citește (*le lit*).

Iată una dintre posibilități: Mimul nu-și citește rolul ci el însuși este citit de rol. Cel puțin el este, în același timp, citit și cititor, scris și scriitor, se află între cele două, în suspansul himenului, ecran și oglindă. De îndată ce interpunem, undeva, o oglindă, opoziția simplă precum cea dintre activitate și pasivitate, cea dintre producere și produs sau, de asemenea, cea dintre toate participiile prezente și toate participiile trecute (imitant/imitat, semnificant/semnificat, structurant/structurat etc.) devine impracticabilă și prea slabă din punct de vedere formal pentru a domina grafica himenului, pânza lui de păianjen și jocul pleoapelor lui.

Iată cum consemnează și instrumentează cel care se numește pe sine „sintaxier profund și scrupulos“ această imposibilitate de a recunoaște un traseu *propriu* literei unui text, de a conferi o poziție unică subiectului și de a identifica locul unei origini simple. În fraza următoare, sintaxa – și calculul punctuației – ne interzice să decidem dacă subiectul lui „*lit*“ (citește) este rolul („*moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit...*“ – *Mai puțin de vreo mie de rânduri, rolul, care îl citește...*) sau un cititor oarecare („*le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles, comme placé devant un tréteau...*“ – *Oricine citește rolul înțelege imediat regulile, de parcă ar fi așezat în fața unei scene...*) Cine este „*cine*“ (qui)? „*Cine*“ (qui) poate fi pronumele indefinit *oricine* (quiconque), aflat aici în funcție de subiect. Aceasta este lectura cea mai facilă: oricine citește rolul, înțelege imediat regulile. Statistici empirice ar arăta că pretinsul „sentiment lingvistic“ impune, cel mai adesea, această lectură.

Dar nimic în codul gramatical nu face ca fraza să fie incorectă dacă, fără să schimbăm absolut nimic, îl citim pe „*qui*“ (care) (subiect al acestui „*lit*“ — citește) ca pe un pronume relativ al cărui antecedent ar fi „*rôle*“ (rol). Din acest moment se produc în lanț o serie de transformări sintactice și semantice în funcționarea cuvintelor „*rôle*“ (rol), „*le*“ (pe el, îl), „*placé*“ (așezat, situat) și în sensul cuvântului „*comprend*“ (înțelege). De pildă: „*Moins qu'un millier de lignes, le rôle* (subiect, nu obiect), *qui* (pronume relativ, raportat la „*rôle*“) *le* (pronume raportat la „*Mime*“, subiect al frazei precedente, foarte apropiate) *lit, tout de suite comprend* (cuprinde, conține, reglează, organizează: citește) *les règles comme placé devant un tréteau* (rolul este așezat în fața scenei, fie ca autor-compozitor, fie ca spectator-cititor, în poziția aceluși „*quiconque*“ [oricine] din prima ipoteză), *leur depositaire humble*“.

Această lectură este posibilă și „normală“ din punct de vedere sintactic și din punct de vedere semantic. Dar ce artificiu complicat! Credeți, așadar, o să vi se spună, că Mallarmé a construit în mod conștient fraza în așa fel încât să poată fi citită în cele două sensuri, fiecare obiect putând deveni subiect și invers, fără ca această mișcare să poată fi oprită vreodată? Fără să putem decide în acest „*văl alternativ*“ dacă textul este „*aplecat de o parte sau de cealaltă*“ (*Un coup de dés – O aruncare de zaruri*). Cei doi poli ai lecturii nu sunt deopotrivă de actuali: sintaxa, cel puțin, a înlesnit un efect de plutire indefinită între două posibile.

Știm acum pentru ce nu ne interesează aici ceea ce s-a putut petrece în capul lui Mallarmé, în conștiința sa sau în inconștientul său. În orice caz, aceasta nu interesează cu nimic lectura textului: după cum am văzut, totul este urzit în el pentru a renunța la referințe, pentru a le suprima. Totuși, celor interesați de Stéphane Mallarmé și care ar voi să știe ce a gândit și a intenționat să facă el scriind în felul acesta, le vom pune doar următoarea întrebare. Dar vom întreba, sprijinindu-ne pe texte, și încă publicate: cum se explică faptul că deplasând câteva cuvinte, suprimând altele, transformând un timp, adăugând o virgulă, abia atunci lectura cu sens unic, singura care poate fi făcută în primele două versiuni, ajunge de acum încolo să se răstoarne fără încetare? Fără a-i putea conferi vreo referință? Pentru ce, după ce a scris, fără nici o ambiguitate cu putință, aceasta: „Ce rien merveilleux, moins qu'un millier de lignes, qui le lira comme je viens de le faire, comprendra les règles éternelles, ainsi que devant un tréteau, leur depositaire humble“ (Cine va citi ca mine acest fleac minunat, ceva mai mic de o mie de rânduri, va înțelege legile veșnice, de parcă s-ar afla în fața unei scene ca umil depozitar al lor) (1886),

apoi aceasta: „Ce rôle, moins qu'un millier de lignes, qui le lit comprendra les règles ainsi que placé devant un tréteau, leur dépositaire humble“ (Cine va citi acest rol, ceva mai mic de o mie de rânduri, va înțelege regulile de parcă s-ar afla în fața unei scene, umil depozitar al lor) (1891),

în sfârșit, aceasta, cu toată ambiguitatea posibilă: „*Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble*“ (1897)?

Să nu fi știut, oare, ceea ce făcea? Să nu fi avut, oare, conștiință de aceasta? Să nu fi fost întru totul, autorul a ceea ce se scria atunci? La aceste întrebări răspunde, în *Mimique*, râsul care răsună din adâncul peșterii. Acestea nu se pot formula decât recurgând la opoziții, și presupunând posibilități de *decizie* a căror relevanță a fost suprimată de însuși textul pe care ele urmau să-l chestioneze. De către acest himen, ca text care

calculează și suspendă (tabloul I) întotdeauna un supliment de „surpriză” și de „desfătare”. „Surpriza însoțind artificiful unei notații de sentimente prin fraze nerostite – că, în singurul caz, poate, cu autenticitate, între file și privire încă domnește o tăcere, condiție și desfătare a lecturii”. Supliment, principiu și primă. Economie, merită să zădărnicească, a seducției.

între (entre)..... o tăcere.

*„Fiecare întrunire sau piesă fiind un joc, o reprezentare fragmentară, dar mulțumindu-se cu atât...”*

[Le „Livre“, 93 (A)].

## II

Întocmai ca *Mimique*: dubla întrunire nu are mijloc. Ea se împarte în două jumătăți<sup>30</sup> doar conform ficțiunii pliului fals. Nefiind prin aceasta mai puțin întreagă, nici simetrică, fiecare întrunire va fi fost replica sau aplicația celeilalte, jocul sau exercițiul ei. Mai mult sau mai puțin împreună decât doi hemitropi, niciodată însumate într-un volum încheiat. Niciodată un ocol complet, din lipsă de prezentare.

Mallarmé a reamintit *Cărții* revolute „necesitatea de a plia“:

lire de bas

et  
.V V. .V V.  
nécessité de plier

et que le livre  
se presente  
ainsi

[77(B)]

fin retour  
de la même – mais presque autre  
feuilleton –  
plis de chaque côté

[78(B)]

rentrés, à la fente

et à cause de cela  
addition d'une  
feuille en sense inverse  
contre

mort  
renaissance?

pour +

on ne retrouve  
jamais un pli dans le sens  
contraire

– il y a une autre feuille  
pour répondre à la possibilité  
de cet autre sens

le pli qui d'un  
côté seul –  
arrête le regard –  
et masque.

série de plis  
dorure –  
un carton  
dans (comme  
jadis à la reliure)  
[44(A)]

a se citi de jos

și

și că această carte  
se prezintă (să se prezinte)  
astfel:

V V. V. V.  
necesitate de a plia

[77(B)]

sfârșit întoarcere  
a aceleiași (din aceeași) – dar aproape alta  
foileton –  
pliuri pe fiecare latură

[78(B)]

întoarce înauntru, la întredeschidere

și din cauza acesteia  
adaos al unei  
file în sens invers  
împotriva

moarte  
renaștere?

pentru +

nu regăsim  
niciodată un pliu în sensul  
contrar

– există o altă filă  
pentru a răspunde posibilității  
acestui alt sens

Pliul care de o  
singură parte –  
oprește privirea –  
și maschează

série de pliuri  
aurire –  
un carton  
în (precum  
odinioară la legătorie)  
[44 (A)]

Necesitatea de a plia fila himenului nu impune, la sfârșit, o procedură secundă. Nu va fi trebuit să repliați asupra ei înseși o suprafață la început

netedă și întinsă. Himenul „la întredeschidere“ (*à la fente*) nu trebuie să capete, ici colo, pliul, indiferent dacă i-l dăm sau i-l refuzăm. La morga feluriților Pierrot, veți fi putut citi că plierea se marca în himen, în unghi sau întredeschidere, *întrele* (*l'entre*) prin care, divizându-se, el se raporta la sine însuși. Nu pliu în vâl sau în textul pur, ci în dublura care era himenul, prin el însuși. Dar de asemenea, nu este, pliu al unci dubluri conform căreia este, în afară de sine, în sine, în același timp propriul său exterior și propriul său lăuntru; între exterior și interior, făcând să intre exteriorul în interior și răsturnând peștera (*l'antre*) sau pe celălalt (*l'autre*) în suprafața sa, himenul nu este niciodată pur sau propriu, el nu are viață proprie, nume propriu. Deschis de anagrama sa, el pare întotdeauna sfâșiat, deja, în pliul pe care și-l imprimă și prin care se asasinează.

Pe linia de negăsit a acestui pliu, himenul nu se prezintă niciodată, nu este niciodată – la prezent –, nu are sens propriu, nu mai aparține sensului ca atare, adică, în ultimă instanță, ca sens al ființei. Pliul (se) multiplică dar nu (este unul).

Pentru titlul acestei întruniri, suspendând PLIUL, veți găsi întrebuințarea acestui *motto*:

„Și să mă desprins de ideea de ființă înseamnă să creez una sau să rămân întotdeauna în afară? Cred că trebuie să rămâi în afară dinlăuntru, fiind acolo și să fii acolo, nu înseamnă să te menții deasupra Răului ci *în lăuntru* și să fii Răul însuși, Răul că Dumnezeu a existat pe saturate, himenul Morgăi, anume că pliul n-a fost niciodată un pliu...“<sup>31</sup>.

După cum, în *Dublul Asasinat din strada Morgue*, care începe printr-o teorie a jocurilor și un elogiu, care trebuie recitat în întregime, al „analistului“, „înebunit după enigme, rebusuri și hieroglifice“, pliul impune operația de deplasare a ultimului citat al nuvelei: „să negăm ceea ce este și să explicăm ceea ce nu este“. Edgar Poe: „cazul literar absolut“, spunea Mallarmé. Poe este, de asemenea, singurul nume propriu care apare, pare-se, în notele preparatorii ale „Cărții“. Să fie acest fapt lipsit de sens? Pe o filă<sup>32</sup> în care toate cuvintele sunt bifate:

a sfârși  
conștiință  
și pedepse +  
+  
+           stradă  
+  
copilărie  
dublu  
lor  
mulțime +  
+

o – crimă – canal

Iar pe fila următoare:

Respect opinia lui Poe, nici un vestigiu al vreunei  
filosofii,  
etica sau metafizica, nu va transpare, adaug  
că e nevoie de ea, inclusă [*sic*] și latentă.

Mai departe, pe aceeași pagină:

Armătura intelectuală a  
poemului se disimulează și – are loc – rămâne în spațiul  
care izolează strofele și  
în albul hârtiei: semnificativă tăcere a cărei compunere  
este la fel de frumoasă ca și cea a  
versurilor.

Negarea a ceea ce este și explicarea a ceea ce nu este nu se vor reduce, aici, la vreo operație dialectică, cel mult la o dialectică mimată. Antractul (*I'entre 'acte*) sau intervalul de timp (*I'entre-temps*) al himenului nu oferă timpul: nici timpul ca existență a conceptului (Hegel), nici timpul pierdut, nici timpul regăsit, încă și mai puțin clipa sau veșnicia. Într-adevăr, nici un prezent nu se prezintă aici, fie și pentru a se disimula prin aceasta. Sub specia prezentului (temporal sau veșnic) himenul de joacă siguranța unei dominații. Dorința critică – adică filosofică – nu poate, ca atare, decât să încerce să-l readucă acolo. În mod alternativ el va fi citit himenul conform uneia sau celeilalte specii de prezență: efort al scriiturii *împotriva* timpului sau efort al scriiturii *prin* timp.

*Împotriva timpului.* După părerea lui Jacques Scherer, „*aparența falsă de prezent*“ ar avea rostul de a conferi un plus de prezență sau de realitate unui prezent viitor sau unui prezent trecut, adică unui prezent etern:

„Un alt element esențial al dramaturgiei pe care îl refuză Mallarmé este timpul. El laudă o pantomimă în acești termeni uluitoari: «Scena ilustrează doar ideea, nu o acțiune efectivă..., aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, *sub o aparență falsă de prezent*». Refuzul de către el al acțiunii determină, în mod necesar, un refuz al timpului și, negând realitatea temporală a teatrului, pe care o numește aparență falsă, el este constrâns să acorde viitorului și trecutului, în mod paradoxal, o realitate mai puțin iluzorie. În altă parte, Villiers de l'Isle-Adam îi apare ca erou al teatrului atemporal. Iată cum descrie Mallarmé efectul produs de prestigiosul povestitor care era Villiers: «Miezuri de noapte cu indiferență aruncate în această veghe mortuară a unui om în picioare alături de el însuși, timpul era anulat în acele seri».

Prin talentul său, Villiers anulează, astfel, nu doar propria lui existență, ci timpul însuși: teatrul ne scoate din curgerea temporală, introducându-ne în timpul regăsit, sau în veșnicie<sup>33</sup>.

*Prin timp.* Dacă între-timpul himenului diferă de prezent, de prezentul trecut, viitor sau etern, fila lui nu are nici interior, nici exterior, nu aparține nici originalului, nici reprezentării, nici realității, nici imaginarului. Sintaxa pliului său interzice oprirea jocului lui sau indecizia în legătură cu vreunul din termeni: de pildă, așa cum a procedat Richard, asupra mentalului sau imaginarului. O astfel de decizie ar supune „*Mimique*“ interpretării filosofice și critice (platonico-hegeliene) a *mimesis*-ului. Ea nu ar explica acest exces al sintaxei asupra sensului (dublat de excesul lui „între“ (*I' „entre“*) asupra opoziției dintre sintaxă și semantică), adică textualitatea re-marcată. Or, de această dată, Richard atribuie timpului însuși, iar nu intemporalității, procesul de irealizare care ar restitui scriitura mediului său propriu: mentalul sau imaginarul. Iată cuvintele lui:

„Dacă vom căuta o fantomă și mai perfectă vom întâlni *mimul*: «Fantomă albă ca o pagină încă nescrisă», figură netedă și fixă, care a ales tăcerea ca unic mod de expresie. Departe de a se interpune între real și mental, trupul lui în întregime negativ va sluji drept câmp liber transcrierii imaginare. Aici nu mai există semne impuse: într-adevăr, acest chip se află doar pe jumătate acolo, el rămâne neutru, maleabil, ipotetic. Deloc transparent, ceea ce ar împiedica orice lectură, dar nici opac, ceea ce ar bloca avântul ficțiunii, el reușește să fie, în chip desăvârșit,  *aici și altundeva, acum și altcândva*: «himen (de unde porcede Visul), vicios dar sacru, între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei: aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, sub o aparență falsă de prezent». Într-adevăr, în fiecare din creațiile lui, teatrul năzuiește să suprimă, deopotrivă, actualitatea și materialitatea. procesul de irealizare și de evaporare îi este încredințat aici timpului însuși: precum femeia din *Phénomène futur* sau atâtea alte fapte mallarmeene, *mimul* oscilează între un dublu apel imaginar al viitorului și trecutului<sup>34</sup>.

Această demonstrație continuă și se explicitează: activitatea ficțiunii temporale, „traversarea visată a unui interval“, această „minciună“ năzuiesc „să joace... o ființă *imaginară*“, „să regăsească o transcendență de altundeva“, pentru ca „noi să putem să regăsim în mod estetic *propriul nostru* adevăr transcendental...”

„De asemenea, și oglinda își răstoarnă funcția visătoare: cândva, ea numea dureroasa inaccesibilitate a ființei, acum ea folosește pentru a *juca* o ființă inaccesibilă, și totuși reală, o ființă *imaginară*. Pornind de la un  *aici și un acum*, obiectivate într-o carne în același timp opacă și contingentă, teatrul

și mimul pretind să regăsească o transcendență de altundeva. [...] Așadar, lumea teatrală are doar o existență mentală și, de aceea, nu vom putea accede în ea decât printr-o desprindere de lumea cotidiană și prin traversarea visată a unui interval. Acesta, corp teatral, chip alb al mimului, văluri evaporate ale muzicii, își fixează, în mod firesc, drept model paradigma mallarmeeană a oricărui interval, *sticla*. Totul este, deci, răsturnat, dar totul rămâne asemena. Altă dată transparența semnifica azurul, pentru a-l interzice. Acum ea suportă, mai bine zis, ea învie și introduce printre lucruri noul vis de Frumusețe. Dar știm prea bine că această frumusețe nu este nici ea decât o minciună glorioasă, o pură creație a spiritului nostru. Arta încearcă să adeverească aceasta minciună și, pentru aceasta, ea trebuie să o pună, în mod teatral sau artistic, *sub sticlă*. De acum încolo, oglinda constituie astfel câmpul sensibil al iluziei, ne face să alunecăm în ea, ne cheamă spre un miraj. Din obstacol, transparența a devenit acum un instrument: de acum încolo, zeul pe care îl semnaleză se află în noi, nu în afara noastră, în îndepărtarea cerească, dar din punct de vedere imaginar, diferența este neînsemnată. Teatrul îi vitrifică personajele, arta limpezește lumea, literatura se străduiește să purifice și să aerisească obiectul prin limbaj pentru ca, prin ele, noi să putem regăsi în mod estetic *propriul nostru* adevăr transcendent, pe scurt, pentru a insera în ele dimensiunea necesară a transcendenței“ (pp. 407–408. Sublinierile aparțin autorului).

Structura lui „sub-sticlă“ („*sous-verre*“): nu o putem descrie, ci numai interpreta. Aceasta este, cel puțin, interpretarea care ne va preocupa de acum încolo, din distracție, fără îndoială, din digresiune în digresiune, dar fără răgaz.

Cine ar putea tăgădui evidența, în textul lui Mallarmé, a „procesului de irealizare și de evaporare“ a idealizării „actualității“ și a „materialității“? Iarăși trebuie să o citim sub sticlă. Iarăși trebuie să ținem seama de vitrificare, să nu nesocotim „producția“ sticlei. Această „producție“ – întocmai precum cea a himenului – nu constă, pur și simplu, în a dezvălui, a face să apară, a prezenta; nici în a face, în același fel, să dispară; nici în a crea, a inaugura, a inventa. Dacă structura sticlei are vreo legătură cu cea a himenului, ea dislocă toate aceste opoziții. Sticla trebuie să fie citită ca un text sau, cum s-ar fi putut spune cândva, ca un „semnificant“, indecidabil. Vom dovedi mai încolo că efectul semnificantului de sticlă (*verre*) s-ar contopi aproape cu acela al versului (*vers*).

Cine ar putea nega evidența faptului că, pentru Mallarmé, lumea teatrală este o lume mentală? Iarăși trebuie să o citim sub sticlă. Mallarmé vorbește limpede de „mediul mental care identifică scena și sala“ (p. 298). Să nu fie, oare, într-adevăr, cartea interioritatea teatrului, scena lăuntrică?

Într-o astfel de „reprezentare ideală“, „oricine a privit natura cu un ochi sigur poartă cu sine un teatru, inerent spiritului, rezumat de tipuri și de acorduri; așa cum le confruntă volumul care deschide pagini paralele“ (p. 328). Aceste propoziții – și seria numeroasă a echivalențelor lor<sup>35</sup> *mimează* interiorizarea teatrului în carte și a cărții în „mediul mental“. Operația mimată nu rezumă exteriorul înlăuntru, nu instalează scena în incinta unui ungher mental, nu reduce spațiul la imaginar. Dimpotrivă, *inserând* spațierea în interioritate, ea nu o mai lasă să se închidă asupra-și, să se identifice cu ea însăși. Cartea alcătuiește un „bloc“, dar un bloc de file. O „perfectiune cubică“ *deschisă*<sup>36</sup>. Această imposibilitate de a se închide asupra-și, această dehiscentă a cărții mallarmeene ca teatru „interior“ înseamnă practica, iar nu reducă spațierii. Această practică mizează pe structura pliului și a complementarității, își desfășoară jocul în ea.

Așadar, ea trebuie repusă în mișcarea ei, *citată* în mod literal. Să scriem *insertie*, cuvânt care operează aici cu toată energia și conform tuturor posibilităților lui („A pune în, a insera un altoi sub scoarța... Prin extensie, a introduce într-un text, într-un registru“. Littré), pentru a marca efracția teatrului în carte, a spațierii în interioritate și ca o mimică să-și înscrie altoiul în caiet, menținând acolo o peșteră deschisă, „la întredeschidere“, în intimitatea volumului rulat asupra-și, și din acea clipă tăiat prin „introducerea unei arme sau a unui cuțit de hârtie“ și separat, parcă de el însuși, înseamnă să cităm literal: „Cealaltă, arta lui M. Maeterlinck care, de asemenea, a inserat teatrul în carte“ (p. 329). Să scriem *peșteră deschisă* a scenei de către carte, înseamnă să cităm literal: „... acum cartea va încerca să fie de ajuns pentru a întredeschide scena interioară și a-i sușoti ecourile“ (p. 328). Să scriem că o asemenea mișcare se produce conform structurii de complementaritate, surplus și suplinire, înseamnă să cităm literal: „Cu două pagini și versurile lor, suplinesc, apoi, însoțirea întregului meu, cu lumea! în care întrezăresc, discret, drama“ (*ibid.*). Suplementaritatea nu este aici, cum este în aparență sau în mod conștient la Rousseau, mișcarea unilaterală care, căzând în afară, pierde în spațiu și viața și căldura unui cuvânt; este excesul unui semnificant care, înlăuntrul lui, suplinește spațiul și repetă deschiderea. Cartea nu mai înseamnă atunci suprimarea ci repetiția spațierii, a ceea ce joacă, se pierde sau se câștigă în ea. Înseamnă, încă o dată, să cităm literal: „Dacă în mâna noastră o carte enunță vreo idee augustă, suplinește toate teatrele, nu prin uitarea lor pe care o pricinuieste ci, dimpotrivă, readucându-le imperios în memorie“ (p. 334). Departe de a înlocui scena sau de a substitui o interioritate dominată la deschiderea unui spațiu, această supleanță reține

și repetă implacabil scena în carte. Acesta este raportul dintre „scenă“ și „file“ (*Planches et feuillets*)<sup>37\*</sup>.

Nu ne-ar lipsi, desigur, referințele și documentele pentru a afirma că lumea teatrală este o lume mentală, adică o reprezentare imaginară. Și această propoziție trebuie pusă în mișcare, *citând-o*. Mai trebuie să o spațiem pentru a-i desfășura implicitul, să o deplasăm și să o facem să se rotească în jurul ei, pentru a face să-i apară pivotul: lumea mentală este, deja, o scenă; lăuntru unei *mens*, întocmai precum intimitatea reculeasă asupra-și a cărții, are structura spațierii. Spațiosul scriiturii, cu condiția de a ține seama de himenul mimicii, ne interzice să situăm *ficțiunea* mallarmeană în categoria imaginarului. Această categorie este, într-adevăr, construită prin interpretarea ontologică a *mimesis*-ului, acesta ar fi lucrul stabilit în cealaltă întrunire. Dar, din același motiv, n-am putea substitui, pur și simplu, valorilor de imaginar sau de mental, pe cele de actualitate, de realitate, adică de materialitate, dacă cel puțin am face aceasta prin inversare simetrică sau prin simplă răsturnare a asimetriei.

Acest lanț („ficțiune“, „himen“, „spațios“ etc.), el însuși spațios și mobil, *se alcătuieste*, pentru a o dezorganiza, în întreaga mașină ontologică. El îi dislocă toate opozițiile, le antrenează într-o mișcare, le imprimă un joc care se propagă asupra tuturor pieselor textului, deplasându-le permanent, mai mult sau mai puțin regulat, cu decalaje, inegalități de deplasare, întâzieri sau accelerații spontane, cu efecte strategice de insistență sau de elipsă, dar în mod inexorabil. Așa se face – exemplele cele mai spectaculoase ale acestei mari scene – că „Spiritul“, „Cartea“, „Ideea“ încep să funcționeze ca niște semnificanți desprinși, dislocați, smulși din polarizarea lor istorică. „Cartea, expansiune totală a literei, trebuie să extragă din ea, în mod direct, o mobilitate și să instituie, prin corespondențe, un joc spațios, nu știm cum, care confirmă ficțiunea.

Nimic întâmplător, acolo, unde un hazard pare să capteze ideea, aparatul este același: nu socotiți, prin urmare, aceste afirmații – industriale sau în relație cu vreo materialitate: fabricația cărții, în ansamblul ce se va desfășura, începe cu o frază. În chip imemorial poetul pe locul acestui vers, în sonetul care se înscrie pentru spirit sau pe spațiul pur“ (p. 380).

Acum trebuie să considerăm, să contemplăm, astfel spus, să retrasăm desenul literei, a ceea ce spațiosul extrage din ea prin pliuri, înfășurări,

---

\* *Planches et feuillets (Scene și file)* este titlul unui text din ciclul *Crayonné au théâtre (Creionat la teatru)*, din care face parte și *Mimique*. Ciclul a fost publicat în volumul *Divagations (Divagații)*, Paris, Fasquelle, 1897, (C.M.I.).

desfășurări, expansiune. Trebuie să determinăm structura spațierii mallarmeene, să-i calculăm efectele și să deducem din ele consecințele *critice*. Pivotalitatea propoziției („lumea mentală este, deja, o scenă“) nu ne scutește, dimpotrivă, ne ordonă să punem această întrebare: „când“, „cum“, „pentru ce“ această scenă se joacă *afară*, în afara spiritului, conform „teatrului“ sau „literaturii“? Pentru a determina această întrebare în întreaga ei rețea stratificată (urmând distribuțiile clasice ale „istoricului“, „economicului“, „psihanaliticului“, „politicului“ etc.), trebuie mai întâi să enunțăm legea specifică a acestui efect „teatral“ sau „literar“. Această problemă liminară ne preocupă aici. Or, această problemă se anunțase, în mod explicit, și ca problemă a *liminarului*. Întrucât cel puțin așa cum este tratată aici, ea angajează și solicită, în înlănțuirea conceptelor ei, sintaxa cuplurilor ei de opoziție, solul presuposițiilor ei, întreg discursul în care se articulează problema câmpului-total (ca problemă, deci ca discurs, presupunându-i *margini reale*), presimțim deja că o criză s-a declanșat chiar de la prima *treaptă*.

Consecințele *critice*: acelea care trebuie să afecteze critica mallarmeeană, apoi critica în general, legată, după cum arată numele ei, de posibilitatea decidabilului, a unui  $\chi\rho\rho\nu\epsilon\iota\nu$ ; dar, de asemenea, efectele critice pe care o anume re-marcă și re-călire ale spațierii le produce asupra operației literare, asupra „literaturii“ care, din acel moment, intră în criză.

*Crise de vers* ne oferă să citim și să traversăm faptul că alburile acestei spațieri și criza literaturii nu sunt străine de rescrierea unui anume himen, fentă a unui vâl în sfâșierea lui fictivă sau pliu. Acest text, de o modernitate pe care am putea-o socoti intempestivă, pune punctele pe *i*. Punct suspendat, de fiecare dată *i* înțepă și sfâșie — parcă — vâlul, decide — parcă — în privința textului, ca atâția *i* mallarmeeni; iată:

„Faza noastră, recentă, dacă nu se încheie, ia decizii sau, poate, dobândește conștiință: o anume atenție degajează voința creatoare și relativ sigură.

Până și presa, a cărei informare necesită douăzeci de ani, se ocupă de subiect, dintr-o dată, la data exactă.

Literatura suportă aici o delicioasă criză, fundamentală.

Cine acordă acestei funcții un loc, sau chiar cel dintâi, recunoaște în ea, un fapt actual: asistăm la răsturnări în acest sfârșit de secol, dar nu de felul celor din veacul trecut; ci, în afara pieței publice, la o neliniște a vâlului în templu, cu pliuri semnificative și puțină sfâșiere“ (p. 360).

Cu vârful său critic, ascuțit, subțiat, *i* înseamnă aici delicioasa criză pe care o îndură „literatura“ prin pliuri semnificative care, iarăși himenul,

o sfâșie, „puțin“, fără să o sfâșie, fixând țesătura. Sub fictiva deposedare (renunțare la) de punctul său cel mai înalt suspendat în aer (*r*, altă literă seminală din *Crize de vers*) tăiat parcă de el însuși, *i* își trage linia, își aplică penița sau aripa, pana ei cea mai lungă (*sa penne*), înțepă și zgârâie, conferă criticii locul ce i se cuvine în pliul scriiturii, scriitură „literară“ sau scriitură atât de frecvent numită a dansului, baletului, teatrului.

Să ne prefacem că părăsim *Crize de vers* pentru a citi alte două texte, pentru a le citi în lipsa timpului infinit de care ar trebui să dispunem (dar vom încerca să formalizăm această exigență a procesului infinit), doar pentru a recunoaște în litera *i* „subiectul“ lor.

Este vorba de *Crayonné au théâtre*, la interval de o pagină (le vom intitula *Replică I* și *Replică II*).

*Replică I*. „Critica, în totalitatea ei, nu este, nu are valoare sau aproape nu egalează Poezia, căreia trebuie să-i ofere o nobilă operație complementară, decât dacă vizează, în mod direct și superb, și fenomenele sau universul: dar în ciuda acestui fapt, adică a calității sale de instinct primordial situat în taina străfundului nostru (o neliniște divină), ea cedează atracției teatrului care arată numai o reprezentare celor care nu trebuie câtuși de puțin să vadă lucrurile însele! a piesei scrisă pe fila cerului și mimată de către Om cu gestul pasiunilor lui“ (p. 294).

Acest efect de dublu suplimentar, întotdeauna o replică în plus, o repliere sau o reprezentare de prisos, în plus, adică, în aceeași măsură, în minus, toate acestea vor sfida veșnic critica. „Repliul“: pliul mallarmean va fi fost întotdeauna nu doar o sinuozitate a țesăturii ci o repetiție spre sine a textului astfel repliat, re-marcă suplimentară a pliului. „Re-prezentarea“: teatrul nu arată „lucrurile însele“, nici nu le reprezintă, el arată o reprezentare, se arată ca ficțiune, arată (*montre*) mai puțin lucrurile sau imaginea lor și, mai curând, montează (*monte*) o mașină.

*Replică II*. Acum numărați punctele, urmăriți acul fin al *i*-urilor și al *ique*-urilor care cade foarte repede pe țesutul împins de o altă mână și veți vedea, poate, cum se coase, prin mișcarea rapidă și regulată a mașinii, ideea lui Mallarmé, un anume caz al literei *i* și o anume aruncare de zaruri:

„Baletul oferă puțin: este genul imaginativ. Când se însingurează privirii un semn al frumuseții generale în risipă, floare, val, nor și bijuterie etc., dacă, pentru noi, mijlocul exclusiv de a-l cunoaște constă în alăturarea aspectului lui goliciunii noastre spirituale pentru ca ea să-l simtă analog și să și-l adapteze într-o oarecare confuzie delicioasă a ei

cu această formă plină de avânt – doar prin mijlocirea ritului, acolo, enunț al Ideii, nu pare, oare, dansatoarea pe jumătate elementul cu pricina, pe jumătate omenirea aptă să se confunde cu el în plutirea visării?“

„Plutire“ între texte: plutirea, suspensie aeriană a vălului, a gazului (*de la gaze*)\* sau a gazului (*du gaz*) (aceasta se scrie pe marginea textului *L'adaptation du gaz aux lampes juives de Hollande – Adaptarea gazului la lămpile evreiești din Olanda*<sup>38</sup>) evoluează conform himenului. De câte ori apare, cuvântul *flottaison* (plutire) sugerează sugestia mallarmeană, abia dezvăluie, pe punctul de a dispărea, indecizia a ceea ce rămâne suspendat, nici aceasta nici aceea, între aici și acolo, *așadar* între acest text și un altul (*un autre*), în plus (*en outre*) eterul lor, „gazul... invizibil și prezent“ (p. 736). Între acesta și acela zboară o pană, „dansatoarea, pe jumătate elementul cu pricina, pe jumătate omenirea aptă să se confunde cu el...“. Între cele două, confuzie și distincție („*confuzie delicioasă*“), himen, dans al penei, zbor al Ideii, „confuzie delicioasă a ei“ (*d'elle* – a ei; *d'aile* – de aripă) „cu această formă plină de avânt – doar prin mijlocirea ritului, acolo enunț al Ideii, nu pare, oare, dansatoarea pe jumătate elementul cu pricina, pe jumătate omenirea aptă să se confunde cu el în plutirea visării?“ Plutire, între text (*entre le texte*), precum „*nenumerate plutiri indecise ale ideii părăsind contingentele...*“ (p. 289). Ezitarea unui „văl“ (*voile*), a unui „zbor“ (*vol*), a unei „acrobații“ (*voltige*), condensată în „poanta“ dansatoarei sau a ideii (să citim începutul din *Crayonné au théâtre*) (de)scrie întotdeauna, *în plus*, structura țesutului literar, mișcarea însăși a inscripției lui, „*ezitarea*“ ce devine scriitură. Repliind-o asupra lui însuși, textul *desface* (*écarte*) astfel referința, o așează în V, desfacere ce se rotește pe poanta ei, dansatoare, tulpină de floare sau Idee. „Câte unul își divulgă intuiția, în mod teoretic și, se prea poate, în gol, ca dată: el știe că astfel de sugestii, care au atingere cu arta literară, se vor oferi de la sine, temeinic. Totuși, ezitarea de a descoperi brusc și în întregime ceea ce nu este încă, țese, din pudoare, spre surprinderea generală, un văl.

Să atribuim viselor, dinaintea lecturii, printre florile din grădină, atenția pe care ne-o cere câte un fluture alb care pretutindeni și nicăieri deopotrivă, dispăre; nu fără ca un fleac acut și ingenuu, la care am redus subiectul, să fi trecut iarăși și iarăși mai adineauri, cu insistență, pe dinaintea uluirii“ (p. 382).

\* *Gaze* (subst. fem.): (textil) *gaz*.

Întotdeauna mascând pragul acestei ezitări, sugestii, plutiri, printr-un nimic acut, operația va miji – himenul. După ce am cusut la loc textul, iată în ce fel subiectul s-a redus la *i*-urile și *ique*-urile din *Mimique*:

„... în plutirea reveriei? Operația sau poezie, prin excelență și teatrul. În chip imediat baletul rezultat alegoric: el va împleti tot atât pe cât va însufleți, pentru a-i marca fiecare ritm, toate corelațiile sau Muzica, mai întâi latente, între atitudinile sale și numeroasele caractere, în așa fel încât reprezentarea figurativă a accesoriilor terestre prin Dans conține o experiență relativă la gradul lor estetic, prin el împlinindu-se o consacrare ca dovadă a tezaurelor noastre. Spre a deduce punctul (*le point*) filosofic în care este situată impersonalitatea dansatoarei, între aparența ei feminină și un obiect mimat, pentru care himen: ea îl înțeapă cu un vârf (*pointe*) sigur, îl așează apoi desfășoară convingerea noastră în cifrul de piruete prelungit spre un alt motiv...“

Să imobilizăm o clipă, în acest punct, cinematograful acrobație. Tot acest paragraf este dezvăluit ca o țesătură, vâl amplu, vastă și suplă stofă pe care o desfășori, dar înțepând-o în mod regulat. În jocul acestei însăilări există numai text; operația histologică tratează un țesut cu vârful unui instrument de cusut care, *în același timp*, perforează și coase, înșiră. Textul – pentru care himen – este, în același timp, traversat și adunat. „Cifrul de piruete prelungit spre un alt motiv“ este, asemeni întregului text, cifrat la puterea a doua. El se remarcă în cifrul lui prin aceea că, semnificând pirueta dansatoarei ca cifru sau hieroglifă, el cifrează și semnul „piruetă“ pe care îl face să pirueteze sau să se învârtă în jurul lui asemeni unei sfârleze, pentru a desemna, de data aceasta, mișcarea semnului însuși. Cifrul piruetei este, de asemenea, pirueta ca cifru, ca mișcare a semnificantului care trimite, prin mijlocirea ficțiunii unei astfel de piruete vizibile care dansează, la un alt semnificant ce piruetează veșnic, la o altă „piruetă“. În felul acesta, precum vârful picioarelor (*la pointe*) dansatoarei, pirueta se află întotdeauna pe punctul (*le point*) de a străpunge printr-un semn, printr-un fleac ascuțit (*un rien d'aigu*), pagina cărții sau intimitatea feciorelnică a filei veline. Fapt prin care dansul semnificantului nu se menține pur și simplu în interiorul unei cărți sau a unui imaginar. *Le Genre ou des modernes* (*Genul sau despre moderni*): „... ciocurile lor de gaz, prost disimulate și iluminând imediat, în atitudini generale de adulter sau de furt, pe imprudenții actori ai acestui banal sacrilegiu.

Înțeleg.

Numai dansul, datorită evoluțiilor lui, dimpreună cu mimul îmi par să aibă nevoie de un spațiu real sau de scenă.

La urma urmelor, e de ajuns o hârtie pentru a evoca orice piesă: fiecare putând s-o joace înlăuntrul său, ajutat de personalitatea sa multiplă, ceea ce nu se poate întâmpla când este vorba de o piruetă“ (p. 315). Ca piruetă, dansul hieroglificii nu se poate juca în întregime în lăuntru. Nu numai din cauza „spațiului real sau scena“, nu numai din cauza poantei care găurește pagina sau planșa cărții, dar, mai ales, din cauza unei anumite deplasări laterale: învârtindu-se fără încetare pe poante, hieroglifica, semnul, cifrul își părăsesc locul de aici, fixându-se, parcă, întotdeauna aici, trecând de aici dincolo, de la un „aici“ la altul, înscriind în punctul (*stigme*) locului său aici, *celălalt* punct spre care se deplasează fără încetare, cealaltă piruetă, care, în fiecare voltă (*volte*), în zborul (*vol*) fiecărui țesut, se remarcă în mod instantaneu. În rotirea ei, fiecare piruetă nu este decât marca unei alte piruete, cu totul alta și aceeași. „Cifrul de piruete prelungit spre un alt motiv“ sugerează, în felul acesta, trăsătura – de unire și de spațiere – între două „cuvinte“ sau doi „semnificați“, de pildă, între cele două ocurențe ale semnificantului „piruetă“ care, de la un text la celălalt și, mai întâi, în albul inter-textului (*de l'entre-texte*), se lasă purtate fiecare de către cealaltă, se cifrează una pe cealaltă, se mișcă asemeni unor siluete decupate ca umbre negre pe fond alb, profile fără chip, serie de schițe ce se prezintă întotdeauna doar pieziș, rotindu-se în jurul acestui ax de scriitură invizibilă, titirez ce se deplasează de la sine la nesfârșit. Această scriitură mută, precum cea a unei păsări<sup>39</sup> ce se rotește, se înalță, își ridică vârful în clipa însăși în care înțeapă. În legătură cu *Mimique*<sup>40</sup>, Mallarmé numește „Dansul ... acest subiect virgin precum muselinele...“. El numește „pliurile vii“. Nicăieri grafica himenului nu va fi fost atât de accentuată: „O armătură, care nu aparține nici unei femei anume, și de aceea nestatornică, prin vălul de generalitate, atrage spre un anume fragment revelat al formei și bea în el fulgerul care îl divinizează; sau exhală, revenit la loc, prin văluirea țesăturilor, plutitoare, palpitantă, acest extaz risipit. Da, suspensia Dansului, teamă contradictorie sau dorință de a vedea prea mult și nu îndeajuns, cere o prelungire transparentă [...] pentru o acrobație spirituală care poruncește să urmărim și cea mai neînsemnată intenție scripturală, există, dar invizibilă, în mișcarea pură și tăcerea deplasată de acrobație (*la voltige*). Nuditatea aproape totală, cu excepția unei scurte străfulgerări de veșmânt, fie pentru a amortiza căderea sau, dimpotrivă, pentru a înălța ridicarea

pe poante, arată în întregime, picioarele – cu o altă semnificație decât personală, ca pe un instrument direct al ideii“.

Dacă literatura, fabula, teatrul, drama, baletul, dansul, mimica sunt scriituri supuse legii himenului, aceste scriituri nu formează unul și același text. Există scriituri, forme și genuri ireductibile. Mallarmé a schițat sistemul lor. Noi am recunoscut regula a ceea ce este comun acestor scriituri sub numele de *referință distanțată* (*référence écartée*), *ființă (a fi) la distanță* (*être a l'écart*), sau himen. Diferențierea acestei reguli comune nu putea apărea mai limpede decât cu prilejul *Celor doi Porumbei* (*Les Deux Pigeons*). În acest text, Mallarmé distinge între Dramă, Balet și Mimică. Dar numai după ce a reamintit generalitatea scriiturii: himen, referință distanțată de către diferență (dublu joc și diferență sexuală), joc al penei (pasăre, aripă, cioc, etc.), producție metaforică relansată fără încetare prin distanțarea ființei (*l'écart de l'être*). Iar această generalitate a scriiturii este tocmai producția, prin scriitură, a generalității: țeserea, conform distanței referentului, a acestui „văl de generalitate“ „care nu aparține nici unei femei anume“. Iată, privitor la *Cei doi porumbei*, la sintaxa *punctului\** și *pasului\*\**:

„Asemeni unei reciprocități, din care rezultă, pentru corifee și în ansamblu, *in-dividualul* ființei care dansează, întotdeauna emblemă, câtuși de puțin (*point*) cineva...

Judecata sau axioma ce se cuvine afirmată în privința baletului!

Anume că dansatoarea *nu este (n'est pas) o femeie care dansează*, pentru aceste motive juxtapuse: că ea *nu este o femeie*, ci o metaforă care rezumă unul din aspectele elementare ale formei noastre, spadă, cupă, floare etc., și *că ea nu dansează (ne danse pas)*, sugerând, prin miracolul prescurtărilor sau al elanurilor, printr-o scriitură corporală, paragrafele necesare atât în proza dialogată, cât și în cea descriptivă, pentru a exprima, în redactare: poemul eliberat de întreaga aparatură a scribului. [...] Dansul înseamnă aripi, vorbește despre păsări și plecări spre întotdeauna, despre reîntoarceri vibrante precum săgeata [...]. Unul dintre amantii i le arată celuilalt, apoi pe sine însuși, limbaj inițial, comparație. Astfel puțin câte puțin atitudinile cuplului primesc, prin influența hulubăriei, ciuguliri sau tresăriri, leșinuri, și vedem lunecând pe el această invazie de lascivitate aeriană, cu asemănări pătimașe. Copii fiind, iată-i păsări, sau invers, păsări devenite copii, după cum vrem să înțelegem schimbul al

\* *Point* — (subst.) punct; (adv.) deloc.

\*\* *Pas* – (subst.) pas; (adv.) – un.

căru dublu joc el și ea ar trebui să-l exprime întotdeauna și din clipa aceea: probabil întreaga aventură a diferenței sexuale! [...] cu intercalarea unei sărbători în care totul se va roti sub furtună, iar cei sfâșiați, cea care iartă și fugarul se vor uni: așa va fi... Concepeți imnul dansului final și triumfal în care se reduce până la izvorul bucuriei lor bete spațiul instalat între logodnici de către necesitatea călătoriei!“.

În acest circuit, fiecare pereche va fi trimisă întotdeauna la altcineva, semnificând în plus operația care trebuie semnificată, „limbaj inițial, comparație“, „jocul dublu“ al semnificantului și „diferența sexuală“ pe care și-o propun unul altuia, în mod indefinit, ca exemplu. Fapt prin care dansatoarea „rezumă subiectul prin divinația sa amestecată cu animalitate tulbure și pură față de toate enunțurile care desemnează aluziile nelimpzite, astfel că înaintea unui pas ea invită, cu două degete, un pliu fremătător al veșmântului său și simulează o nerăbdare de pene spre idee.[...] Atunci, printr-un schimb al cărui secret surâsul ei pare să-l izvorască, fără zăbavă, ea îți oferă, prin vălul de pe urmă care rămâne întotdeauna, nuditatea conceptelor tale și va scrie în tăcere viziunea ta, în chipul unui Semn care este ea însăși“.

Dacă această diferență deschide jocul comun al scriiturilor, nu putem și nu mai trebuie să ștergem distincția riguroasă a genurilor. A fost deja denunțată o „trișare“: trecerea Fabulei în Balet: „Cu excepția unui raport perceput clar între atitudinea obișnuită a zborului și numeroase efecte coreografice, apoi aducerea, nu lipsită de trișare, a Fabulei în Balet, rămâne o poveste oarecare de dragoste...“<sup>41</sup>.

Toate „genurile“ acestei scriituri generale, inclusiv Fabula, care spune o poveste, se disting prin efecte de urmă, a cărei structură este de fiecare dată originală. Diferitele „tăceri“, de pildă, nu se contopesc niciodată. „Prin Dramă, o artă istorică domină scena; prin Balet, o alta emblematică. Să aliem, dar să nu confundăm; nu dintr-o dată și printr-o tratare comună trebuie să împreunăm două atitudini îndrăgostite de propria lor tăcere, mimica și dansul, ostile de îndată ce forțăm apropierea lor. Un exemplu care ilustrează această afirmație: ne-am închipuit, mai de mult, pentru ca doi interpreți să redea o esență identică, aceea a păsării, să alegem un mim alături de o dansatoare, ceea ce ar însemna să comparăm lucruri prea diferite! [...] Această trăsătură distinctă a fiecărui gen teatral pus în contact sau opus domină opera care folosește contrastul violent, chiar în arhitectura ei: ar rămâne să fie aflată o comunicare. De obicei, libretistul ignoră faptul că dansatoarea, care se exprimă prin pași, nu înțelege o altă elocință decât cea a gestului“ (p. 306). „Întotdeauna teatrul alterează, dintr-un punct de vedere special sau literar, artele pe care le

confiscă: muzica nu colaborează la el fără a pierde în profunzime și umbră, nici cântul fulgerul său solitar; iar, în sensul propriu al termenilor, am putea să nu recunoaștem Baletului numele de Dans, care este, dacă vreți, hieroglifă“ (p. 312).

Fără să se contopească într-o artă totală (neîncredere discretă, ironică dar de nedepășit a lui Mallarmé față de Wagner), genurile întrețin, totuși, schimburi reciproce conform circulației infinite a metaforei scripturale, fiind congenere prin aceea că nu arată orice și se *împreună* în jurul unui focar absent: iarăși lustra, din *Replică II*. „... pentru care himen: ea îl înțeapă cu un vârf (*pointe*) sigur, îl așează; apoi desfășoară convingerea noastră în cifrul de piruete prelungit spre un alt motiv, întrucât totul, în evoluția prin care ea ilustrează sensul extazelor și triumfurilor noastre intonate de orchestră, este, întocmai cum vrea arta însăși, la teatru, *fictiv sau momentan*.

Principiu unic! precum strălucește lustra, adică el însuși, exhibiția promptă, sub toate fațetele, a orice și vederea noastră diamantină, o operă dramatică arată succesiunea exteriorităților actului fără ca vreo clipă să-și păstreze realitatea și fără să se întâmple, la urma urmelor, nimic.

Ocupând scena împreună cu Dansul, și aflate sub regia poetului, vechea Melodramă satisface această lege. Înduioșată, veșnica suspensie a unei lacrimi care nu poate niciodată să se formeze în întregime și nici să cadă (iarăși lustra) scânteiază în mii de priviri, aur, un surâs ambiguu...“

Or, o critică – oarecare, ca atare – ar putea *face față* crizei literaturii astfel remarcate? Ar putea ea pretinde că are *obiect*? Singurul proiect al unui *χρίνειν* nu purcede, oare, chiar din ceea ce se lasă amenințat și pus în discuție în momentul retopirii (*refonte*) sau, pentru a folosi un cuvânt mai mallarmean, al recălirii (*retrempe*) literare? Nu ar aparține, oare, „critica literară“, ca atare, la ceea ce am izolat sub titulatura de interpretare *ontologică a mimesis-ului* sau a mimetologiei metafizice?

Tocmai această de-limitare a criticii ne interesează de acum încolo.

Ținând cont de un decalaj și de înlănțuiri istorice semnificative, am recunoscut acum ceea ce re-marca limitele „criticii“ în textul mallarmean. Dar această recunoaștere nu poate valora dintr-o dată și numai prin ea însăși. Ea trebuie să fie și altceva decât o recunoaștere și trebuie să comporte o aname repetiție stratificată. Putem spune că „critica contemporană“ a recunoscut acum, a studiat, a abordat frontal, a *tematizat* un anumit număr de semnificații care au trecut multă vreme neobservați sau, cel puțin, nu au fost tratați ca atare, în mod sistematic, timp de mai bine de o jumătate de veac de critică mallarmeană. Pe de altă parte, ea a

analizat un întreg travaliu formal al scriiturii lui Mallarmé. Dar niciodată, pare-se, studiul unei anumite alcătuirii a textului nu păruse să interzică accesul la tematicul ca atare, să spunem, într-o accepție mai largă, la sens sau la semnificatul ca atare. Niciodată un sistem al sensului, adică o semantică structurală, nu păruseră amenințate și sfidate de *mersul* (*la marche*) însuși al textului mallarmean, și aceasta în conformitate cu o lege regulată. Această lege nu este numai aceea a textului lui „Mallarmé“, cu toate că acesta o ilustrează conform unei necesități „istorice“ al cărei câmp integral urmează a fi constituit, și că o astfel de ilustrare necesită o relectură integrală.

Așadar, va fi vorba tocmai de posibilitatea criticii tematice: exemplu al unei critici moderne, care operează pretutindeni unde se urmărește determinarea unui sens printr-un text, decizia cu privire la el, decizia că este un sens și că este sens, sens afirmat (*posé*), afirmabil (*posable*) sau transpozabil (*transposable*) ca atare, temă.

Am stabilit – și faptul va fi confirmat în continuare – că nu întâmplător analizăm exemplele „albului“ și „pliului“. În același timp, datorită efectelor lor specifice în textul lui Mallarmé, și pentru că, pe bună dreptate, ele au fost în mod sistematic recunoscute drept teme de către critica modernă. Or, dacă întrevădem faptul că „albul“ și „pliul“ nu pot fi dominate ca teme sau ca sensuri, dacă textualitatea textului se remarcă în pliul și în albul unui anume himen, atunci vom fi trasat limitele înseși ale criticii tematice.

Mai este necesar să reamintesc că *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961) rămâne cea mai energică încercare de critică tematică? Această carte acoperă în mod sistematic totalitatea câmpului textual al lui Mallarmé: ar acoperi-o cel puțin dacă structura unei anumite brazde încrucișate (alb al pliului sau pliu al albului) n-ar face din totalitate *excesul* (*le trop*) sau *carența* (*le trop-peu*) textului. Și invers. Ar acoperi astfel, să zicem, totalitatea câmpului textual al lui Mallarmé.

Din aceeași cauză, întrebările pe care le vom pune acestei cărți nu vor viza ceva de felul „totalității“ ei, altfel spus, imaginarul unui text. Ele vor fi adresate unei anumite părți determinate ale muncii efectuate și, mai ales, formulării teoretice, metodologice a proiectului său: tematismului său. Prin aceasta, vom trata această carte într-un mod încă prea tematic. Dar la sfârșitul parcursului, critica nu ne va putea fi aplicată decât pentru a-i fi confirmate îndreptățirea și principiul.

În momentul declarării sale, în Prefața cărții, proiectul teoretic este explicat prin două exemple. Deși ele sunt date ca două exemple printre

multe altele, deși exemplaritatea și caracterul lor excepțional nu sunt analizate riguros de către Richard, ele nu s-au impus fără motiv. Este vorba tocmai de „temele“ „albului“ și „pliului“. Trebuie să cităm o pagină lungă și frumoasă din Prefață. Întrebându-se asupra „noțiunii înseși de temă, pe care se întemeiază toată întreprinderea [noastră]“<sup>42</sup>, Richard notează „valoarea strategică“ sau „calitatea topologică“ a temei. „Orice tematică ține, așadar, de o cibernetică și de o sistematică. În interiorul acestui sistem activ, temele vor avea tendința să se organizeze ca în toate structurile vii: ele se vor combina în ansambluri suple dominate de legea izomorfismului și prin căutarea celui mai bun echilibru posibil. Această noțiune de echilibru, apărută mai întâi în științele fizice, dar a cărei importanță în sociologie și psihologie au arătat-o Claude Lévi-Strauss și Jean Piaget, ni se pare că poate fi întrebuintară cu folos în comprehensiunea domeniilor imaginare. Într-adevăr, în ele putem vedea felul în care temele se ordonează în cupluri antitetice sau, într-un mod mai complex, în sisteme multiple compensate. În reveria lui asupra ideii, de pildă, ni s-a părut că Mallarmé oscilează între o dorință de deschidere (idee exploatată, *evaporată* în sugestie sau tăcere) și o nevoie de închidere (idee *însuțată*, rezumată într-un contur și într-o definiție). Închisul și deschisul, limpedele și nuanțatul, mediatul și imediatul sunt câteva din aceste cupluri mentale a căror prezență am crezut că o putem identifica la niveluri foarte diferite ale experienței mallarmeene. Atunci este important să observăm în ce mod se rezolvă aceste opoziții, cum se calmează tensiunea lor în noi noțiuni sintetice, sau în forme concrete în care se realizează echilibre satisfăcătoare. Opoziția dintre închis și deschis ajunge, astfel, la anumite figuri benefice în interiorul cărora aceste două nevoi contradictorii își află ambele satisfacția, succesiv sau simultan, de pildă, *evantaiul*, *cartea*, *dansatoarea*... Esența ve reuși, în același timp, să se concentreze și să se evapore într-un fenomen sintetic: *muzica*. În alte momente, echilibrul va fi stabilit în mod static: printr-un joc de forțe foarte exact implicate unele în celelalte și a căror balanță totală ajunge la euforia unei „suspensii“. În felul acesta Mallarmé însuși își închipuie, după cum se știe, realitatea internă a poemului și arhitectura ideală a obiectelor pe care poemul trebuie să le reordoneze în el: grotă, diamant, pânză de păianjen, rozasă, chioșc, cochilie, tot atâtea imagini care exprimă dorința unei puneri în corelație totală a naturii cu ea însăși și a unei desăvârșite egalizări a lucrurilor. Spiritul este, atunci, visat drept cheia de boltă a acestei arhitecturi: centru absolut prin care totul comunică, se compensează, se neutralizează (Mallarmé adaugă «se anulează»...). Așadar, tematica mallarmeiană ne propune ea însăși mijloacele tehnice ale propriei ei

elucidări: am încercat să vedem în ce fel tendințele profunde ale reveriei reușesc să-și rezolve conflictul printr-un echilibru fericit. De altfel, era de ajuns pentru aceasta să recitim cele mai frumoase poeme, în care acest echilibru se instaurează în mod spontan și fără efort: fericirea poetică – ceea ce numim „fericirea de expresie“ – nefiind, fără îndoială, altceva decât reflexul unei fericiri trăite, adică al unei stări în care cele mai contradictorii nevoi ale ființei ajung să fie satisfăcute împreună și chiar unele *prin* celelalte, într-o armonie realizată din legătură, din balans sau din contopire“ (pp. 26–27).

Să întrerupem o clipă acest citat. Nu pentru a ne întreba – nici Richard nu o face, de-a lungul întregii cărți – ce pot fi „cele mai frumoase poeme în care acest echilibru se instaurează în mod spontan și fără efort“. Ci pentru a pune în evidență un grup coerent de concepte: „structuri vii“, „lege a izomorfismului“, „cel mai bun echilibru posibil“, „cupluri mentale“, „figuri benefice“, „fenomen sintetic“, „euforie a unei suspensii“, „corelația totală a naturii cu ea însăși“, „echilibre fericite“, „fericire de expresie“, „reflex al unei fericiri trăite“ etc. Aceste concepte aparțin unui „psihologism“ critic. Gérard Genette le-a analizat caracterul *tranzitiv*, „în raport cu obiectul poetic mallarmean“ ca și postulatele „senzualist“ și „eudemonist“<sup>43</sup>. Cu ajutorul acestui concept de „reflex“ (al unei „fericiri trăite“), atât de împovărat de istorie și de metafizică, un astfel de psihologism reprezentativ constituie textul ca expresie, îl reduce la tema lui semnificată<sup>44</sup> și reține toate trăsăturile mimetologismului. În mod deosebit *dialecticitatea*, care a rămas inseparabilă, în profunzime, de această metafizică, de la Platon la Hegel<sup>45</sup>: noi am verificat prin ce anume ea era incapabilă de a da seamă, fiind cuprinsă și înscrisă în el, de grafica himenului, aproape confundându-se cu el, separată de el prin el însuși, simplu vâl care constituie tocmai ceea ce încearcă să îl reducă: dorința.

Această intenție dialectică însuflețește întreg tematismul lui Richard și se desfășoară în capitolul *L'Idée* și în subcapitolul său *Vers une dialectique de la totalité (Către o dialectică a totalității)*. Această dialectică a totalității operează în continuarea Prefetei, chiar asupra exemplelor „albului“ și „pliului“: „Vom voi să abordăm sub un alt unghi realitatea psihologică a temei? O vom putea capta prin intermediul acestui alt produs al funcției imaginante: simbolul. Într-un studiu recent consacrat operei lui Mircea Eliade, Paul Ricœur analiza excelent diferitele moduri de comprehensiune de care dispunem în fața lumii simbolice: observațiile lui s-ar putea aplica, fără mari schimbări, unei fenomenologii a temei. Și tema «te pune pe gânduri» (*donne à penser*). Să înțelegi o temă înseamnă, de asemenea, «să(-i) desfășori valențele multiple», înseamnă

să vezi, de pildă, în ce fel reveria mallarmeană a *albului* poate întrupa când juisanța virginului, când durerea obstacolului și a frigidității, când fericirea unei deschideri, a unei libertăți, a unei medieri; înseamnă să stabilești raportul, într-unul și același complex, a acestor nuanțe diferite de sens. Mai putem, de asemenea, după cum afirmă Ricœur, să înțelegem o temă printr-o altă temă, să înaintăm din aproape în aproape conform «unei legi de analogie intențională» până epuizăm toate temele asociației ei printr-un raport de afinitate: aceasta ar însemna să trecem, de exemplu, de la azur la sticlă, la hârtia albă, la ghețar, la piscul înzăpezit, la lebadă, la aripă, la plafon, fără a uita încrengăturile laterale pe care le suportă în fiecare clipă această progresie (de la ghețar la apa topită, la privirea albastră și la baia îndrăgostiților; de la hârtia albă la negrul care o acoperă și o scindează; de la plafon la mormânt, la preot, la silf, la mandolină). În sfârșit, vom putea arăta în ce fel aceeași temă «unifică mai multe niveluri de expresie și de reprezentare: exteriorul și interiorul, vitalul și speculativul». Figura mallarmeană a *pliului*, de exemplu, ne va permite să reunim eroticul cu sensibilul, apoi cu reflexivul, cu metafizicul, cu literarul: pliul fiind, în același timp, sex, frunziș, oglindă, carte, mormânt, toate sunt realități pe care el le adună într-un anume vis foarte special de intimitate“ (pp. 27–28).

Acest pasaj (în care fiecare conotație ar necesita o analiză) este înconjurat de două observații scurte. Putem subscrie la ele, pare-se, doar dacă recunoaștem în ele obiecții de principiu la proiectul fenomenologic, hermeneutic și dialectic al tematismului. Cea dintâi reamintește caracterul diferențial sau diacritic al limbii: „Se ivește, apoi, o altă dificultate: să creezi un lexic al frecvențelor înseamnă să presupui că semnificația cuvintelor rămâne fixă de la un exemplu la altul. Or, în realitate, acest sens variază; el se modifică, în același timp, în el însuși și în funcție de orizontul sensurilor care îl înconjoară, îl susțin și îl fac să existe. Astăzi știm că limbile sunt realități *diacritice*; în ele, elementul este mai puțin important decât *distanța (l'écart)* care le separă de celelalte elemente. [...] Nici un studiu matematic, nici chiar o listă exhaustivă a temelor nu vor reuși, așadar, să dea seamă de intenția lor, de bogăția lor; ele vor lăsa de o parte, în primul rând, relieful original al sistemului lor“ (p. 25). Din această diacriticitate cu care, de asemenea, va trebui să complicăm schema, vom deduce mai încolo o altă consecință: o anumită nepuizabilitate care nu ar ține de bogăție, de orizont sau de intenționalitate și a cărei formă nu ar fi, pur și simplu, străină ordinii matematice. Fapt este că pentru Richard însuși diacriticitatea interzice deja ca o temă să fie o temă, adică unitatea nucleară a unui sens așezat, acolo, dinaintea ochilor, prezent în

afara semnificantului său și trimițând doar la el însuși, în ultimă analiză, chiar dacă identitatea lui de semnificat se decupează pe orizontul unei perspective infinite. Sau diacriticitatea se rotește în jurul nucleului și recursului la el rămâne îndeajuns de superficial pentru a nu repune în discuție tematica; sau diacriticitatea traversează textul în întregime și nu mai există nucleu tematic, ci numai efecte de temă care se dau drept lucrul însuși sau sensul însuși. Dacă există un sistem textual, nu există o temă („...nu — nu există un prezent...“). Sau dacă există, va fi fost dintotdeauna ilizibilă. Totuși, Richard recunoaște — este a doua observație anunțată —, într-o notă rezervată problemelor de ordine și de clasificare a temelor, această inexistență a temei în text, această non-prezență sau această non-identitate între sens și text. Aceste probleme nu sunt secundare: „Noi nu ascundem, totuși, că această ordine rămâne puțin satisfăcătoare. Căci, în realitate, tocmai multiplicitatea relațiilor laterale creează aici *esența* sensului. O temă nu este nimic altceva decât suma sau, mai bine spus, punerea în perspectivă a diverselor ei modulații“ (p. 28. Observație asemănătoare, p. 555).

Această concesie ne mai lasă să sperăm, să „visăm“ efectuarea unei sume și degajarea unei perspective, fie ele și infinite. O astfel de sumă, o astfel de perspectivă ne-ar permite să definim, să dominăm, să clasificăm ocurențele unei teme.

La toate acestea am opune următoarele ipoteze: însumarea este imposibilă fără a fi totuși excedată de bogăția infinită a unui conținut de sens sau de intenție de exprimare; perspectiva funcționează cât vezi cu ochii fără a avea adâncimea unui orizont de sens *în fața* căruia, sau *în* care, n-am sfârși niciodată să avansăm. Ținând seama de această „lateralitate“ acordată pasajului, dar pentru a-i determina legea, vom defini altfel limita: prin unghiul și încrucișarea unei re-marci care pliază textul asupra lui însuși fără nici o posibilitate de acoperire sau de adecvare, fără reducerea spațierii.

Așadar, pliul și albul: care ne vor interzice să căutăm vreo temă sau vreun sens total dincolo de instanțele textuale, într-un imaginar, o intenționalitate sau un (timp) trăit. Richard vede în „alb“ și în „pliu“ teme de o plurivalență extrem de fecundă sau exuberantă. Ceea ce nu se vede, în abundența rezumatului lui, este faptul că aceste efecte de text sunt bogate în virtutea unei sărăcii, aș spune chiar aproape a unei monotonii foarte stranie dar și foarte regulate. Nu se vede pentru că suntem încredințați că vedem teme în locul în care non-tema, ceea ce nu poate deveni temă, exact ceea ce nu are sens, se re-marcă neîncetat, adică dispăre.

Într-o mișcare de evantai. Polisemia „alburilor“ și a „pliurilor“ se desfășoară și se înfășoară în eventai. Dar să citim *evantaiul* mallarmean nu înseamnă doar să întocmim inventarul ocurențelor lui (sute, un număr foarte mare dar finit dacă ne limităm la cuvântul întreg, o infinitate risipită dacă recunoaștem în el figura îmbucătățită a aripilor, hârtiei, vâurilor, pliurilor, penelor, sceptorilor etc., care se reconstituie fără încetare într-un suflu de deschidere și/sau de închidere), nu înseamnă doar să descriem o structură fenomenologică a cărei complexitate ea însăși este o sfidare; înseamnă să remarcăm faptul că evantaiul se re-marcă: el desemnează, fără îndoială, obiectul empiric pe care credem că-l cunoaștem sub acest nume, apoi, printr-o mișcare tropică (analogie, metaforă, metonimie) el se întoarce spre toate unitățile semice care au putut fi identificate (aripă, pliu, pană, pagină, atingere, zbor, dansatoare, vâl etc., fiecare îndoindu-se, deschizând/închizând iarăși în evantai etc.), îl deschide și îl închide, desigur, dar înscrie în același *în plus (surcroît)* mișcarea și structura evantaiului ca text, înfășurare și desfășurare a tuturor acestor valențe, spațiere, pliu și himen *între* toate aceste efecte de sens, scriitura punându-le în raport de diferență și de asemănare. Acest surplus de marcă, această margine de sens nu este o valență printre altele în serie, cu toate că și ea se *înseriează*... Ea trebuie să se insereze în serie, de vreme ce nu se află în afara textului și nu deține nici un privilegiu transcendentă; de aceea, ea este *reprezentată*, întotdeauna, printr-o metaforă și o metonimie (pagina, pana, pliu). Dar aparținând seriei valențelor, ea este întotdeauna în poziție de valență suplimentară sau, mai curând, marchează poziția structural necesară a unei inscripții suplimentare, ce poate fi oricând sustrasă sau adăugată seriei. Vom încerca să arătăm că această poziție de marcă suplimentară nu este, sens riguros, nici o metaforă, nici o metonimie, deși ea este reprezentată întotdeauna printr-un trop în plus (*un trope en trop*) sau în minus.

Să depunem aici evantaiul, exergă la marginea demonstrației.

„Albul“ se oferă la început, unei lecturi fenomenologice sau tematice, ca totalitatea ineputabilă a valențelor semantice care au cu el (care el?) o oarecare afinitate tropică. Dar printr-o replicare întotdeauna reprezentată, „albul“ *inserează* (spune, desemnează, marchează, enunță, spunem după cum vrem, dar ar fi necesar, aici, un alt „cuvânt“) albul ca alb *între* valențe, himenul care le unește și le discerne în serie, spațierea „alburilor“ care „dobândesc importanță“. Din acel moment, albul (este) totalitatea, fie și infinită, a seriei polisemice, *plus* întredeschiderea spațială, evantaiul care îi formează textul. Acest *plus* nu este o valență în

plus, un sens care ar îmbogăți seria polisemică. Și întrucât nu are sens, el nu este albul propriu/curat (*propre*), originea transcendentă a seriei; de aceea, fără a putea fi un sens semnat sau reprezentat, am zice, într-un discurs clasic, că el are întotdeauna un delegat, un reprezentant în serie: după cum albul este totalitatea polisemică a alburilor *plus* locul de scriitură (himen, spațiere etc.) în care se produce această totalitate, acest *plus* va avea, de exemplu, în albul paginii sau al marginii, pe unul din acești reprezentanți fără reprezentant. Dar din motivele pe care le expunem, nu se poate pune problema de a face dintr-un astfel de reprezentant, de pildă albul paginii de scriitură, semnificatul sau semnificantul fundamental al seriei. Fiecare semnificant al seriei este pliat în unghiul acestei remarci. Semnificanții „scriitură“, „himen“, „pliu“, „țesut“, „text“ etc. nu se sustrag acestei legi comune și numai o strategie conceptuală îi poate privilegia pentru moment ca semnificanți *determinați* chiar ca *semnificanți*, ceea ce, în sens literal, ei *nu mai sunt*.

Acest non-sens sau non-temă a spațierii care pune în raport sensurile unele cu altele (sensurile „alb“ și celelalte), îi împiedică, de asemenea, să se regăsească, nici o *descriere* neputând da seamă de ei. Urmează de aici, în primul rând, că nu există descriere, în special la Mallarmé: noi am verificat pe unul sau două exemple că Mallarmé se prefăcea că descrie „ceva“ de îndată ce descria *în plus* operația de scriitură („Există la Versailles lambriuri cu ornamente în formă de frunze...“). Urmează de aici, în al doilea rând, că o descriere semantică a „temelor“, în special la Mallarmé, eșuează întotdeauna la limita acestui *plus* sau *minus* de temă care face „să existe“ un text, adică o lizibilitate fără semnat (care va fi decretată fără nici un simptom de spaimă, ilizibilitate): un indezirabil care trimite dorința la ea însăși.

Dacă polisemia este infinită, dacă nu o putem controla ca atare, aceasta nu înseamnă că o lectură finită sau o scriitură finită rămân incapabile să epuizeze o supraabundență de sens, cu condiția să deplasăm conceptul filosofic de finitudine și să-l reconstruim conform legii și structurii textului: că albul, asemeni himenului, se re-marcă întotdeauna ca dispariție, ștergere, non-sens. Atunci finitudinea devine infinitudine, conform unei identități non-hegeliene: printr-o întrerupere care suspendă ecuația mărcii și sensului, „albul“ marchează fiecare alb (pe acesta plus pe oricare altul), virginitatea, frigiditatea, zăpada, vâlul, aripa lebedei, spuma, hârtia etc., *plus* albul care îngăduie marca, îi asigură spațiul de receptare și de producere. Acest „ultim“ alb (sau la fel de bine, acest „prim“ alb) nu este nici înaintea seriei nici după ea. Îl putem, la fel de

bine, sustrage seriei (în care caz l-am determina ca o lipsă ce trebuie trecută sub tăcere) sau îl putem adăuga supranumerar numărului, fie el și infinit, al valențelor „albului“, fie ca un alb accidental, un deșeu inconsistent a cărui „consistență“ va apărea mai bine mai încolo, fie ca o altă temă pe care seria deschisă trebuie s-o primească cu generozitate, fie, de asemenea, ca un spațiu transcendental al inscripției. Jucând în această structură diferențial-suplementară, toate mărcile trebuie să i se plieze, să primească pliul acestui alb. Albul se pliază, este (marcă a unui) pliu. El nu se expune niciodată ca atare. Căci pliul este la fel de puțin ca și albul o temă (semnificat), iar dacă ținem seama de efectele de lanț și de ruptură pe care le propagă în text, nimic nu mai are pur și simplu valoare unei teme.

Mai mult. „Albul“ suplementar nu intervine doar în seria polisemică a „alburilor“, dar și între semnele *oricărei* serii, ca și *între toate* seriile semantice. În felul acesta, el împiedică orice serialitate semantică să se constituie, să se închidă sau să se deschidă pur și simplu. Nu în sensul că ar opera ca obstacol: tot el eliberează efecte de serie și, demarcându-se, *face ca aglomerate să fie luate* – drept substanțe. Tematismul nu poate da seamă de aceasta pentru că supraevaluează *cuvântul* și îndepartează *lateralul*.

Într-adevăr, Richard distingea, în taxinomia „alburilor“, valențe *principale*, desemnate prin concepte abstracte sau nume de esențe generale („juisanță a virginului, durere a obstacolului și a frigidității, fericire a unei deschideri, a unei libertăți, a unei mediații“) și valențe *laterale* exemplificate prin lucruri sensibile, care permit „trecerea de la azur la sticlă, la hârtia albă, la ghețar, la pisc înzăpezit, la lebedă, la aripă, la plafon fără a uita ramificațiile laterale [...] de la ghețar la apa topită, la privirea albastră și la baia îndrăgostiților, de la hârtia albă la negrul care o acoperă și o scindează; de la plafon la mormânt, la preot, la silf, la mandolină“. Aceasta îngăduie supoziția că o ierarhie subordonează temele laterale temelor principale și că cele dintâi sunt doar figuri sensibile (metafore sau metonimii) ale celor din urmă pe care le-am putea *concepe propriu-zis*, în sensul lor propriu. Or, fără chiar să recurgem la legea generală de suplementaritate textuală care dislocă orice proprietate, ne putem mulțumi să opunem acestei ierarhii următoarea remarcă laterală a lui Richard („Tocmai multiplicitatea relațiilor laterale creează aici esența temei“, nota de la p. 28). Și pentru că nu există niciodată, în sens textual, decât siluete, putem opune oricărei concepții frontale a temei *oblicul* (*le biais*) scriiturii mallarmeene, acel *bifax* remarcat fără încetare de *jocul dublu* al său. Încă o dată: „... aceasta va fi Limba, a cărei zburdare (*l'ébat*) iat-o.

Cuvintele, de la sine, se exaltă în nenumărate fațete, recunoscute drept cele mai rare sau având preț pentru spirit, centru de suspensie vibratorie; care le percepe independent de succesiunea obișnuită, proiectate, pe pereți de grotă, atât cât durează mobilitatea lor sau principiu, fiind ceea ce nu se spune despre discurs: gata, toate, înaintea extincției, pentru o reciprocitate de focuri distanță sau prezentată drept contingentă.

Dezbaterea – pe care evidența medie necesară o deviază într-un amănunt, rămâne treaba grămăticilor“. În altă parte traduce: „Există o tăcere cu două fețe“ (à *double face*) (p. 210).

Gramatica *oblicului* și a *contingentei* nu mai tratează doar asociații laterale de teme, de semne a căror unitate constituită, combinată și finisată ar avea ca semnificant forma cuvântului. Într-adevăr, „raportul de afinitate“ care-l interesează pe tematician asociază semne a căror față semnificantă are întotdeauna dimensiunea cuvântului sau a grupului de cuvinte legate prin sens (sau prin conceptul semnificat). Tematismul lasă în mod necesar în afara domeniului său „afinitățile“ formale, fonice sau grafice, care nu au dimensiunea cuvântului, unitatea calmă a unui semn verbal. El neglijează în mod necesar, ca tematism, jocul care dezarticulează cuvântul, îl îmbucătățește, face ca parcelele lui să acționeze „oblic precum contingentă“. Richard subliniază pe bună dreptate faptul că Mallarmé a fost cu siguranță fascinat de posibilitățile *cuvântului* (p. 528), dar aceste posibilități nu sunt în primul rând, nici în mod exclusiv, cele ale unui corp propriu, unitatea carnală, „făptura vie“ (p. 529) care unifică în mod miraculos înțelesul și sensibilul într-ovox; este un joc de articulații ce fragmentează acest trup sau îl reînscrisă în secvențe pe care nu le mai domină. De aceea, nu am afirma, în legătură cu cuvântul, că are „o viață a lui“ (*ibid.*), iar Mallarmé se interesa, deopotrivă, de disecția cuvântului și de integritatea vieții lui proprii. Disecție cerută atât de consoană cât și de vocală, pură vocabulă; atât de osatura diferențială, cât și de plinitudinea insuflată. Pe masă, pe pagină, Mallarmé tratează cuvântul (*le mot*) ca pe un mort (*mort*) în același fel ca pe o ființă vie. Și cum am putea separa ce spune el despre știința limbajului în *Les Mots anglais*, de ceea ce face în altă parte:

„Cuvintele, în dicționar, zac, asemănătoare sau din date diverse, ca niște stratificări: în curând voi vorbi de straturi. [...] Oricărei naturi înrudite și care se apropie astfel de organismul depozitar al vieții, Cuvântul îi prezintă, prin vocalele și diftongii lui, un fel de carne; iar prin consoanele sale un fel de osatură delicată menită disecției. Etc., etc., etc. Dacă viața se hrănește din propriul ei trecut sau printr-o moarte continuă,

Știința va regăsi acest fapt în limbaj: care, deosebind pe om de celelalte lucruri, îl va imita tot pe acesta în măsura în care, în esență, el este, deopotrivă, factice și natural, reflexiv și supus fatalității, voluntar și orb“ (p. 901).

De aceea este greu să acceptăm comentariul lui Richard la fraza din *Les Mots anglais* („ne prezintă... spre disecție“) chiar atunci când el recunoaște că tematismul se oprește în fața travaliului formal al lui Mallarmé, în acest caz travaliul fonetic: „Pentru a cunoaște bine orientarea profundă a unui poet, ar trebui, poate, să încercăm o fenomenologie fonetică a cuvintelor cheie folosite de el. În lipsa acestui studiu, să știm să recunoaștem în cuvânt misterul unei cărni unit cu fericirea unei structuri: uniune suficientă pentru a face din el un sistem complet și închis, un microcosm“ (p. 529). Este greu să acceptăm aceste afirmații: 1. pentru că o fenomenologie fonetică ar trebui întotdeauna, ca atare, să ne readucă la plenitudini sau la prezențe intuitive, nu la diferențe fonice; 2. pentru că cuvântul nu poate fi un sistem complet sau un corp propriu; 3. pentru că, după cum am încercat să demonstrăm, nu pot exista cuvinte-cheie; 4. pentru că textul lui Mallarmé operează în egală măsură cu diferențe grafice (în sens restrâns și obișnuit) și cu diferențe fonice.

Departate de a fi singurul, jocul rimei este, fără îndoială, unul din cele mai remarcabile exemple ale acestei produceri a unui semn nou, a unui sens și a unei forme, printr-un „doi câte doi“ (cf. Richard, *op. cit.*, *passim*) și prin atracția a doi semnificanți; producere și atracție a căror necesitate se impune împotriva contingentei arbitrariului, hazardului semantic sau mai curând semiologic. Această operație a versului, al cărui concept Mallarmé îl generalizează, după cum vom vedea, nu se limitează la rimă („Versul care din mai multe vocabule reface un cuvânt total, nou, străin de limbă și parcă incantatoriu, desăvârșește această izolare a cuvântului: negând, printr-o trăsătură suverană, hazardul rămas în termeni în ciuda artificiei recălirii lor alternative în sens și în sonoritate...“ (p. 858). Oblicul lui Mallarmé este lucrat *cu pila (à la lime)*<sup>46</sup>. „Cuvântul total și nou, străin de limbă“: prin această diferență (semnificantă), el reprezintă efectul unei transformări sau a unei deplasări a codului, a taxinomiei constituite („nou, străin de limbă“), iar în noutatea și alteritatea lui el este alcătuit din părți împrumutate din limbă (cea veche, dacă vreți) și la care nu se reduce („total“). Dar nici o uimire în fața acestei producții poetice a sensului nou nu trebuie să ne facă să uităm – iar lectura lui Mallarmé ne-o va reaminti adesea – că acționând *asupra* limbii, cuvântul nou, total, străin de limbă se întoarce la aceasta, intră în ea în compoziții noi conform noilor rețele de diferențe, se lasă în continuare fragmentat etc.,

pe scurt, nu devine un cuvânt-cheie, integritate în sfârșit asigurată a unui sens sau a unui adevăr<sup>47</sup>. „Efectul“ (în sensul mallarmean al acestui cuvânt: „să pictăm nu lucrul, ci efectul pe care îl produce“<sup>48</sup>) de totalitate și de noutate nu sustrage cuvântul diferenței și suplimentului; ea nu-l scutește de legea oblicului, pentru a ni-l prezenta din față, a lui, singura.

În constelația „alburilor“, locul unui continent semic rămâne aproape gol: acela al sensului „alb“ întrucât este raportat la non-sensul spațierii, la locul în care are loc numai locul. Dar acest „loc“ se află pretutindeni, el nu este o poziție fixă și determinată, nu doar, după cum am spus deja, pentru că spațierea semnificativă trebuie să se producă, întotdeauna, („Nedezmințit, albul revine“) dar și pentru că afinitatea semică, metaforică, tematică, dacă vreți, între conținutul „alb“ și conținutul „vid“ (spațiere, între etc.), face ca fiecare alb al seriei, fiecare alb „plin“ al seriei (zăpadă, lebădă, hârtie, virginitate etc.) să fie tropul albului „gol“. Și reciproc. Diseminarea alburilor (nu vom spune a albeții) produce o structură tropologică ce circulă la infinit asupra ei înseși prin suplimentul neîncetat al unui ocol în plus: *nu mai există* metaforă, *nu mai există* metonimie. Când totul devine metaforic, nu mai există sens propriu și, prin urmare, nu mai există metaforă. Când totul devine metonimic, partea fiind de fiecare dată mai mare decât întregul, iar întregul mai mic decât partea, cum putem fixa o metonimie sau o sinecdocă? Cum putem fixa *limitele (les marges)* unei retorici?

Nu există nici sens total, nici sens propriu, pentru că albul *se pliază*. Pliul nu reprezintă un accident al albului. De îndată ce albul (este) alb, (se) albește de îndată ce are (ce există) ceva de văzut (sau nimic de văzut) cu o *marcă (marque)* — este același cuvânt ca *margine (marge)* și *marș (marche)* —, fie că albul (se) marchează (zăpada, lebăda, virginitatea, hârtia etc.) fie că (se) de-marchează (întrele, vidul, spațierea etc.), el se re-marchează, se marchează de două ori. El se pliază în jurul acestei stranii limite. Pliul nu-i survine din afară, el este în același timp exteriorul și interiorul lui, complicația conform căreia marca suplimentară a albului (spațiere asemică) se aplică ansamblului alburilor (plinuri semice), apoi sieși, pliu asupra-și al vălului, țesutului sau textului. Datorită acestei aplicații pe care nu o va fi precedat-o nimic, nu va exista niciodată Alb majuscul sau Teologie a textului<sup>49</sup>. Și totuși locul structural al acestei iluzii teologice este prescris: suplimentul de marcă produs de travaliul textual, căzând în afara textului ca un obiect independent, fără altă origine decât el însăși, urmă redevenită prezență (sau semn), este inseparabil de dorință (de reapropriere sau de reprezentare). Sau, mai curând, ea îl face să se nască și îl întreține, separându-se de el.

Pliul (se) pliază: sensul lui se spațiază printr-o dublă marcă, în golul căreia un alb se pliază. Pliul este în același timp virginitatea, ceea ce o violează, și pliul care nefiind nici unul nici celălalt și cele două deopotrivă, indecidabil, *rămâne* ca text, ireductibil la vreunul din cele două sensuri. „Plierea [...] față de foaia imprimată mare“, „intervenția plierii sau *ritmul*, cauză inițială pentru ca o filă închisă să conțină un secret, și tăcerea să sălășluiască în ea“, „îndoirea hârtiei și secretele pe care le instalează, umbra risipită în litere negre“ (p. 379), „îndoirea virgină a cărții“ (p. 381)<sup>50</sup>, aceasta este forma închisă și feminină a cărții, care protejează secretul himenului ei, „fragilă inviolabilitate“ înaintea „introducerii unei arme sau cuțit pentru tăiat hârtia, pentru a stabili luarea în posesie“, înaintea „atentatului care are loc“. Niciodată n-am fost atât de aproape de *Mimique*, iar feminitatea cărții virgine este cu siguranță sugerată de poziția și forma verbului „prête“ (prilejuiește), gata să se ofere ca adjectiv\* unei copule subînțelese („Replierea virgină a cărții, iarăși, prilejuiește un sacrificiu care a însângerat tranșa roșie a vechilor tomuri“). Răsturnare a masculinului pe feminin, întreaga aventură a diferenței sexuale. Unghiul secret al plierii este și cel al unui „minuscul mormânt“.

Dar în același timp, dacă putem spune astfel, pliul întreprinde virginitatea pe care o marchează ca virginitate. Pliată asupra secretului ei (nimic nu este mai virgin, dar nimic mai furat (*volé*) și violat (*violé*) în sine însuși, deja, ca un secret), ea pierde simplitatea netedă a suprafeței. Ea diferă de sine *mai înainte* chiar ca un cuțit de tăiat hârtie să despartă buzele cărții (*les lèvres du livre*)<sup>51</sup>. Ea se divizează de la sine, asemeni himenului. Dar la sfârșit, ea rămâne în continuare ceea ce era, virgină, înaintea, dinaintea cuțitului înălțat („Iată, în cazul real, că în ce mă privește, totuși, cu privire la broșurile de citit în modul curent, am apucat un cuțit, precum bucătarul care taie păsările“). După consumarea, pliata mai mult ca oricând, ea transformă actul comis în simulare, în „simulacru barbar“. Intactul este remarcat de marca ce rămâne intactă, text care nu se poate veșteji, la limita marginii: „Pliurile vor perpetua o marcă, intactă, fila se cuvine deschisă, închisă, după voia stăpânului“ (p. 381).

Veșnic, violul avusese deja loc întotdeauna și, totuși, nu va fi fost niciodată comis. Pentru că el va fi fost întotdeauna prins în pliul vreunui vâl în care este zădărnicit (*se déjoue*) orice adevăr.

Într-adevăr: toate „alburile“ își adaugă albul ca spațiere a scriiturii, „alburile“ care dobândesc importanță întotdeauna prin releul semnificativ al pânzei sau al vâlului alb, țesut pliat și înțepat, suprafață de aplicare

\* *Prête* adj. fem. (cu prepoziția à): pregătită (pentru); dispusă (să, la); gata (de).

a oricărei mărci, pagină de hârtie pe care se propagă pana sau aripa („Distracția noastră de demult, triumfală, a zodiacului, / Hieroglifă a căror mulțime se exaltă / Pentru a propaga un fior familiar al aripei“, p. 71)<sup>52</sup>. Alburile se aplică întotdeauna, direct sau nu, unei țesături oarecare: este „grija albă a pânzei noastre“ (*Salutare*), „albeață banală a perdelelor“ (*Ferestrele*), albul *Albumelor* — în care „reflet blanc“ (reflex alb) rimează cu *semblant* (părând părelnic) — și al *evantaiurilor* „... lână / ... turmă albă“) al așternutului patului sau al giulgiului mortuar, al lințoliului (întins în mai multe texte *între* „pliul singur“) din *Omagiu* lui Wagner și velinul din *Uvertura Herodiadei* (Ea a cântat, adesea incoerent, semn / Lamentabil! patul cu pagini veline, / Nu așa, inutil și atât de claustral este inul! / Cine nu mai are iubita carte de vise prin pliuri, / Nici baldachinul sepulcral cu moar pustiu“), în care se drapează cartea („Frumoasa carte a fantomei mele / Deopotrivă mormânt și lințoliu / Vibrează de nemurire, tom / Ce se desfășoară unuia singur“, p. 179) sau Poetul („Fulgerul spadei, sau, alb visător, poartă mantia, [...] Dante cu laurul amar, se drapează într-un lințoliu, / Un lințoliu...“, p. 21) înghețat ca hârtia, frigid (care rimează, într-o anume dedicație, cu Gide: „întrucât el adaugă de la sine / Voi, file de velin frigid / Înălțați-mă muzician / Pentru sufletul atent al lui Gide“, p. 151). Aceste văluri, pânze, pagini sunt în același timp fondul și forma, fondul și figura, care trec alternativ unul în celălalt, exemplu întruchipând când spațiul alb al inscripției lor, ceea ce se decupează din el, când fondul fără fond pe care ele se detașează. Alb pe alb. Albul se colorează cu un alb suplimentar, cu un alb supranumerar care devine, ca în *Numere (Nombres)*, un alb deschis spre pătrat, un alb care se scrie, se înnegrește de la sine, fals adevărat sens (*sens*) alb, fără (*sans*) alb, care nu se mai lasă numărat sau totalizat, se scontează și se decontează în același timp, deplasează în mod indefinit marginea și dejoacă ceea ce Richard numește „aspirația unitară a sensului“ (p. 542) sau „revelația sigură a sensului“ (p. 546). Vălul alb care trece printre alburi, spațierea, care asigură distanța și contactul, permite, fără îndoială, vederea alburilor, le determină. El nu s-ar putea ridica decât orbindu-ne de moarte, adică închizându-se sau sfâșiindu-se. Dar invers, dacă nu s-ar ridica, dacă himenul ar rămâne pecetluit, ochiul nu s-ar mai deschide. Himenul nu este, așadar, adevărul de dezvoltare. Nu există *aletheia*, ci numai un clin al himenului. O cădere rituală. O cadență *înclinată*.

„Revelația sigură a sensului“, al cărui vis ni-l propune *L'Univers imaginaire de Mallarmé* ar fi, prin urmare, un himen fără pli, pură dezvoltare fără spărtură, „fericire a expresiei“ și mariaj fără diferență. Ar mai exista o „expresie“, dacă nu chiar un text, în această fericire care

nu ar produce nici un pliu? Ar exista ceva mai mult decât o simplă *parousia* a sensului? Nu în sensul că, în afara unei astfel de *parousia*, literatura ar fi o nefericire a expresiei, o inadecvare romantică între sens și de expresie. Fără îndoială, nu este vorba aici nici de fericire, nici de nefericire a expresiei, pentru că aici nu mai există expresie, cel puțin în sensul obișnuit al termenului. Fără îndoială, himenul este și el una din acele „figuri benefice“ la care „ajunge opoziția dintre închis și deschis“ și „în interiorul cărora aceste două necesități contradictorii reușesc să se satisfacă, simultan sau succesiv: de pildă, *evantaiul, cartea, dansatoarea...*“ (pp. 26–27). Dar o astfel de fericire dialectică nu va da seama niciodată de un text. Există text, iar himenul se constituie ca urmă textuală, și rămâne ca atare numai pentru că indecidabilitatea lui îl retează (îl împiedică să depindă) de fiecare, deci de oricare semnificat, antitetic sau sintetic<sup>53</sup>. Textualitatea lui nu ar fi ireductibilă dacă, în virtutea necesității funcționării sale, el nu s-ar lipsi (privare și/sau independență: himenul este structura lui *și/sau*, între *și/sau*) de reîncărcarea lui cu semnificat, în mișcarea prin care sare de la unul la altul, fapt prin care, *stricto sensu*, el nu este un semn sau un „semnificant“. Întrucât tot ceea ce (devine) trasează (urmă), datorează aceasta structurii în propagare a himenului, un text nu va fi alcătuit niciodată din „semne“ sau „semnificanți“. (Aceasta nu ne-a împiedicat, desigur, să folosim, din comoditate, cuvântul „semnificant“ pentru a desemna în vechiul cod ceea ce, dintr-o urmă, este izolat de sens sau de semnificat).

Acum trebuie să încercăm să scriem cuvântul *diseminare*.

Și să explicăm de ce, o dată cu textul lui Mallarmé, este întotdeauna oarecum dificil să continuăm.

Dacă, așadar, nu există unitate tematică sau sens total care trebuie reapropiate dincolo de instanțele textuale, într-un imaginar, o intenționalitate sau o experiență trăită, textul nu mai este expresia sau reprezentarea (fericită sau nu) a vreunui *adevăr* care s-ar difracta sau s-ar aduna într-o literatură polisemică. Ar trebui să substituim conceptul hermeneutic de *polisemie* prin acela de *diseminare*.

În conformitate cu structura complementarității, ceea ce se adaugă, așadar, ar fi întotdeauna un alb sau un pliu: adunarea îl cedează unui soi de diviziune sau scădere multiplicată care se îmbogățește cu zerouri, pierzându-și suflul spre infinit, plusul și minusul fiind separate/unite doar prin consistența infimă și aproape-nimicul himenului. Mallarmé dovedește acest joc al unității întregi în excrescență prin zerouri, „sume, la puterea o sută și dincolo“, prin titlul *Or (Aur)* (fiind expert în aliajul, în alchimia literală a unui astfel de semnificant ironic și prețios, între

virtuțile sensibile fonetice, grafice, logice, sintactice, economice, piatră în care se întretaie (*Magie*) „cele două căi, cu totul, în care se bifurcă nevoia noastră, și anume, pe de o parte estetică, pe de altă parte economia politică“, p. 399; vezi și p. 656).

„OR

[...] Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à son sens.

[...] notion de ce que peuvent être des sommes, par cent et au-delà [...] L'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros: signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque“.

„AUR

[...] Numerarul, unealtă de cumplită precizie, limpede în conștiințe, își pierde până și sensul.

[...] noțiune de ceea ce pot fi sume la puterea o sută și dincolo [...] Incapacitatea cifrelor grandilocvente de a traduce ține aici de un caz; căutăm, pornind de la indiciul că, dacă un număr se majorează și regresează spre improbabil, se scrie cu mai multe zerouri: semnificând că totalul său echivalează din punct de vedere spiritual cu nimic, sau aproape“<sup>54</sup>.

De ce acest aproape-nimic pierde, oare, strălucirea fenomenului? Pentru ce nu există o fenomenologie a himenului? Pentru că peștera în care se repliază el, tot atât de puțin pentru a se ascunde ca și pentru a se dezgoli, este în același timp un abis. În replierea albului asupra albului, albul se colorează el însuși, își devine lui însuși, al lui însuși, afectându-și la infinit propriul său fond incolor, tot mai invizibil. Nu în sensul că s-ar îndepărta precum orizontul fenomenologic al unei percepții: tocmai înscriindu-se în el însuși în mod indefinit, marcă pe marcă, își multiplică și își complică textul, text în text, margine (*marge*) în marcă (*marque*), una repetată în mod indefinit în cealaltă: abis.

Or, nu cumva tocmai de practica scriiturii în abis (*l'écriture en abîme*) nu va putea niciodată da seama, în sens literal, critica tematică și, fără îndoială, critica în general? Abisul nu va avea niciodată strălucirea fenomenului pentru că devine negru sau alb. Unul și/sau altul la pătratul scriiturii. El (se) albește în înclinarea *Unei aruncături de zar* (*Un coup de dés*).

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES  
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES  
DU FOND D'UN NAUFRAGE  
SOIT

que l'Abîme  
blanchi étale  
furieux  
sous une inclinaison  
plane désespérément  
d'aile  
la sienne par  
avance retombée d'un mal à dresser le vol  
et couvrant les jaillissements  
coupant au ras les bords  
très à l'intérieur résume  
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative  
jusqu'à adapter  
à l'envergure  
sa béante profondeur en tant que la coque  
d'un bâtiment  
penché de l'un ou l'autre bord...

CÂND ÎNTR-ADEVĂR CHIAR ARUNCAT ÎN  
CIRCUMSTANȚE VEȘNICE  
DIN ADÂNCUL UNUI NAUFRAGIU  
FIE

ca Abisul  
albit să desfășoare  
furios  
sub o înclinare  
deznădăjduit plană  
de aripă  
a ei  
dinainte  
recăzută din osteneala de a înălța zborul  
și acoperind țâșnirile  
retezând dintru-nceput avânturile  
foarte înlăuntru rezumă  
umbra scufundată în adâncuri de către acest val alternativ  
până va potrivi  
desfacerii aripilor  
prăpastia sa căscată precum coca unei  
nave  
înclinată spre un bord sau spre altul...

Reconstituit astfel în fiecare din ochiurile lui, himenul mai produce, încă, ecou de pretutindeni. Reflectând, de pildă, *A la nue accablante tu*. Repetând câteva fragmente, auzind ceea ce răsună de la un bord la celălalt, numărul A-urile, albe ca spuma, himenul va fi diseminat, poate, întotdeauna: SPERMA, lavă arzătoare, lapte, spumă sau bale ale lichidului seminal. Subliniez aşadar, câteva litere rezervând A-urilor și Tu-urilor, ca și formei sonetului, o altă lectură:

„A la NUE accablante tu  
Basse de basalte et de laves  
A même les échos esclaves  
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu  
Le sais, écume, mas y baves)  
Suprême une entre les épaves  
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute  
De quelque perdition haute  
Tout l'abîme vain éployé

Dans la si blanc cheveu qui traîne  
Avarement aura noyé  
Le flanc enfant d'une sirène.“

Fără a se epuiza prin aceasta, nefiind nici afirmație a vreunui text, acest sonet articulează în același timp scenografia și abecedarul dublei întruniri. Care se condensează în el și se deplasează infinit, mai mult decât este necesar consumului de energie al unui „comentariu“. Diseminarea înspumează îndeajuns zborul unei semințe, pierderea albă și zadarnică în care catargul, pentru cine îl citește (*le lit*), se scufundă în dezastrul vălului și copilului. A/bo/lit. „Atât de alb“-ul.

Într-o demonstrație ce nu mai îngăduie nici o îndoială, R. G. Cohn a reconstituit lanțul care leagă albul cu sămânța (*semencé*), prin atribuire directă sau prin constelația semică a laptelui, a sevei, a stelelor (*étoiles*) (care rimează atât de des cu vâl — *voile*) sau prin calea (*voie*) lactee care inundă „*corpus*“-ul mallarmean<sup>55</sup>. Să recitim, „sprijinind, potrivit cu pagina, de albul care o inaugurează propria ingenuitate [...] iar când s-a

rânduit, într-o frântură, cea mai mică, diseminată, hazardul învins cuvânt cu cuvânt, fără greș albul revine [...]. Virginitate [...] divizată în fragmentele ei de candoare, amândouă, dovezi nupțiale ale Ideii“ (p. 387). Să recitim și scrisoarea către Cazalis (1864): „...teroare, căci inventez o limbă care trebuie, în chip necesar, să țâșnească dintr-o poetică foarte nouă“ dar și câteva rânduri mai jos: „Dacă aș fi doborât, nu m-aș mai atinge niciodată de pană.[...] Vai! baby o să mă întrerupă. Am mai fost întrerupt o dată, de prezența prietenei noastre — în fața căreia demonul perversității m-a împins să fiu plin de amărăciune, nu știu de ce —. Apoi au fost zilele astea triste și cenușii, în care

*Poetul înecat visează versuri obscene.*

Am și scris de-astea, dar n-am să ți le trimit, pentru că poluțiile nocturne ale unui poet n-ar trebui să fie decât căi lactee, în vreme ce a mea este doar o pată vulgară“.

Și către Régnier (septembrie 1893): „Îmi refac rezervele și, bând lapte, îmi albesc celula interioară“.

În ciuda aparenței, operația fără sfârșit a condensării și deplasării nu ne aduce, în cele din urmă, la diseminare ca la sensul său ultim sau la adevărul ei inițial. Aici nu este vorba de emisia unui mesaj: „*risipitul*“ (*l'épars*) lui Mallarmé. Conform unei scheme pe care am verificat-o în legătură cu „entre“ (între), cvasi-„sens“ al diseminării, este vorba de întoarcerea imposibilă la unitatea regăsită, refăcută, a unui sens, de drumul barat al unei astfel de *reflecții*. Să fie oare prin aceasta diseminarea pierderea unui astfel de adevăr, interdicția *negativă* de a accede la un astfel de semnificat? Departe de a lăsa, astfel, să se presupună că o substanță virgină o precede sau o supraveghează, dispersându-se sau interzicându-se într-o negativă secundă, diseminarea *afirmă* generarea întotdeauna deja divizată a sensului<sup>56</sup>. Ea — îl lasă dinainte să cadă.

Nu vom reveni, așadar, la diseminare ca spre un centru al pânzei. Ci ca spre pliul himenului, spre albul întunecat al peșterii (*antre*) sau al pântecului (*ventre*), spre negrul pe alb al pântecului<sup>67</sup>, loc al emisiei ei risipite și al hazardurilor ei fără întoarcere, al distanței ei. Nu vom urca îndărăt pe „firul arahnean“.

După ce vom fi recunoscut tuturor pânzelor diseminate pliul himenului, împreună cu toate elementele din care este țesut de acum încolo acest supliment, nu vom fi doar citit „Nubilele pliuri“ ale Mormântului lui Verlaine, dar și multiplicarea la nesfârșit a pliurilor, repliurilor, îndoii-rii, plierii, desfășurării, desfacerii. Fiecare pliu determinat se pliază pentru

a-l închipui pe celălalt (de la filă la cearșaf, de la cearșaf la lințoliu, de la pat la carte, de la in la velin, de la aripă la evantai, de la vâl la dansatoare, la pană, la filă etc.), și pentru a re-marca asupra-și acest pliu al scriiturii. Am putea lesne verifica prin polisemia pliului demonstrația anterioară: sub constrângerea structurii diferențial-suplementare, adăugând sau scăzând întotdeauna din serie un pliu, nici o temă a pliului nu poate constitui sistemul sensului său sau nu poate prezenta unitatea multiplicității sale. Fără pliu, sau dacă pliul ar avea undeva o limită, alta decât sine ca marcă (*marque*), margine (*marge*) sau mers (*marche*) (prag, hotar, limită), nu ar exista text. Or, dacă textul în sens literal nu există, *există*, poate, un text. În mers. Cu care trebuie să croim drum (*frayer*).

Fără text, ar exista, probabil, o inimaginabilă „fericire de expresie“, dar, cu siguranță, deloc literatură. Dacă literatura, aceea care avansează încă la Mallarmé sub acest nume, ținând cont de ceea ce, altă dată, a fost păstrat din „literaritate“ (esență sau adevăr al literaturii), este angajată în acest pliu al pliului, ea nu mai reprezintă o regiune a plierii, ea poate împrumuta numele său la tot ceea ce rezistă, într-o istorie dată, ștergerii, pur și simplu, a pliului. Pentru a face – din ea – un exemplu:

„Figura mallarmeiană a *pliului*, de pildă, ne va permite să reunim eroticul cu sensibilul, apoi cu reflexivul, cu metafizicul, cu literalul: pliul fiind în același timp sex, frunziș, ogindă, mormânt, toate, realități pe care le adună într-un anume vis foarte special de intimitate“ (Richard, *op. cit.*, p. 28).

Or, pliul nu este o reflexivitate. Dacă înțelegem prin ea acea mișcare a conștiinței sau a prezenței la sine care joacă un rol atât de determinant în dialectica și în logica speculativă a lui Hegel, în mișcarea sublimării (*Aufhebung, relève*) și negativității (esența este reflectare, spune marea *Logică*) reflexivitatea reprezintă doar un efect al pliului ca text. Într-un capitol intitulat *Reflexivitatea*, Richard analizează pliului în raport cu motivele dialectice, totalizante și eudemoniste pe care le-am cercetat deja. El întoarce pliul, dacă se poate spune așa, doar în sensul „visului foarte special de intimitate“, spre interiorul rezervat, protejat, „pudic“ al conștiinței de sine („Conștiință de ea însăși, intimitatea devine reflexivitate“):

„Să reflecteze în sens intelectual, înseamnă deja să se replieze.[...] Repliul protejează și o dimensiune secretă a obiectului, el rezervă un interior al ființei. [...] Pliu perfect atunci, pentru că intimitatea trăiește în el, în același timp în siguranță și egalitate datorate exactei adecvări a celor doi „aceiași“ (*mêmes*), și în fiorul, în conștiința activă născută din întâlnirile celorlalți doi. Aici fiecare eu se posedă pe sine într-un altul despre care, totuși, știe că e numai un alt eu. La limita narcisismului Herodiadei și, fără îndoială, mai desăvârșită decât

el, pentru că introduce în circuitul reflexiv prezența excitantă a unei pseudo-alterității, există, poate, astfel și la Mallarmé, o tentație, pur mentală, pentru ceea ce s-ar numi altundeva homosexualitate. [...] În acest obiect repliat – carte, pat, aripă de pasăre – spațiul intim se anulează în cele din urmă datorită intimității: precum în oglindă, nici o distanță nu mai separă aici, eul de imaginea lui“ (pp. 177–178).

Presupunând chiar că oglinda ar uni eul cu imaginea lui, această analiză, fără a fi, într-adevăr, nejustificabilă, închide în mod deliberat și unilateral pliul, îl interpretează ca o coincidență cu sine, face din deschidere condiția *adecvării* la sine, reduce tot ceea ce în pliu marchează și dehiscenta, diseminarea, spațierea, temporizarea etc. Ea confirmă lectura clasică a lui Mallarmé și exilează (*confine*) textul lui în atmosfera intimistă, simbolistă și neohegeliană.

Diseminarea în repliul himenului, aceasta este, prin urmare, „operația“. Nu există *metodă* pentru ea: nici un drum nu revine în cerc spre primul ei pas; nu procedează de la simplu la complex, nici nu conduce de la un început spre sfârșit („o carte nu începe, nici nu sfârșește: cel mult se preface“ („Cartea“ 181 (A)). „Orice metodă este o ficțiune“ (1869; p. 851).

Nici o metodă: aceasta nu exclude un anumit mers ce trebuie urmat.

El nu înaintează fără să implici în el câte o pană<sup>58</sup>, cu riscul de a o pierde. Dacă – văl pliat, țesut candid, filă – himenul deschide întotdeauna un volum de scriitură, el presupune pana. Cu întreg evantaiul posibilităților ei (aripă, pasăre, cioc, sulită, evantai, formă ascuțită ca un *i* a tuturor vârfurilor, dansatoare, lebădă, fluture etc.), pana induce întocmai ceea ce, în operația himenului, zgârâie (*griffe*) sau grefează (*greffe*) suprafața scriiturii, execută pe ea pliul, îl înțepă (*pique*), îl aplică, îl duplică. „Actul tău se aplică întotdeauna hârtiei“ (p. 369). N-o să numărăm penele de rezervă ale lui Mallarmé, de la „pălăria de fetru cu pană“ din *Guignon (Ghinionul)*, pana histriionului care, în *Le Pitre châté (Paița pedepsită)* a „găurit în zidul de pânză o fereastră“ („Ca pană [...] am găurit“), pana prinsă la toca lui Hamlet (p. 302), toate penele, aripile, penetul, ornamentele de ramuri pe țesăturile din *Herodiada*, „candoearea de pană“ din *L'Après Midi d'un Faune (După-amiaza unui faun)*, „penajul instrumental“ din *Sainte (Sfântă)* până la „pana solitară înnebunită“ din *Un coup de dés (O aruncare de zaruri)*, singură, cu excepția lui „sauf“ (*doar dacă nu*) pe o pagină, în fața acesteia, ale căror cuvinte le aliniem strivind sintaxa tipografică („Pană solitară înnebunită / doar / dacă nu o întâlnește sau o atinge o tocă din miez de noapte / și o înțepeneste / în volumul șifonat de hohotul sumbru / această albeață rigidă / derizorie /

în opoziție cu cerul / prea / ca să nu marcheze / subțire / pe oricare / print amar al stâncii submarine / și-o așează pe cap ca o eroică / irezistibil dar controlat / prin mărunta lui rațiune virilă / în fulger“) pe muchia săbiilor, a tuturor aripilor, spadelor, tijelor etc.<sup>59</sup>. Să recitim ceea ce, pe aceste meleaguri, adună scriitură „Una din ele“ (p. 42). L: masculin / feminin.

În *Notele și documentele care urmează capitolului Vers une dialectique de la totalité (Spre o dialectică a totalității)*, Richard desfășoară în pagini foarte frumoase evantaiul penelor (cărui trebuie să-i adăugăm evantaiul), deschis de la valoarea angelică (serafică) până la „semnificația luciferică, sau cel puțin prometeică“ (p. 445). Spre sfârșitul acestei foarte lungi note (aproape patru pagini), după o paranteză consacrată „aluziei falice“ pe care Cohn „o vede în pană“, o anumită extensie a politematismului îi inspiră lui Richard o oarecare neîncredere. Iată justificarea ei: „Căci cuvântul *pană* a fost înțeles ca pană a scriitorului și în special pe această analogie și-a întemeiat R. G. Cohn întreaga exegeză. Acest raport, posibil, nu ni se pare, totuși, dovedit: analogia ni se pare excesiv de conceptuală, în originea ei și mai cu seamă în detaliul consecințelor ei. Ni se pare dificil, și contrariu genului mallarmean, să citim *Un coup de dés* ca pe o alegorie literală (chiar dacă această alegorie se încarcă, după cum susține Cohn, de ecouri spontane și de ambiguități mai mult sau mai puțin conștiente). În legătură cu dublul sens al penei trebuie consultat totuși textul următor din 1866: „... sunt foarte obosit de muncă iar penele nocturne pe care mi le smulg în fiecare dimineață ca să-mi scriu poemele n-au crescut încă la loc în timpul după-amiezi“ (*Corespondență*, p. 219).

De ce oare „alegoria literală“ ar fi contrarie „geniului mallarmean“? Ce este geniul mallarmean? Să implice, oare, „alegoria literală“, o monosemie care reduce toate penele la cea a scriitorului? Cohn execută o cu totul altă operație, el stabilește o rețea care trece și prin „aluzia falică“. (Or, în ciuda proximității referințelor, Richard disociază „aluzia falică“ într-o paranteză, și disociază de aceasta „aluzia“ și paragraful critic pe care l-am citat). Apoi, ce este o „analogie... excesiv de conceptuală“? De ce ceea ce este „posibil“ ar fi improbabil? Cărui ordin îi aparține proba unei afinități tematice? Fără măcar să citeze întreaga masă textuală pe care Cohn o desfășoară în rețea (și care ar da o cvasi-certitudine, dacă recursul la aceste norme ar avea vreo relevanță aici), de ce textul, citat sub rezerva unui „totuși“, care confirmă măcar o dată<sup>60</sup> posibilitatea, nu ne-ar permite să gândim că pana scriitorului este întotdeauna, oricât de virtual ar fi aceasta, implicată în stofta, aripa, țesătura unei cu totul alte pene? Această scrisoare din 1866 către Aubanel, apropiată de scrisoarea trimisă lui Cazalis, va produce negreșit anumite efecte de grotă. „Poluții

nocturne“, „pene nocturne“, pana solitară și (este) pierdută într-un simulacru de cale lactee. Operație (1 + 0 + 0) în care își sporește, până la epuizare, identitatea.

Cel mai adesea, efectele de grotă sunt efecte de glotă, urme lăsate de un ecou, amprentă a unui semnificant fonetic pe un altul, producție de sens conformă cu răsunetele unui perete dublu. Doi fără unu. Unu întotdeauna în plus, adică în minus. Ambiguitate decisivă și indecidabilă a sintagmei „plus de“ (*mai mult de*) (suplement și vacanță).

Să punem jos pana?

În ultimul paragraf al aceleași note, paragraf la fel de disociat ca și cel pe care l-am citat, de care îl separă o amplă dezvoltare, Richard adaugă o precizare „fonetică“. Totul dă de gândit că el o consideră o curiozitate oarecum accesorie. „În sfârșit, din punct de vedere fonetic, «*plume*» (pană) trebuia să-i ofere lui Mallarmé ocazia unui joc foarte bogat de asociații imaginare. Câteva note publicate de Bonniot în afara textului *Igitur* (Paris, N.R.F., 1925) arată că acest unic cuvânt era legat de o reverie asupra pronumelor personale (asociindu-le cu visul de subiectivitate) și cu imaginea conexasă a țâșnirii: «plus je (*cu cât eu*) – plume (*pană*) – plume je (*pană eu*) – plume jet (*pană jet*)». *Plume* este astfel înrudit cu *palme* (*ramură de palmier*)“ (p. 446); notele lui Bonniot sunt citate și de Cohn (p. 253).

Reproducem această pagină<sup>61</sup>.

	l' leure	aste	écho.
a etc	le leure	<u>este</u>	'go.
	plus		choe
	se	<u>est</u>	chote
	ple		
	me		
	plume		a etc
a	je		
	plume		chôte
	jet		choer
	choer		} c t.
		<u>houte</u>	

Presupunând chiar, ceea ce ne vom feri să facem, că nu trebuie să acordăm decât un interes secundar și rezervat „ecourilor spontane“ și „ambiguităților mai mult sau mai puțin conștiente“, aflăm oare multe în acest joc al penei?

Voi reaminti și „plume... *j'ai trouvé*“ din *Le Pitre châtié* și această ocurență grupată a *j*-urilor, a jetului, a ecoului, a plusului de pană și aripă rotitoare ca un pescăruș, purtată de un joc al *brizei*:

„Son lac américain où le Niagara brise  
L'algue blanche d'écume, a gémi sous la brise:  
„La mirerons-nous plus, comme aux hivers passés?“  
Car, comme la mouette, aux flots qu'elle a rasés  
Jette un écho joyeux, une plume de l'aile,  
Elle donna partout un doux souvenir d'elle!  
De tout que reste-t-il? Que nous peut-on montrer?  
Un nom!...“ (*Sa fosse est fermée*, 1859, p. 8)<sup>62</sup>.

(„Lacul său american în care frânge Niagara / Alga albă de spumă, a gemut sub briză: / «O s-o mai privim, oare, ca în iernile trecute?» / Căci, așa cum pescărușul, valurilor pe care le-a atins în zbor / Le aruncă un ecou vesel, o pană din aripă, / Ea a lăsat pretutindeni o blândă amintire a ei! / Ce mai rămâne din toate? Ce ne poate fi arătat? / Un nume...“

Aceste jocuri (de „pană“, de „briză“) reprezintă excesul însuși pentru orice însumare lexicologică, orice taxinomie a temelor, orice descifrare a sensului. Or, criza literaturii, „delicioasa criză, fundamentală“ este marcată în colțul acestui exces. (Figura *colțului (coin)*, pe care am reliefat-o la început, ar putea fi mărturie pentru acest fapt prin toate recălirile și retopirile care au stimulat-o (unghi, adâncitură deschisă, pliu, himen, metal, semnificant monetar, pecete, supraimprimare de mărci etc.). Colțul-între). Această criză este a versului în primul rând, pentru că structura formală a textului, numită *vers* prin generalizarea consecventă a lui Mallarmé, organizează tocmai, potrivit omisiunii autorului, un astfel de exces istoric. S-a observat adesea că Mallarmé, fără să fi inovat prea mult în acest domeniu, cel puțin în aparență, își întemeia întreaga practică literară pe necesitatea versului și a rimei: adică, aceste două concepte o dată transformate și generalizate, pe o repercusiune de semnificanți care nu se lasă niciodată dictați și hotărâți de vreo prioritate tematică. Rima – lege generală a efectului textual – pliază una pe cealaltă o identitate și o diferență. Materia ei nu mai este sonoritatea finală a unui

cuvânt: toate „substanțele“ (fonice, grafice) și toate „formele“ se pot asocia la toate distanțele și în toate regimurile pentru a produce conținuturi noi în „ceea ce rămâne nerostit în discurs“. Căci diferența este cel puțin intervalul necesar, suspensia între două scadențe, „răstimpul“ (*le laps*) între două aruncări, două căderi, două sorti. Fără să poată *stabili* dinainte limitele unei astfel de propagări, ea produce de fiecare dată un efect diferit și, deci, de fiecare dată, „nou“, de fiecare dată tânăr, al unui joc totdeauna nou, al unui foc veșnic tânăr, focul și jocul fiind de-a pururi, după cum au afirmat Heraclit și Nietzsche, jocul hazardului cu necesitatea, al contingenței cu legea. Himen între noroc și regulă. Ceea ce se prezintă drept contingență și hazard în prezentul limbii (problemă a *Cuvintelor englezești — Les mots anglais*: „Mai întâi, să lămurim această chestiune: Prezentul Limbii“, p. 1049) este marcat, recălit de pecetea necesității în unicitatea unei configurații textuale. De pildă, punerea în duel (*la mise en duel*) a moarului (*moire*) și memoriei (*mémoire*), a cărții magice (*grimoire*) și dulapului (*armoire*), deși are o singură scadență textuală și o funcționare singulară în *Hommage (Omăgiu)* lui Wagner, nu este, prin aceasta, mai puțin deschisă unui întreg lanț virtual care trece prin *miroir* (oglinză), *hoir* (moștenitor), *soir* (seară), *noir* (negru), *voir* (a vedea) etc.

Mallarmé afirmă această spațiere și această repercusiune, în același timp, drept contingență („o reciprocitate de focuri distantă și prezentată oblic drept contingență“) și ca „hazard învins“<sup>63</sup>, împletire, în vers, a necesarului cu arbitrariul. Aceasta este — întoarcere la punctul de pornire — *Crise de vers*. („Or, un subiect fatal“ ...): „Opera pură implică dispariția elocutorie a poetului [...]. O ordonanță a cărții de versuri răsare înăscută sau pretutindeni, elimină hazardul; mai este nevoie de ea, pentru a omite autorul; or, un subiect, fatal, implică, printre fragmentele dimpreună, un anume acord, cu privire la locul corespunzător, în volum. Susceptibilitate datorită faptului că strigătul are ecou — motivele aceluiasi joc se vor echilibra, cumpănite, la distanță, fără sublimul incoerent al punerii în pagină romantice, nici acea unitate artificială, cândva măsurată în bloc cărții. Totul devine suspensie, dispunere fragmentară cu alternanță și situare față în față, concurând la ritmul total, care ar fi poemul tăcut, cu alburi...“ (pp. 366–367).

Nici arbitrariu, nici necesitate naturală a semnului, și unul și cealaltă, acesta este cazul *scrierii*. Trebuie s-o scriem. Și uneori zbenğüiala (*l'ébat*) Limbii o propune de la sine observației poetului, „sau chiar prozatorului savant“ (p. 921). Puțin înainte de a se întreba: „Respectarea riguroasă

a principiilor lingvisticii contemporane va ceda, oare, în fața a ceea ce numim *punctul de vedere literar...*“, Mallarmé introdusese problema aliterăției prin aceea a onomatopeei: „Este frecventă o legătură atât de perfectă între semnificația și forma unui cuvânt încât pare să nu producă spiritului și urechii decât impresia reușitei ei; și aceasta mai cu seamă în ceea ce numim ONOMATOPEE. Credeți-mă: aceste cuvinte, admirabile și ivite dintr-o dată, se află într-o stare de inferioritate, în comparație cu alte cuvinte ale limbii (cu excepția celor de tipul TO WRITE, *écriture* (a scrie), imitare a foșnetului penei din Goticul WRITH)“, p. 920).

În consecință, practica versificatorie se confundă cu Literatura care „depășește genul“ (p. 386) și depășește, în efectele ca și în principiul ei, opoziția vulgară dintre proză și poezie: „... forma numită vers este ea însăși literatura; există vers de îndată ce se accentuează dicția, iar ritm când (prevalează) stilul“ (p. 361). „... în Versul care distribuie și ordonează jocul paginilor, maestru al cărții. Fie că integralitatea lui apare în mod vizibil, printre margini și alb; fie că se ascunde, și atunci îl numim Proză, fiind totuși el dacă în rezerva Discursului rămâne o tainică urmărire a muzicii“ (p. 375).

Criza versului (a „ritmului“, după cum mai spune Mallarmé) cuprinde, așadar, întreaga literatură. Criza *rythmos*-ului<sup>64</sup> frânt de către ființă (ceea ce la început, într-o notă, am sugerat într-o aluzie la Democrit) este „fundamentală“. Ea implică însăși întemeierea literaturii, o privează, în jocul său, de orice teme situat în afara sa. Literatura se simte, în același timp, asigurată și amenințată de faptul că se sprijină pe ea însăși, în aer, absolut singură, la distanță față de ființă, „și, dacă vreți, singură, cu excepția întregului“.

Ritm, cadență înclinată, declinare, decadentă, *cădere* și întoarcere: „Căci de când alba făptură nu mai este, în chip straniu și neobișnuit, am iubit tot ceea ce se rezumă în acest cuvânt: cădere. Astfel, în decursul anului, ultimele zile lăncede, ale verii, care preced imediat toamna, sunt anotimpul meu favorit; iar în cursul zilei, mă plimb la ceasul când soarele se odihnește înainte de a dispărea, cu raze de aramă galbene pe zidurile cenușii și de aramă roșie pe geamuri. De asemenea, literatura căreia spiritul meu îi cere voluptate va fi poezia agonizantă a ultimilor clipe ale Romei, când, totuși, nu respiră încă deloc apropierea întineritoare a Barbarilor și nu bâlbâie câtuși de puțin latina copilăroasă a primelor imnuri creștine“ (*Plainte d'Automne – Plânsul de toamnă*, p. 270).

Literatura, cu totul singură, în delicioasa ei criză, se înfioară și bate din aripă, traversează tremurând marea despuiere a unei ierni. M-am

întrebat mai întâi ce putuse să impună un titlu atât de insolit precum *Crise de vers* (*Criză de vers*). Simțind că ascundea alte asociații virtuale, făceam să varieze sau să pivoteze unele din elementele lui. Obțineam cu certitudine *i, r*: crise de nerfs (*hystera*) (*criză de nervi*), „bise d’hiver“ (*vânt rece de iarnă*), „brise d’hiver“ (*briză de iarnă*), (cu jocurile de „briză“ și de iarnă din *Sa fosse est fermée*) sporite de „bris de verre“ (*spargere a sticlei*) care reține strălucirea atâtor „sfărâmări“ mallarmeene, care reflectă „bris de mystère“ (*frângere de mister*) („Da, fără îndoirea hârtiei și fără cele de dedesubt pe care le instalează, umbra risipită în caractere negre, nu ar oferi un motiv de a se răspândi ca o frângere de mister, la suprafață, în intervalul deschis de către deget“ (pp. 379–380).

Aceste asociații se acordă, mai întâi, cu primul paragraf din *Crise de vers*. Ca și *Mimique*, ca și *Or*, el începe printr-un tablou fără referent, printr-un simulacru de descriere. De altfel, în cele trei cazuri, muzica ce se păstrează în ele pregătește nota finală: seara din *Mimique* („Tăcerea, singurul lux după cel al rimelor, o orchestră nefăcând cu aurul ei, cu foșnetul de gânduri și de seară...“), „apusurile de soare“ din *Or*, după-amiaza de iarnă din *Crise de vers*, în sfârșit, cea a unei biblioteci cu geamuri, bibliotecă închisă din care au fost citite toate cărțile, literatură bătrână, „irizare de broșuri“ într-o atmosferă hibernală de hârtie glasată, de mormânt deschis, într-o furtună văzută prin sticla unui geam, a unei ferestre, vijelie văzută din lăuntru unui pahar:

„Adineauri, printr-un gest suspendat, cu o oboseală pricinuită de vremea rea care te duce la desperare în după-amiezile scurse una după alta, am făcut să recadă, fără nici o curiozitate, dar el pare să fi citit totul de-acum douăzeci de ani, șiragul de perle multicolore care răsfrânge ploaia pe irizarea broșurilor din bibliotecă. Nenumărate opere, sub sticlăria draperiei, își vor alinia propria scânteiere: îmi place să urmăresc licăririle furtunii pe cerul întunecat, reflectate în geamuri“ (p. 360). Amăgire, licăriri, irizare: veți fi întrevăzut, timp de un fulger, ce scânteiere va fi lucit (*lui*) – celui care pare să fi citit (*lu*) totul. Sau că a plouat.

Ca și *Mimique* (1886–1891–1897), ca și *Or*, *Crise de vers* își compune transformările în trei timpi (1886–1892–1896). Între cele trei după-amieze țesătura este foarte deasă. În *Pages* (*Pagini*) (1891), ceea ce va deveni primul paragraf din *Mimique* urmează după alte două paragrafe care încep astfel:

„Iarna este anotimpul prozei.

„O dată cu strălucirea autumnală versul încetează, [...] Tăcerea, singurul lux după cel al rimelor, [...]“ (p. 340).

În această atmosferă de sfârșit de istorie, biblioteca epuizată joacă, irizând, pe gamele ei, sub potop, luată de el dar apărată de el prin peretele transparent al unui geam, șansa incertă a unui vers sau a unui himen, amenințată să fie roasă dinăuntru<sup>65</sup>, în același timp în contact și izolată de furtună de geamul care reflectă toate ferestrele și toate oglinzile lui Mallarmé și lasă să se vadă, în interior, „nenumărate opere, sub sticlăria draperiei“. Sticlăria: mici obiecte de sticlă (*en verre*) (vers), lucrate minuțios asemeni unor poeme fragile, „perle multicolore“ al căror „franș“, asemeni operei, „își va alinia propria scânteiere“. Bibelouri abolite (*abolis biblots*). Ptyx.

Prelevare de pene (și) de sticlă, în *La Dernière Mode*, pentru a căli iarăși aliajul irizat dintre iarnă și sticlă. „Cuirase, armături etc., tot acest echipament, defensiv și fermecător, îmbinat pentru multă vreme cu costumul feminin, nu va renunța la jaisul cu scânteieri de oțel și nici la oțelul însuși. Dând cea mai mare importanță penelor: naturale, de cocoș, de păun, de fazan și, vopsite uneori în bleu și roz, celor de struț, am crezut până acum (și aici previziunile noastre diferă de ale celorlalți) că paietele, sticlăria sau metalul vor fi la modă toată iarna“ (p. 832).

Toată această intimitate se izolează și se închide doar pentru a remarca o anumită furtună istorică – însăși criza – deșertăciunea finală a ceea ce nu va mai exista într-o asemenea măsură. Sfârșit și repetiție a unui an, a unui ciclu, a unui inel. Reîntoarcere a unui inel: „Faptul de a fi cugetat asupra himerei stă mărturie, în reflexul solzilor ei, în ce măsură ciclul prezent sau ultimul sfert al veacului îndură un fulger absolut – a cărui tulburare în șiroaie o șterge despletirea de aversă pe ferestrele mele până la iluminarea gândului că, mai mult sau mai puțin, toate cărțile conțin contopirea câtorva repetări numărate: chiar dacă n-ar fi decât o singură carte, lege a lumii, biblie așa cum o simulează noțiunile“ (p. 367).

Înstelam, așadar, criza versului (*vers*) cu o sfărâmare (*bris*) de sticlă (*verre*), de zgomot (*bruit*) de sticlă, cu „sfărâmare de mister“, de „briză“ (*brise*) sau de vânt înghețat (*bise*, fără *r*) de iarnă (*hiver*), *hi/ver* care reflectă, repercutează, condensează opoziția în care este, totuși, prins (I/R), funcția fondului descriptiv devenind, în mod periodic, elementul abisului, decor constituit pentru a fi antrenat și dus în repetiție, pentru a angaja în el totalitatea bibliotecii, literatura de ieri, îndepărtat fiind acel V al himenului.

Dar pentru a instala biblioteca din *Crise de vers*, „autorul“ a propus o „bibliografie“. *Bibliografia din Divagations* precizează: „*Crise de vers*,“ Studiu în *National Observer*, care reia câteva pasaje omise din *Variations*: fragmentul „O dorință de netăgăduit vremii mele“ a fost izolat

în *Pages*. Iar editorii precizează: „*Crise de vers* reproduce, în primele sale trei paragrafe: 1. începutul uneia din *Variațiunile pe un subiect* (*Variations sur un sujet*), apărută în *La Revue Blanche* din 1 septembrie 1895, sub titlul: VIII, *Averses ou Critique* (*Averse sau Critică*) [...]“.

Cuvântul *Averses* operează, așadar, asemeni unei linii ascunse care leagă criza literaturii de criza din *Critique*, de ploaie, de iarnă, de furtună, de răsturnarea vârstei de aur. Ciclu și răstimp de *anotimp*. Fapte de iarnă. Mallarmé nu putea rata strâmtoarea dintre *averse* (aversă) și versul englez (*verse*), nu doar pentru că acest idiom secund se imprimă întotdeauna pe sintaxa și lexicul său<sup>66</sup>, dar și întrucât *Crise de vers* a avut loc mai întâi în *National Observer*. Asemeni *Marilor Fapte Diverse* (*Les Grands Faits Divers*) (din care face parte *Or*).

Criza opoziției alternative, a *versus*-ului (V) este, așadar, înscrisă într-o atmosferă de moarte și de renaștere, în același timp funebră și veselă. Clipă de veghe, de priveghi alături de un mort și veghe de naștere, himen între ieri, ajun și mâine, în ajunul – umezit<sup>67</sup> – al zilei în care ne găsim. În ea se balansează și *Omagiul* (*Hommage*) adus lui Wagner. De data aceasta, resturile pământeste sunt ale lui Victor Hugo. Dar în ambele texte, aceeași structură, aceleași cuvinte, aceleași văluri și pliu, „și puțin din sfâșierea lui“. Același revers parcurs, traversat, inversat, verificat, diversificat.

Himen conform versului, încă alb, al necesității și nazardului, configurând vălul, pliul și pana, scriitura se pregătește să primească țâșnirea seminală a unei aruncături de zaruri. Dacă – ea ar fi, literatura s-ar menține – în suspensia în care fiecare din cele șase fețe își păstrează propria șansă, deși prescrisă și recunoscută, la sfârșit, ca atare. Hazard conform programului genetic. Zarul se limitează la suprafețe. Părăsind orice profunzime, fiecare din fețele sale este, după aruncare, și a întregului zar. Criza literaturii are loc atunci când nimic nu are loc, cu excepția locului, în instanța în care nimeni nu se află acolo pentru a ști.

Nimeni – neștiind – înainte de aruncare – cine o zădărnicește în scadența ei – care din cele șase zaruri – cădere.

## NOTE

<sup>1</sup> *Le „Livre“ de Mallarmé*, édité par Jacques Scherer, Gallimard, p. 182. Când nu trimit la Operele complete (Éditions de la Pléiade), aceste citate sunt extrase din „Livre“.

<sup>2</sup> Jean-Joseph Goux, *Numismatique II, Tel Quel*, nr. 36, p. 59.

<sup>3</sup> În legătură cu sensul și problematica acestui cuvânt, vezi Benveniste, „La notion de «rythme» dans son expression linguistique“, 1951, în *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 327 și K. von Fritz, *Philosophie und Sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles*, Darmstadt, 1963, pp. 25 sq.

<sup>4</sup> Într-un alt context, în legătură cu alte exemple, Jean-Pierre Richard analizează ceea ce el numește pe bună dreptate „răsturnarea semantică“ a temei „decapitării“, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 199.

<sup>5</sup> *L'Œuvre de Mallarmé, Un coup de dés*, Librairie des Lettres, 1951.

<sup>6</sup> Citat de Jacques Scherer, *L'Expression littéraire dans l'Œuvre de Mallarmé*, 1947, p. 79.

<sup>7</sup> Biruitoare, se precipită aici obiecția mobilizată, mășșăluind la pas în coloanele *zelului*: iată, se va spune, un joc al semnificantului care nu renunță la rostirea lui. El nu mai este conținut, așadar, în unicul element al acestei scriituri cu care ne sunt sparte urechile.

Celor care, în loc să citească, ar vădi graba și naivitatea de a se mulțumi cu atât, le reamintim în mare grabă următoarele: ceea ce continuă de cinci ani și este, într-adevăr, sortit să spargă, dacă vreți, urechile, este o deplasare a scriiturii, transformarea și generalizarea sistematică a „conceptului“ ei. Vechea opoziție între vorbire și scriitură nu mai are nici o relevanță pentru a controla textul, care o deconstruiește în mod deliberat. Un astfel de text nu este mai mult „vorbit“ decât „scris“, nu este mai mult *împotriva* vorbirii decât *pentru* scriitură, în sensul metafizic al acestor cuvinte, dar nici pentru vreo a treia forță, în primul rând nu pentru cine știe ce radicalism al originii sau al centrului. Valorile de *arce* (principiu), de *telos* (scop), cele de istorie și de transcendentalitate, care depind de ele, constituie chiar obiectele principale ale acestei critici deconstructive. Repetăm: „De aceea, nu s-a pus niciodată problema de a opune un grafocentrism unui logocentrism, nici, în general, vreun centru altui centru... Încă și mai puțin de a reabilita ceea ce s-a numit dintotdeauna scriitură. Nu se pune problema să-i restituim scriiturii drepturile, excelența și demnitatea sa...“ Și pentru că trebuie să insistăm: „... ceea ce echivalează, bineînțeles, cu reforma conceptului de scriitură... limba orală aparține deja acestui concept de scriitură [generală]. Dar aceasta presupune o modificare a conceptului de scriitură... Fonologismul nu suferă nici o obiecție câtă vreme sunt păstrate conceptele curente de vorbire și scriitură care alcătuiesc țesătura solidă a argumentației sale. Concepte curente, cotidiene și pe deasupra, ceea ce nu este contradictoriu, locuite de o veche istorie și limitate de frontiere puțin vizibile dar cu atât mai riguroase“.

Reviste de felurite dimensiuni au avut pretenția să opună acestei critici, împrumutând, totuși, din confuzie, unele elemente ale ei, un cuvânt vechi și un vechi concept de scriitură cu tot ceea ce el implică. Aceste reacții sunt în mod vădit simptomatice și corespund unui tip. Freud povestește că pe când îi era greu să facă acceptată posibilitatea unei isterii masculine, a întâlnit, printre aceste

rezistențe primare în care nu ies la iveală numai prostia și incultura, pe cea a unui chirurg care i-a spus – *în mod expres* – următoarele : „Dar, dragul meu coleg, cum puteți spune asemenea absurdități! *Hysteron* (sic!) înseamnă uter. Cum ar putea, atunci, un bărbat să fie isteric?“

Exemplul nu este insignifiant. Dar am mai putea cita altele: în mod regulat a fost opusă pretinsa origine a unui concept sau etimologia imaginară a unui cuvânt procesului transformării lor, fără să se vadă că în acea situație era utilizat semnul vulgar cel mai încărcat de istorie și de motivații inconștiente.

Această notă, această referință, alegerea acestui exemplu figurează aici doar pentru a anunța o anumită *deplasare* a limbajului; suntem astfel introduși în ceea ce *se presupune* că se află *în spatele* himenului: uterul (ὑστῆρα) care se expune doar prin transfer și simulacru, prin mimică.

<sup>8</sup>N-am putea analiza aici sistemul foarte complex al conceptului de *mimesis* la Platon. Vom încerca în altă parte („*Entre deux coups de dés*“ – *Între două aruncări de zar*) să-i reconstituim rețeaua și „logica“ în jurul a trei focare.

a. *Dublul paricid*. Homer, în direcția căruia Platon multiplică mărcile de respect, de recunoștință și admirație filială, este alungat din cetate, ca orice poet mimetician, cu toate onorurile convenite unei ființe „sacre și miraculoase“ (*hieron kai thaumaston, Republica*, 398 a), când nu i se cere să „șteargă“ din textul lui toate pasajele politice primejdioase (386 c). Homer, acest bătrân tată orb, este condamnat pentru că *practică mimesis*-ul (diegeza mimetică, nu pe cea simplă). Celălalt tată, Parmenide, este condamnat pentru că *ignoră mimesis*-ul. Platon trebuie să ridice mâna împotriva lui pentru că *logos*-ul său, „teza paternă“ ar interzice (să dea seamă de) proliferarea dublurilor („idoli, iconi, mimize, fantasmă“). Necesitatea acestui paricid, se precizează chiar în acest moment (*Sofistul*, 241. d–e), trebuie să fie evidentă chiar și unui orb (*typhlo*).

b. *Dubla inscripție a mimesis-ului*. Este cu neputință să imobilizăm *mimesis*-ul într-o clasificare binară sau, mai precis, să-i conferim un singur loc *tehnicii mimetice* (*techne mimetike*) în „diviziunea“ *Sofistului* (în momentul în care este căutată o metodă și o paradigmă pentru a organiza vânătoria sofistului). *Mimetică* este *în același timp* una din cele trei forme ale „artei de producere“ (*techne poetike*) și, pe o altă ramură a diviziunii, o formă sau un procedeu al artei achiziției (*ktetike*), (neproductivă, nepoetică), folosită de sofist în vânarea tinerilor bogați (218 d–233 b sq). „Vrăjitor și imitator“, sofistul poate „produce“ „mimizele și omonimele“ tuturor ființării (234 b–235 a). Sofistul mimează poeticul care conține, totuși, în el însuși, mimeticul, el produce dublul producției. Dar când se află pe punctul de a fi prins, sofistul scapă iarăși de captură, prin diviziunea suplimentară spre un punct de fugă, între două forme ale mimeticii (235 d), *eikastică*, aceea care reproduce cu fidelitate și *fantastică*, aceea care simulează *eikastica*, se preface că simulează cu fidelitate și înșeală ochiul prin simulacru (fantasma) care constituie „o parte foarte cuprinzătoare a picturii (*zographia*) și a mimeticii în întregul ei“. Aporie (236 e) pentru vânătorul filosof, oprit în fața bifurcației, incapabil să continue fugăria vânatului, deschidere nelimitată pentru

prada (care este și vânător) pe care o vom regăsi, după un lung ocol, în preajma *Mimicii (Mimique)* lui Mallarmé. Această mimodramă și *dubla știință* căreia trebuie să-i dea loc nu se vor fi referit decât la o anumită istorie barată a raporturilor dintre filosofie și sofistică.

c. *Mimesis-ul ne-vinovat*. Dacă cercetăm *mimesis-ul* „înaintea” „deciziei” filosofice, observăm că Platon, departe de a lega destinul poeziei și al artei de structura *mimesis-ului*, (sau mai curând de tot ceea ce traducem adesea astăzi, pentru a le refuza, prin re-prezentare, imitație, expresie, reproducere etc.), descalfică în *mimesis* tot ceea ce „modernitatea” scoate în evidență: masca, dispariția autorului, simulacrul, anonimatul, textualitatea apocrifă. Putem verifica aceasta recitind pasajul din *Republica* despre diegeza simplă și despre *mimesis* (393 a sq). În acest context ne interesează duplicitatea „internă” a celui *mimethai* pe care Platon vrea să-l împartă în două, pentru a deosebi un *mimesis* bun (cel care reproduce în mod fidel și respectând adevărul, dar se lasă deja amenințat prin simplul fapt în el al duplicării) de unul rău, care trebuie controlat asemeni nebulniei (396 a) și jocului (nefast) (396 e).

Schema acestei „logici”: 1. *Mimesis-ul* produce dublul lucrului. Dacă dublul este fidel și întru totul asemănător, nici o diferență de calitate nu-l separă de model. Trei consecințe: a) Dublul – imitantul – nu este nimic, nu valorează nimic prin el însuși. b) Imitantul valorând doar prin modelul lui, este bun când modelul este bun, și rău când modelul este rău. În el însuși este neutru și transparent. c) Dacă *mimesis-ul* nu valorează nimic și nu este nimic prin el însuși, el este neant de valoare și de ființă, este negativ în sine: este, așadar, un rău, căci faptul de a imita este un rău în sine și nu doar când constă în imitarea răului. 2. Asemănător sau nu, imitantul este ceva, pentru că există *mimesis* și mimeme. Într-un anume fel, această non-ființă „există” (*Sofistul*). Așadar: a) adăugându-se modelului, imitantul devine supliment, și încetează de a fi un nimic și o non-valoare; b) Adăugându-se modelului „fiind”, imitantul nu este același și chiar de ar fi absolut asemănător, nu este niciodată absolut asemănător (*Cratylus*). Deci, niciodată absolut adevărat; c) Ca supliment al modelului pe care nu-l poate egala, îi este inferior în esența sa chiar în momentul în care îl poate înlocui și poate fi astfel „inițial”. Această schemă (2 propoziții și 6 consecințe posibile) formează un fel de mașină logică; ea programează prototipurile tuturor propozițiilor înscrise în discursul lui Platon și în cele ale tradiției. Conform unei legi complexe, dar implacabile, această mașină distribuie toate clișeele criticii care va urma.

<sup>9</sup> *Republica*, 395 b–c și *passim*.

<sup>10</sup> *Ibid*, 396 c–d.

<sup>11</sup> După ce a demonstrat că, în *Cratylus*, numirea excludea *mimesis-ul*, că forma cuvântului nu putea să semene, ca într-o pantomimă, formei lucrului (423 a sq.), Socrate susține, totuși, că o altă asemănare non sensibilă trebuia să facă din numele potrivit o imagine a lucrului în „adevărul” său (439 a sq.). Iar această teză nu este influențată de oscilațiile ironice din *Cratylus*. Prioritatea ființării, în adevărul ei, asupra limbajului, asemeni celei a unui model în raport

cu icoana lui, vădește fermitatea unei certitudini absolute. „Dacă este așadar cu putință deopotrivă de a afla într-o mare măsură prin nume lucrurile, dar și prin ele însele, care din aceste două feluri de cercetare să fie mai frumos și mai lămuritor? Oare de la imagine (*ek tes eikonos*) trebuie pornit, cercetând-o ca atare, dacă este asemănător redată, și apoi adevărul a cărui imagine este? Sau de la adevăr (*ek tes aletheias*), cercetându-l în sine și apoi imaginea lui, spre a vedea dacă a fost executată cum se cuvine?... Să ne mulțumim în schimb și cu aceasta: cu recunoașterea că nu de la nume trebuie să pornim, ci că se cuvine să începem a învăța și a cerceta cu mult mai degrabă de la lucruri ele însele“ (*Cratylus*, 439 a–b, trad. Simina Noica).

<sup>12</sup> Nu se va schimba nimic în programul logic schițat mai sus când, după Aristotel și mai cu seamă în „epoca clasică“, modelele imitării nu se vor mai afla pur și simplu în natură, ci în operele și autorii Antichității care știuseră să imite natura. Am găsi mii de exemple de acest fel până în epoca romantică (inclusiv și adesea cu mult după ea). Diderot care a utilizat, totuși, cu asiduitate „mașina“ mimetologică, mai cu seamă în *Le Paradoxe sur le Comédien* (*Paradoxul despre actor*) confirmă prin analiza a ceea ce el numește „model ideal imaginat“ (adică pretins non-platonician) că răsturnările aparțin programului. Dar cât privește viitorul anterior: „Antoine Coypel era cu siguranță un om de spirit atunci când le-a spus artiștilor: «Să facem în așa fel, dacă se poate, ca figurile din tablourile noastre să fie mai curând modelele vii ale statuilor antice, decât ca aceste statui să fie originalele figurilor pe care le pictăm». Putem da același sfat și literaților“ („*Pensées détachées sur la peinture*, în *Œuvres esthétiques*, Garnier, éd. Vernière, p. 816).

<sup>13</sup> Vezi M. Heidegger – „Moiră“, în *Essais et Conférences*.

<sup>14</sup> Editorii Operelor complete din Éditions de la Pléiade n-au socotit necesar să semnaleze, în *Notele și variantele* lor, că textul din *La Revue indépendante*, cuprins într-un ansamblu mult mai amplu, nu avea titlul *Mimique* și că paragraful pe care l-am citat, întrerupându-l în punctul în care l-au întrerupt editorii Operelor complete, era urmat de un paragraf foarte diferit, prin lexic și sintaxă, față de cel din *Mimique*. Contrar regulii respectate în cazul altor texte, aceiași editori nu au luat în considerație variantele celei de a doua versiuni, publicate în *Pages* (Bruxelles, 1891), la capitolul *Le Genre ou des Modernes* (*Genul sau despre moderni*), de asemenea fără titlu. *Mimique* este a treia versiune publicată sub acest titlu în *Divagations* (1897), în grupajul *Crayonné an théâtre*. Când editorii din Pléiade, citând două paragrafe din *La Revue indépendante* (până la *Pierrot Assassin de sa Femme...*) adaugă: „Aceste două paragrafe, în *Pages* (1891) făceau parte (pp. 135–136) din capitolul *Le Genre ou des Modernes*. Ele figurează și în *Divagations*, p. 186“, această precizare este, așadar, incompletă și inexactă. Reproducem aici cele două versiuni anterioare pentru că transformarea fiecărui paragraf (în unele cuvinte, în sintaxă, punctuație, jocul parantezelor, intervenția liniei care subliniază etc.) arată economia „sintaxierului“ în timpul lucrului; și pentru că, la timpul cuvenit, vom deduce din ele câteva învățăminte precise.

a) *La Revue indépendante* (1886) (în continuarea a ceea ce cităm în corpul textului)... „... libret de pantomimă *Pierrot Assassin de sa Femme*, compus și redactat de Dl. Paul Margueritte. Mai degrabă monomimă, aș spune împreună cu autorul, în fața solilocviului tăcut pe care și-l ține tot timpul sieși, prin chip și gesturi, fantoma albă ca o pagină încă nescrisă. Emană un vârtej de gânduri delicate și noi, pe care aș vrea să le prind cu siguranță și să le spun. Este cuprinsă acolo întreaga estetică a unui gen situat mult mai aproape de principii decât oricare altul! nimic din această zonă a fanteziei neputând contraria instinctul simplificator și direct. Iată: «Scena ilustrează doar ideea, nu o acțiune efectivă, printr-un himen de unde porcede Visul, vicios, dar sacru, între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei: aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, sub o aparență falsă de prezent. În acest chip operează Mimul, al cărui joc se limitează la o veșnică aluzie: nu altfel instalează el un mediu pur de ficțiune». Cine va citi, cum fac eu acum, acest fleac miraculos, mai mic de o mie de rânduri, va înțelege regulile veșnice, de parcă s-ar afla dinaintea unei scene, ca umil depozitar al lor. Surpriza, fermecătoare și ea, produsă de artificul unei notații de sentimente prin fraze nerostite, stă în aceea că, doar în acest caz poate, cu autenticitate, între file și privire, coboară tăcerea, deliciu al lecturii“.

b) *Pages* (1891). „Tăcerea, singurul lux după cel al rimelor, o orchestră nefăcând cu aurul său, cu foșnetele de seară și de cadență, decât să-i detalieze semnificația asemeni unei ode tăcute, care revine poetului, stârnit de o sfidare, să o traducă!, tăcerea pe care de atunci o caut în după-amiezile cu muzică, am aflat-o cu mulțumire, în fața reparației, întotdeauna inedite ca și el însuși, a lui Pierrot, adică a luminosului și subtilului meu Paul Legrand [Paragraf ce poate fi regăsit în *Crayonné au théâtre*, O.C., p. 340].

Astfel apare acest *Pierrot Assassin de sa Femme*, compus și redactat de Dl. Paul Margueritte, solilocviu tăcut pe care și-l ține tot timpul sieși, prin chip și gesturi, fantoma albă ca o pagină încă nescrisă. Emană din el un vârtej de gânduri naive sau noi, pe care ți-ar plăcea să le prinzi cu siguranță și să le rostești. Se află acolo întreaga estetică a unui gen situat mai aproape de principii decât oricare altul! nimic în această zonă a fanteziei neputând să se opună spiritului simplificator și direct. Iată: «Scena ilustrează doar ideea, nu o acțiune efectivă, printr-un himen (din care porcede Visul), vicios dar sacru, între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei: aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, sub o aparență falsă de prezent. Astfel operează Mimul, al cărui joc se limitează la o veșnică aluzie: nu altfel instalează el un mediu pur de ficțiune». Cine citește acest rol mai scurt de o mie de rânduri, va înțelege regulile de parcă, umil depozitar al lor, s-ar afla în fața unei scene. Surpriza care însoțește artificul unei notații de sentimente prin fraze nerostite constă în aceea că, doar în acest caz, poate, cu autenticitate, între file și privire pogoară această tăcere, desfătare a lecturii“.

Din compararea acestor trei versuri putem trage o primă concluzie: fraza între ghilimele este un simulacru de citat, – mai curând, explicitare, – enunțul

impersonal, dens și solemn, un fel de regulă ilustră, axiomă anonimă și lege fără origine. În afară de faptul că acest „citat“ nu a putut fi găsit (în special în felurile librete, prefețe și notițe), faptul că ea se transformă de-a lungul celor trei versiuni ar fi de ajuns pentru a dovedi că este vorba de o ficțiune mallarmeană. De altfel, sintaxa ei ne dădea îndeajuns de bănuț acest fapt.

Nu este cu neputință ca, mai înainte cu câțiva ani, Mallarmé să fi și asistat la vreo reprezentare a acestui Pierrot. A doua ediție, „placheta rară“ căreia îi răspunde *Mimique*, era într-adevăr însoțită de următoarea Notiță, semnată de Paul Margueritte însuși: „În 1881, amuzamentul reprezentațiilor teatrale, la țară, un succes neprevăzut în rolul lui Pierrot, sub masca albă și veșmintele lui Deburau, mă făceau brusc să mă îndrăgostesc de pantomimă și, printre alte scenarii, să-l scriu și să-l joc pe acesta: PIERROT ASSASIN DE SA FEMME. Ignoram toate tradițiile, căci nu văzusem nici un mim, Paul Legrand sau Rouffe, și nu citisem nimic despre această artă specială. Imaginam, așadar, un Pierrot personal, conform eului meu intim și estetic. Așa cum îl simțeam și-l traduceam a fost, pare-se, o ființă modernă, nevrotată, tragică, fantomală. Lipsa scenelor de bălci m-a împiedicat să dezvolt această vocație excentrică, adevărată nebunie artistică care mă contaminase și căreia i-am datorat ciudate desprinderi de personalitatea mea, stranii senzații nervoase, iar a doua zi, stări de beție cerebrală asemănătoare celor produse de hașiș. Necunoscut, debutant în literatură, fără figuranți și Colombină, jucam cu modestie câteva monomime în saloane sau în public. Câțiva poeți și artiști au socotit curioasă și nouă încercarea mea: Domnii Léon Cladel, Stéphane Mallarmé, J. K. Huysmans și Théodore de Banville care, într-o scrisoare scăpărătoare de spirit, mă sfătuia să renunț, invocând publicul modern prea... spiritual și socotind duse pentru totdeauna frumoasele zile ale pantomimei. Amen. Ceea ce rămâne din încercarea mea de mimică este concepția literară a unui Pierrot modern și sugestiv, care îmbracă, după plac, amplul costum clasic sau strâmtul frac negru, și se mișcă indispus și temător. Această idee, marcată în mica pantomimă\*, o dezvoltam mai târziu într-un roman\*\* și mă gândesc să revin la ea în două volume care vor fi: un studiu despre senzațiile artistice și o culegere de pantomime. *Începând de atunci, mi se va îngădui să dau întâlniri.* Paharul meu este mic dar din el beau. Ar fi nedrept ca volumele mele următoare să pară că se inspiră din altcineva, și să fiu acuzat de imitație sau de plagiat. Ideile aparțin tuturor. Sunt convins că doar o coincidență întâmplătoare a făcut ca după PIERROT ASSASIN DE SA FEMME, să urmeze o operă cu titlu asemănător și cu personajul Paul Violas din TOUS QUATRE (*Toți Patru*), un Pierrot care îl reamintește. Constat doar prioritatea mea și o rezerv pentru viitor. Acestea fiind spuse, simpatia pe care o resimt pentru arta agreabilă a pantomimei, pentru diverși Pierrot – Albumul lui Willette, *Pierrot sceptique* al lui Huysmans et Hennique mă îndeamnă să aplaud orice încercare de reînviere, pe scenă sau în vreo carte, a prietenului nostru Pierrot“.

\* *Pierrot assassin de sa femme*, 1882, Schmidt, Imprimeur. (Paul Margueritte)

\*\* *Tous Quatre*, roman, Giraud, éditeur. (Paul Margueritte)

Acest lung citat ar avea și interesul de a marca întreaga complexitate istorică a rețelei textuale în care ne-am angajat deja și în care Margueritte își declară cu prezumție originalitatea.

<sup>15</sup> Din motivele expuse aici, acest concept de grefă textuală s-ar lăsa, fără îndoială, cu greu conținut în câmpul unei „psihologii umane” a imaginației, așa cum o definește Bachelard în această foarte frumoasă pagină din *L'eau et les rêves (Apa și visele)*: „Mai presus de orice, din om iubim acel lucru despre care putem scrie. Merită, oare, să fie trăit ceea ce nu poate fi scris? A trebuit, așadar, să ne mulțumim cu studiul imaginației materiale grefate și ne-am limitat aproape întotdeauna să studiem diferitele ramuri ale imaginației materializante *pe deasupra grefei*, atunci când o cultură și-a pus marca pe o natură.

De altfel, pentru noi aceasta nu reprezintă o simplă metaforă. Dimpotrivă, *grefa* ne apare ca un concept esențial pentru înțelegerea psihologiei umane. După părerea noastră, ea este semnul uman, sau unul necesar pentru specificarea imaginației umane. Din punctul nostru de vedere, umanitatea imaginantă se situează dincolo de natura naturantă. Doar grefa poate da cu adevărat imaginației materiale exuberanța formelor. Doar grefa poate transmite imaginației formale bogăția și densitatea materiilor. Ea obligă puietul nealtoit să înflorească și ea dăruiește florii materia. În afara oricărei metafore, pentru a produce o operă poetică este necesară uniunea dintre o activitate visătoare și o activitate ideativă. Arta este natură care a primit grefa (*de la nature greffée*)” (pp. 14–15; sublinierile aparțin autorului; vezi *Apa și visele. Eseu despre despre imaginația materiei*, p. 15, trad. de Irina Mavrodin, Univers, 1995). Aceste afirmații sunt contestate dintr-un punct de vedere „psihocritic” de Mauron (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, pp. 26–27).

<sup>16</sup> Arlechinadă într-un act, în versuri (în colaborare cu P. Siraudin), reprezentată pentru prima dată la Théâtre du Vaudeville, la 4 octombrie 1847. Margueritte va preciza mult mai târziu: „Lectura unei povestiri tragice a comandantului Rivière, două versuri de Gautier, «Povestea lui *Pierrot* care și-a gădilat nevasta, / Și astfel a făcut-o să-și dea duhul râzând», au fost decisive pentru formarea concepției mele satanice ultraromantice, și totuși foarte moderne: un *Pierrot* rafinat, nevrozat, crud și ingenuu, unind toate contrastele, adevărat Proteu psihic puțin sadic, bețiv de bună voie și perfect ticălos. În felul acesta, prin *Pierrot Assassin de sa Femme* – coșmar tragic în maniera lui Hoffmann sau a lui Poe, în care *Pierrot* își face soția să moară de răs, gădilându-i tălpile picioarelor – am fost un precursor al renașterii pantomimei, iar la acea dată, 1881, aș putea spune chiar: precursorul” (*Nos tréteaux – Scenele noastre*, 1910). Margueritte pare să ignore toate culisele și genealogiile acestei scene. De pildă, se ucide la fel prin gădilarea picioarelor în *Les roueries de Trialph, Notre contemporain avant son suicide (Șireteniile lui Trialph, contemporanul nostru înainte de sinuciderea lui)* de Lassailly (1833), se practica gădilatul până la moarte încă din *The White Devil (Diavolul alb)* de Webster (1612): „He tickles you to death, makes you die

laughing“ („Te gădilă până la moarte, te face să mori râzând“), (V, 3), tot timpul, desigur, în interval și deja, ca să spunem așa, în engleză.

<sup>17</sup> Am întâlni acolo, între alte intersectări, un *Pierrot mort et vivant* (*Pierrot mort și viu*) (cu o dare de seamă a lui Nerval care străbătuse toată Europa pentru a studia pantomima), un *Pierrot pendu* (*Pierrot spânzurat*, de Champfleury) pentru că a furat o carte, un *Pierrot* care se deghizează într-o saltea pe care Colombina face mai mult sau mai puțin dragoste cu Arlechino; după care este găurită pânza saltelei și este scărmanată lăna, ceea ce îl determină pe Théophile Gautier să scrie: „În clipa următoare apar scărmanătoarele și-l fac pe bietul Pierrot să petreacă *un sfert de oră* neplăcut; să fii dărăcit, ce soartă! să-ți pierzi *răsuflarea*, nu alta! Scuzați aceste calambururi care nu pot intra în pantomimă, ceea ce dovedește superioritatea acestui gen de lucrări asupra tuturor celorlalte“. De altfel, Gautier notează că „originea lui Pierrot“, „simbolul proletarului“ este la fel de „interesantă“ ca și anumite enigme „care au ațâțat curiozitatea... Părintelui Kircher, a lui Champollion etc.“. Pistă ce merită urmărită. Îi mulțumesc Paulei Thévenin pentru că m-a ajutat în această bibliotecă a feluriților Pierrot care sunt cu toții, inclusiv cel al lui Margueritte, în același timp vii și morți, vii mai morți decât vioi, *între* viață și moarte, ținând seama de aceste efecte de dublu specular, atestate de abundența literatură a epocii, în opera lui Hoffmann, Nerval și chiar Poe.

<sup>18</sup> Întrucât motivul *neutralității*, în forma sa negativă, deschide câmpul celor mai clasice și mai suspecte tentative de reapropriere, ar fi imprudent să anulăm cuplurile de opoziții metafizice, să *demarcăm*, pur și simplu, de ele orice text (admițând că faptul este posibil). Analiza strategică trebuie reajustată neîncetat. De exemplu, deconstrucția cuplurilor de opoziții metafizice ar putea dezamorsa, neutraliza textul lui Mallarmé și servi interesele investite în interpretarea sa tradițională și dominantă, adică, până aici, masiv idealistă. În acest context și împotriva lui putem și trebuie să subliniem „materialismul ideii“. Împrumutăm această definiție de la Jean Hyppolite „... el imaginează în acest materialism al ideii diferitele posibilități de a citi textul...“, „*Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message*, în *Les études philosophiques*, nr., 4, 1958). Aflăm acolo un exemplu al acestei *disimetrii strategice* care trebuie să controleze neîncetat momentele neutralizante ale oricărei deconstrucții. Această disimetrie trebuie minuțios calculată, ținând seama de toate diferențele analizabile în topografia câmpului în care ea operează. Vom constata, de altfel, că „logica himenului“ pe care o vom descifra aici nu este o logică a neutralității negative și nici măcar a neutralității ca atare. Mai subliniem că „materialismul ideii“ nu desemnează eventualul conținut al vreunei doctrine „filosofice“ a lui Mallarmé (suntem în situația de a stabili prin ce anume nu există „filosofie“ în textul său sau, mai curând, că acesta se calculează pentru a nu mai fi *în* filosofie), ci forma a ceea ce intră în joc în operația de scriere și de „Citire – Această practică –, în înscrierea „diverselor posibilități de a citi textul“.

<sup>19</sup> Pentru motivele indicate în nota precedentă, simpla ștergere a conceptului metafizic de ultimă instanță ar risca să dezamorseze critica necesară pe care el

o permite în contexte determinate. Să ținem seama de această dublă inscripție a conceptelor înseamnă să practicăm o *dublă știință*, o scriitură bifidă și *disimetrică*. A cărei „economie generală“, definită altundeva, constituie chiar, într-un sens deplasat al acestor cuvinte, ultima instanță.

<sup>20</sup> Trebuie să restituim aici contextul acestui citat și să-l raportăm la ceea ce am propus la începutul acestei întruniri, cu privire la carte, la extra-carte, la imagine și la ilustrație; apoi la ceea ce va fi angajat, în întrunirile următoare, între carte și mișcarea scenei. Mallarmé răspunde la o anchetă: „Sunt pentru – nici o ilustrație, tot ceea ce evocă o carte care trebuie să se petreacă în spiritul cititorului: dar, dacă înlocuiți fotografia, de ce nu mergeți de-a dreptul la cinematograful, a cărui derulare va înlocui, imagine și text, numeroase volume, în mod avanta jos“ (p. 878).

<sup>21</sup> „Himen“, uneori scris cu o majusculă alegorizantă, face desigur parte din vocabularul „Pierroților“ („Arlechino și Pulcinella aspiră la gloriosul himen al Colombinei“, Gautier), așa cum este prezent acesta în codul „simbolist“. Rămâne – și contează – faptul că Mallarmé îi remarcă, prin jocul său *sintactic*, ambivalența indecidabilă. „Evenimentul“ (istoric, dacă doriți) are forma repetiției, marca, lizibilă pentru că redublată, a unei cvasi-sfâșieri, a unei *dehiscențe*. DEHISCENȚĂ: s.f. Termen de botanică. Acțiune prin care părțile distincte ale unui organ închis se deschid fără sfâșiere, de-a lungul liniei de unire. Ruptură determinată și regulată care, la o anumită perioadă, se operează în organele închise pentru a lăsa să iasă ceea ce conțin... E. Lat. *Dehiscere*, a se întredeschide de la *de* și *hiscere*, frecventativ alui *hiare* (vezi *hiatus*). Littré.

<sup>22</sup> „... prefer, potrivit gestului meu, pe pagina albă, un desen spațiat de virgule sau puncte și combinațiile lor secundare, imitând, nudă, melodia – textului, sugerat în mod avantajos dacă, sublim chiar, n-ar fi punctat“ (p. 407).

<sup>23</sup> Vezi Jacques Scherer, *L'Expression litteraire dans l'Œuvre de Mallarmé*, pp. 142 sq.

<sup>24</sup> Cât privește himenul între Hegel și Marx, vom analiza, de pildă, în *Fenomenologia spiritului*, cutare înălțare a draperiei observată din locul straniu pe care îl ocupă acel „noi“, conștiința filosofică și subiect al cunoașterii absolute: „Cei doi extrem, unul al purului interior, celălalt al interiorului care privește în acest interior, coincid acum și, așa cum ei au dispărut ca extremi, tot astfel a dispărut și termenul mediu ca fiind altceva decât ei. — Această perdea (*Vorhang*) este deci dată la o parte din fața Interiorului și este dată privirea Interiorului în interior; privirea omonimului *nediferențiat* care se respinge pe el însuși, se pune ca un interior *diferit*, dar *pentru care există tot atât de nemijlocit nedeseosebirea* celor doi: *conștiința de sine*. Este clar că în spatele așa-zisei perdele care trebuia să ascundă interiorul nu este nimic de văzut, dacă noi înșine nu trecem în spatele ei atât spre a vedea ceva, cât și spre a vedea dacă acolo este ceva care să poată fi văzut. Dar rezultă în același timp că nu putem trece direct în spate fără a avea în vedere toate aceste împrejurări...” (trad. de V. Bogdan, *op. cit.*, p. 104, IRI, 1995). Îi mulțumesc lui A. Boutruche pentru că mi-a reamintit acest text.

<sup>25</sup> Mai curând decât la textul lui Freud, inspirat de lectura lui Abel (1910), am trimite la *Das Unheimliche (Misteriosul)* (1919) a cărui recitare o începem

aici. Vom fi tot timpul readuși la el de paradoxele dublului și ale repetiției, de ștergerea limitei dintre „imaginație“ și „realitate“, de „simbol“ și „simbolizat“ (trad. fr. în *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 199) de referințele la Hoffman și la literatura fantastică, de considerațiile asupra *dublului sens* al cuvântului: „Astfel, «heimlich» (familiar, secret) este un cuvânt al cărui sens se dezvoltă cu o ambivalență prin care întâlnește, în cele din urmă, contrariul său «unheimlich». Într-un fel oarecare, «Unheimlich» este o specie de «heimlich»“ (trad. fr., p. 175).

<sup>26</sup> „Tropii micști numiți *silepse* constau în a lua același cuvânt, în același timp, în două sensuri diferite, unul primitiv sau presupus a fi astfel, dar întotdeauna cel puțin propriu; iar celălalt figurat sau presupus astfel, dacă nu este așa întotdeauna; ceea ce se întâmplă prin *metonimie*, prin *sinecdocă* sau prin *metaforă*“. (P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, introducere de G. Genette, p. 105).

<sup>27</sup> „Dar ce spui despre numeroasele mărimi duble? Apar ele cumva în mai mică măsură jumătăți, decât apar duble?“ „Deloc“. „Dar se poate ca cele mari, mici, ușoare, grele, oricare altele le-am pomeni, să se numească mai curând așa, decât în fel contrar?“ „Nu, căci fiecare lucru are parte de ambele contrarii“. „Așadar, fiecare lucru dintre cele multe, despre care cineva ar afirma că există, mai curând este, sau nu este?“ „Povestea asta — zise — seamănă cu ghicitorile care se spun pe la ospete, sau cu cea a copiilor despre eunuc și lovirea liliacului: «ghici, cum și unde el îl lovește!». Lucrurile acestea sunt ambivalente și nu e posibil să gândești, cu constanță, nici că ele sunt, nici că nu sunt, nici ambele ipoteze laolaltă nu merg, dar nici nu poți renunța la ambele“.... „Dar am convenit mai înainte că, dacă ar apărea așa ceva, ar trebui numit opinabil și nu cognoscibil“. (*Republica*, V, 479 b–d, trad. Andrei Cornea, *op. cit.*, pp. 274–275).

<sup>28</sup> Capitolul consacrat *grotei* în *La terre et les rêveries du repos* nu menționează, totuși, de-a lungul bogatei sale liste speciilor de „grote în literatură“, pe cea a lui Mallarmé. Dacă faptul nu este cu totul insignifiant, motivul absenței va apărea, poate, mai târziu, când va fi vorba de „imagarul“ mallarmean.

<sup>29</sup> Prin urmare, sincategoremul „între“ (*entre*) are drept conținut de sens un cvasi-vid semantic, el semnifică relația de spațiere, articularea, intervalul etc. El se poate lăsa nominalizat, poate deveni un cvasi-categorem, poate primi un articol hotărât, adică marca pluralului. Noi am spus „întrele“ (*les „entres“*) și acest plural este într-un fel „primar“. „Întrele“ (*l' „entre“*) nu există. În ebraică „între“ (*entre*) poate primi desinența de plural: „Într-adevăr, acest plural face cunoscute nu doar relația unui lucru individual cu un altul, dar și intervalele dintre lucruri (*loca aliis intermedia*) — vezi în legătură cu acest subiect versetul 2 din capitolul X al Cărții lui Ezechia — sau, după cum am spus, acest plural este prepoziția sau relația concepută în mod abstract“, Spinoza, *Abrégé de grammaire hebraïque*, Vrin, 1968, p. 108.

<sup>30</sup> S'inscrit — nécessairement — entre les 2 séances telle lettre de Philippe Sollers: «le 12 (minuit).

MIMIQUE, ou plutôt mi + mi + que, c'est-à-dire deux fois les moitiés plus l'indication ou l'intimation subjonctive de la subordination mimée: mi-mais? mais-qui? mimi à queue)? queue de mémé?

Le *si* lance et défie le texte en excès comme ce qui succède — dans l'après-midi — à la répétition du rire en écho mimé (rimé) l'arrivée d'or étant tout d'abord musique (or-chestre) et cela fait (si + or) = *soir* à milieu des rôles et du lustre qui ment — synode meurtrier, silence tué —

(*synodique*: temps qui s'écoule entre deux nouvelles lunes consecutives) — pas tant qu'ils ne soient freinés —

LIT DES (il y en a *des* qui sont dans le *lit*) (scène primitive) (coups de dés) — queue déliant l'idée —

la scène ne rend pas illustre, sous le lustre, que lit le dés (ir) —

le vice est plus près des cieux que le rêve, sacré —

ça crée en cédant au rêve — en s'aidant au rêve —

pas de cadeau non plus (présent) apparent — le fantasme blanc —

procédant, procréant —

plissement du con.

pétration du père

(ô père)

per/pro

foutre futur passé

glacé opéra —

mimère —

L'I mène —

Le MIME (neutre) est un demi-moi opéré, infini borné dans son unique stalle pur de toute fiction, un demi-lieu et un demi-dieu — retour des regles — mime/milieu = moins/millier

(qu'y le lit/qui le l'y) (lie)

très tôt en dépôt: s'y taire

lignes: phrases-points, que/con, sur-prise liée —

au temps cité, luxe du silence ferré: *un si lance en qu'or* —

conditions d'hélice au regard feuilleté: dés lisses —».

<sup>31</sup> Antonin Artaud (iunie 1945).

<sup>32</sup> Este prima filă.

<sup>33</sup> *Le „Livre“ de Mallarmé*, p. 41. În momentul când îl citez pe Jacques Scherer sau, peste puțin timp, pe Jean-Pierre Richard, țin să subliniez ceea ce se înțelege de la sine: se pune problema de a marca necesitatea cea mai riguroasă a operației „critice“ și nu de a angaja vreo polemică sau, încă și mai puțin, de a căuta să discreditez, fie și în minimă măsură, lucrări admirabile. Orice cititor al lui Mallarmé știe astăzi ceea ce le datorează.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, pp. 406–407.

<sup>35</sup> Ar trebui citat întreg ansamblul *Crayonné au théâtre*. De pildă aceasta: „O operă de genul celei pe care ne-o acordă în deplină înțelepciune și vigoare

Théodore de Banville al nostru este literară în esență, dar nu se pliază în întregime jocului instrumentului mental prin excelență, cartea!“ (p. 335). Sau, de asemenea: „... delicioasă ambiguitate între scris și jucat, nici unul cu totul, nici celălalt, care transmite, lăsând de o parte volumul, impresia că nu te afli cu adevărat în fața rampei“ (pp. 342–344).

<sup>36</sup> J.-P. Richard, *op. cit.*, pp. 565 sq.

<sup>37</sup> Numai această grafică a complementarității, după cum vom fi încercat altundeva să demonstrăm, poate da seama de raporturile între conceptele de Literatură și de Natură, între acel „dincolo“ sau „nimicul“ și cel la care el se adaugă, totalitatea a ceea ce este, adică Natura. „Da, că Literatura există, și, dacă doriți, singură, cu excepția întregului. (...) Noi știm, prizonieri ai unei formule absolute, că, desigur, nu este decât ceea ce este. Să îndepărtăm, totuși, imediat, sub un pretext oarecare, amăgirea ar pune în lumină inconsecvența noastră, negând plăcerea pe care vrem s-o dobândim: căci acest *dincolo* este agentul ei, și motorul aș zice dacă nu aș simți repulsie să operez, în public, demontarea lipsită de cucernicie a ficțiunii și în consecință a mecanismului literar, pentru a expune piesa principală sau nimic. [...]

La ce folosește aceasta –

Unui joc. [...]

În ce mă privește, nu-i cer mai puțin scriiturii și voi dovedi acest postulat.

Natura are loc, nu vom adăuga nimic la aceasta; [...]" (*La Musique et les Lettres*, pp. 646–647). Pentru lectura acestui text, ca și pentru interpretarea de ansamblu a scriiturii mallarmeene, trimit la *Littérature et Totalité* de Philippe Sollers, (în *Logiques*) și la *Poésie et Négativité* de Julia Kristeva (în Σημειωτική).

<sup>38</sup> Această pagină, filigran al tuturor, face parte din *La Dernière Mode* (p. 736). Condensarea semantică, asemeni indexului unui glosar, urmărind simularea unei descrieri, se reculege în ea însăși, incomparabilă prin felul în care își adaugă întotdeauna o aplicație în plus, fie propriul său pliu, cel al unei scriituri sau cum vom voi să-l numim de acum încolo. Iarși problema sursei de iluminat: dacă lustra nu este numită, am putea urmări aici, într-un *mot-à-mot infinit*, „un jet de lumină orizontală“ despre care nu se va decide dacă este scris sau vorbit. Provenind dintr-o pluralitate de pene sau de guri, de *ciocuri* („[...] șase ciocuri de aramă iradiind, fiecare, un jet de lumină orizontal [...] acest obiect, șase limbi de flacăra grupate de metal, suspendă niște vesele Rusalii (*une gaie Pentecôte*): nu, o *stea*, căci, într-adevăr, orice impresie iudaică sau rituală a dispărut“. Printre „diferitele aplicații ale acestei surse de lumină“, care ilustrează o *dată mai mult* o scriitură, o „masă de lucru“ sau „cabinetul de studiu [...] în care ar zăbovi maestrul în timpul serilor premature de septembrie“).

Or — gazul, ca să spunem așa, nu trece pragul, rămâne, învăluit, pe trepte: „Gazul nu pătrunde mai înainte, în interioarele noastre, decât până la scară și uneori până la palier: el nu va trece de ușa apartamentului ca să-i lumineze anticamerele, decât vag, îndulcit și învăluit de hârtia transparentă a unei lanterne chinezești sau japoneze“.

Și Richard cercetează, dintr-un alt punct de vedere (p. 502), tema electricității, „gazul și soarele“ din *La Dernière Mode* (p. 825). În legătură cu simbolismul falic al lămpilor cu suspensie, vezi Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. fr., p. 139.

<sup>39</sup> Căci toate acestea vor fi calculate pentru a sugera rotirea aripilor sau a penei, a semnificantului „ette“, care trebuie citit în între-textul nemarcat sau în celălalt text marcat; de pildă – rimând întotdeauna cu „souhaite“ (*doresc, urez*) – „chouette“ (*cucuvea*), „alouette“ (*ciocârlie*), „fouette“ (*biciuiește*), „girouette“ (*giruetă*) și până și micile roți ale unei „brouette“ (roabă) scandează versurile de circumstanță (pp. 118, 119, 120, 122, 137). Tot atâtea pene care nu trebuie pierdute. Rimând cu „urarea/dorința de a vedea prea mult sau nu îndeajuns“ (*souhait de voir trop on pas assez*).

<sup>40</sup> p. 311. „Nu deținem nici o precizare în legătură cu originea acestui fragment“, notează editorii Operelor complete.

<sup>41</sup> pp. 305–307. Vezi și Richard, *op. cit.*, pp. 409–436.

<sup>42</sup> Nu mă voi angaja nici în problema, în aparență foarte specială, pe care o ridică transferul cuvântului *temă*, așa cum, într-adevăr, îl reproduce Mallarmé definiția, în *Les Mots anglais*, într-un sens în mod convențional tehnic și gramatical (p. 962). Pentru toate felurile de motive, nu este oare greu, „aplicându-l la alte domenii decât cele ale filologiei“ (Richard, p. 24), să invocăm pentru aceasta însăși autoritatea lui Mallarmé?

<sup>43</sup> *Bonheur de Mallarmé?* în *Figures*, pp. 91 sq., Le Seuil, 1966, Colecția „Tel Quel“.

<sup>44</sup> Vom încerca să precizăm în alt context că acest tematism este prin vocație endemonist sau hedonist (ori reciproc) și că nu este incompatibil, în principiul său, cu psihanaliza freudiană a operei de artă, cel puțin așa cum operează ea, prin anumite propoziții teoretice și regionale, în eseurile anterioare lui *Das Unheimliche* (1919) și *Dincolo de principiul plăcerii* (1920), adică mai cu seamă în *Traumdeutung* (1900), *Der Witz...* (1905), *Gradiva* (1906), *Der Dichter und das Phantasieren* (1907). Freud recunoaște că, în aceste texte, depășește formalitatea textului în direcția temei (*Stoff*) sau a autorului, și că aceasta duce la unele inconsecvențe. El analizează opera ca *mijloc* care servește *doar* principiului de plăcere: între o plăcere preliminară (*Vorlust*) și o primă de seducție (*Verlockungsprämie*) produse de reușita formală și o plăcere finală produsă de soluționarea tensiunilor (*Der Dichter* în fine). Aceasta nu înseamnă că după anii 1919–1920 astfel de propoziții vor fi considerate perimate; ele par, totuși, să se deplaseze într-un câmp transformat. Problematika acestei deplasări rămâne, încă, de constituit.

Printre elementele prețioase, biografice sau de altă natură, pe care Jones le-a adunat în legătură cu această problemă (*La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, P.U.F., trad. fr., I, p. 123, III, cap. XV și XVI, mai ales p. 472 etc.), aș cita numai o scrisoare din 1914. De data aceasta, Freud pare să situeze în întregime plăcerea în domeniul formei. Și manifestă o iritație, care ar putea surprinde, față de cei pe care îi izolează în categoria foarte stranie a „susținătorilor principiului de

plăcere“: „Freud îmi spunea odată într-o scrisoare în care descria o seară petrecută în compania unui artist: «Semnificația nu reprezintă mare lucru pentru acești indivizi, pe ei nu-i interesează decât liniile, formele, acordul conturilor. Sunt susținători ai principiului plăcerii (*Lustprinzip*)“ (III, p. 465).

În legătură cu această problemă, vezi de asemenea Sollers, *La Science de Lautréamont*, în *Logiques* și Baudry, *Freud et la création littéraire*, în *Théorie d'ensemble*.

<sup>45</sup> Pentru a degaja specificitatea operației de scriitură și a semnificativului textual (grafica complementarității sau a himenului), trebuie să orientăm critica spre conceptul de *Aufhebung* sau *sublimare (relève)* care, ca ultim resort al oricărei dialecticități, rămâne acoperirea cea mai seducătoare, cea mai „sublimantă“ (*relevant*), pentru că cea mai asemănătoare, a acestei grafici. De aceea ni s-a părut necesar să desemnăm *Aufhebung*-ul drept ținta decisivă (vezi *De la grammatologie*, p. 40). Și pentru că tematismul nu se prezintă numai ca o dialectică ci, pe bună dreptate, ca o „fenomenologie a temei“ (p. 27), amintim aici, prin analogie, că posibilitatea de propoziții „indecidabile“ a făcut să apară dificultăți redutabile în fața discursului fenomenologic (Vezi *Introduction, la L'origine de la géométrie, de Husserl*, P.U.F., 1962, pp. 39 sq.).

<sup>46</sup> „De la lat. *lima*, care trimite la *limus*, oblic, din cauza așezării oblice sau a curbării dinților pilei“ (Littré, căruia nu-i cerem aici nimic altceva decât o etimologie).

<sup>47</sup> Pornind cel puțin de la această ipoteză vom analiza unele formule din remarcabilele analize pe care Richard le intitulează *Formes et moyens de la littérature (Forme și mijloace ale literaturii, cap. X)*. De pildă, acestea, privitoare la „cuvântul nou“: „acest cuvânt este nou pentru că este total și pare straniu limbii noastre pentru că este restituit limbii primordiale față de care a noastră nu-i decât un ecou degradat...“ [...] *Nou*, care aparține originalului recreat, adică, fără îndoială, veșniciei (p. 537). „Pesimismului cuvântului îi succede, așadar, la Mallarmé, un miraculos optimism al versului și al frazei care nu este, de altfel, decât o încredere în puterea inventatoare, sau mântuitoare, a spiritului“ (p. 544). „Ceea ce se curge de aici, sub formă de stofă revărsată, din scrinul spiritual întredeschis, este într-adevăr revelația certă a unui sens“ (p. 546).

Valoarea de virginitate (noutate, integritate etc.) fiind întotdeauna însoțită prin supraîmpresare de contrariul său, trebuie s-o supunem permanent – de altfel, ea ar face de la sine – operației himenului. „Prezența“ cuvintelor „integritate“, „nativitate“, „ingenuitate“ etc., în textul lui Mallarmé nu poate fi *citită* ca o valorizare simplă, în mod simplu pozitivă. Evaluările (optimism/pesimism) trec imediat una în cealaltă, conform unei logici pe care, în alte locuri, Richard o descrie în cea mai mare complexitate a ei: până în momentul, cel puțin, în care, printr-o decizie repetată în mod regulat, indecidabilul, ineditul acestei logici sau al acestei poetici, „aproape impracticabile“ (p. 552) etc., sunt reconstituite în contradicția dialectică ce trebuie depășită (p. 566), pe care Mallarmé ar fi vrut s-o depășească printr-o „desăvârșită formă sintetică“ (*Le Livre*), (p. 566), prin afirmarea, în gol,

a unui centru de adevăr, prin aspirația spre o unitate, un adevăr, „fericirea unui adevăr în același timp activ și închis“ (p. 573) etc.

<sup>48</sup> Scrisoare către Cazalis (1864, *Corespondance*, p. 137): „Am început, în sfârșit, *Herodiada*. Cu groază, pentru că inventez o limbă care trebuie în chip necesar să țâșnească dintr-o poetică foarte nouă, pe care aș putea-o defini în aceste cuvinte: *Să pictezi nu lucrul ci efectul pe care-l produce*. În ea, versul nu trebuie, așadar, să se compună din cuvinte, ci din intenții, iar toate cuvintele să se șteargă în fața senzației“. La această dată, prima interpretare a „poeticii foarte noi“ este formulată într-o limbă naiv senzualistă și subiectivistă. Dar excluderea este sigură: limba poetică nu va fi descrierea, imitarea sau reprezentarea lucrului însuși, a vreunui referent substanțial sau a vreunei cauze prime, și nu va trebui să se compună din cuvinte ca unități substanțiale, atomice, adică indecompozabile sau in-compozabile. Această scrisoare (pe care ar trebui, în chip firesc, s-o interpretăm cu cea mai mare prudență, fără să cedăm teleologiei retrospective etc.) pare, în orice caz, să înlăture, în virtutea acestei noi poetici, posibilitatea ca un lucru (*choses*) ori o cauză (*cause*) să fie, în ultimă instanță, semnificate de un text („Nu există sens adevărat al unui text“, spunea Valery; iar despre Mallarmé: „Dimpotrivă, vedem pronunțându-se aici încercarea cea mai cutezătoare și mai susținută care s-a făcut vreodată pentru a depăși ceea ce aș numi intuiția naivă în literatură“). Dar, veți zice, „senzația“ sau „intenția“ nu ocupă, oare, locul vacant al referentului care, de data aceasta, trebuie *exprimat* și nu *descriș*? Fără îndoială, cu excepția cazului în care, opunându-le radical *lucrului*, cu toate predicatelor lui, ceea ce face Mallarmé, un discurs și o practică, o scriitură, le deplasează în alt mod.

Asemeni tuturor textelor pe care le citez, (și de aceea nu o semnez de fiecare dată), această scrisoare este altfel comentată de Richard (p. 541).

<sup>49</sup> Dacă albul întinde în același timp marca și imaginea textului, nu trebuie să acordăm un privilegiu aparte pentru albeața a ceea ce credem propriu-zis că am cunoaște sub numele de pagină sau de hârtie. Ocurențele acestui din urmă alb sunt mai puțin numeroase (de pildă, în *Mimique, Deuil*, ca și la p. 38, 523, 872, 900 etc.) decât altele, alb al tuturor țesăturilor, al zborurilor de aripă sau de spumă, al hohotelor de plâns, al țâșnirilor de apă, al florilor, al femeilor, al goliciunilor nopții, al agoniei etc. Albul spațierii trece printre toate celelalte și se remarcă în cuvântul *spacieux* (spațios), fie că intervine direct („ce elanuri și dacă mai spațioase...“, p. 312; „aici intervine iluzia spațioasă“, p. 404, vezi, de asemenea, pp. 371, 404, 649, 859, 860, 868 etc.) sau figurat.

<sup>50</sup> Am subliniat. „Da, Cartea sau această monografie care devine ea, a unui tip (suprapunere de pagini asemeni unui scrin, apărând împotriva spațiului brutal o delicatețe infinit repliată și intimă a ființei în sine înseși) este îndeajuns cu nenumărate procedee atât de noi analoage în rarefiere cu ceea ce viața are mai subtil“ (p. 318).

<sup>51</sup> În legătură cu jocul (anagramatic, himenografic) dintre *livre* (carte) și *lèvres* (buze) să citim (*lire*) în *Crayonné au théâtre*, dezvoltarea deschisă spre Sală, Scenă și „mimul absent“ (pp. 334–335).

<sup>52</sup> „Fii, Louys, aripa care propagă / La o oarecare înălțime aceste Pagini“ (p. 151).

<sup>53</sup> Ar trebui să cităm în întregime – și, poate, să discutăm anumite momente speculative ale lor – analizele pe care R. G. Cohn le consacră la ceea ce el numește „antisinteza“ și „schema tetrapolară“ a lui Mallarmé (*op. cit.*, pp. 41–42 și Apendice I).

<sup>54</sup> OR (*aur*), care se condensează sau se mărunțește, fără socoteală, în miniatura unei pagini. Semnificantul OR (O + R) este distribuit aici, strălucitor, în monede rotunde de toate mărimile: „dehORs“ (*exterior*), „fantasmagORiques“ (fantasmagorice), „TrésOR“ (*tezaur*), „hORizon“ (*orizont*), „majORe“ (*majoră*), „hORs“ (*în afara*), fără să mai numărăm O-urile, zeRO-urile, invers nul al lui OR, număr (nombre) de cifre rotunjite (*arrondis*) și regulat aliniate „spre improbabil“ (*vers l'improbable*). Referindu-se prin simulacru la un fapt – totul pare să facă aluzie la scandalul din Panama („Acestea sunt faptele“, spune prima versiune care nu și-a șters încă referentul, „dezastrul din Panama“. Voi studia în alt loc influența acestuia) –, această pagină, mai mică de treizeci și trei de rânduri, pare cel puțin să păstreze aurul ca semnificat principal, ca temă generală. Or, păcălindu-ne, ea tratează semnificantul, pe întreg portativul registrelor lui, așa cum îi ilustrează Mallarmé, aici și în alte părți, orchestrația. Căci tema se adaugă iarăși, fie și prezentă ca atare, ordinii semnificantului: nu substanța metalică, lucrul însuși al „aurului fără frază“, ci metalul ca semn monetar, „numerarul“, „semnificând că totalul său echivalează spiritual cu nimic, sau aproape“, și care „își pierde chiar sensul“ (p. 398).

Ansamblu montat în cadrul unui tablou, simulacru de descriere, peisaj fictiv de „fantasmagorice apusuri de soare“ al căror joc de lumini deja ar opri indefinit privirea pe umbra aurului său multiplu. Astfel de „avalanșe de aur“ (p. 33) desfășurate în mod metodic orice fenomenologie, orice semantică, orice psihanaliză a imaginației materiale. Ele dejoacă în chip sistematic opozițiile dintre sintactic și semantic, dintre formă și fond, dintre fond și figură, dintre figurat și propriu, dintre metaforă și metonimie. Trebuie să-i anunțăm demonstrația sub numele de *chrysos* (*aur*) și de *fiu/fire* (*fil*s) de aur.

Or, ascendentul lui *Igitur* vine, în mod logic, *înaintea* consecinței dar îi marchează, de asemenea, ascendență etimologică, *ora* (*l'heure*) (*hora*, ceea ce oferă o lectură a „orelor“ dar și a „aururilor“ (*des „ors“*) din *Igitur* dar și din toate mallarmeeenele *encor(es)*\* fie că rimează sau nu cu *or*: *hanc horam*): „... o eclipsă: aur, aceasta este ora, căci iată-l pe Pierrot...“ (p. 751). Or, acest nume substantiv (*aur*), acest adverb de timp, această conjuncție logică (dar, însă), aruncare de zaruri a limbii, este organizat de sintaxa mallarmeană nu doar în planul poli-semiei, poligrafiei și polifoniei orchestrate dar mai cu seamă în excentricitatea ieșită din comun și în suspensia strălucitoare. Trei exemple printre atâtea altele.

\* Plural al lui *encore* – încă; mai; din nou etc. (C.M.I.)

În prima versiune: „or, pentru că el n-ar înțelege, o vom amâna veșnic“. *Crayonné au théâtre*: „Înduioșată, perpetua suspensie a unei lacrimi care nu poate niciodată să se formeze în întregime, nici să cadă (din nou lustra) scânteiază în mii de priviri, aur (or), un surâs ambiguu deznoadă buza [...] de-a lungul labirintului angoasei pe care arta îl compune – într-adevăr nu pentru a mă copleși, de parcă soarta nu mi-ar fi îndeajuns, spectator ce asistă la o sărbătoare; ci pentru a mă scufunda iarăși, din vreo parte, în mulțime...“ (p. 296). *Quant au Livré* (asociat întotdeauna, după cum vom vedea imediat, cu aurul): „Or (aur) –

Plierea este, față de foaia imprimată mare, un indiciu...“ (p. 379).

Vom putea verifica o dată în plus pe text (n-am s-o fac aici) că limita tematismului nu este niciodată atât de strălucitoare ca în cazul lui „or“ (aur), nu doar pentru că diseminarea se confirmă prin afinitatea între sămânță și această foarte prețioasă substanță și pentru că dispersia se desăvârșește aici în Carte („cendres-or-total“ (cenușă-aur-total) 32 (A)), dar, în primul rând, pentru că acest semnificant „își pierde până și sensul“, se lasă astfel extenuat, devalorizat, minat. Disparație a numelui.

Altă venă ce merită urmărită: aurul colorează ora tuturor amurgurilor (*les couchers*), în preajma tuturor „paturilor“ („*lits*“) lui Mallarmé; el revarsă din ele toate muzicile: „aurul de amurg“ din *Petit Air*, „... un aur (OR) / Agonizează conform poate decorului / Licornelor... / ... încă (*encor*)...“ din *Sonetul în Yx* (în care alternează pliurile rimei lui cu cele ale *ptyx*-ului), sfârșitul „după-amiezilor de muzică“, „o orchestră nefăcând, cu aurul (or) său, cu foșnetele de gând și de seară (*soire*)“ din *Mimique*. La sfârșitul cursei soarelui, după-amiaza, aurul (*l'or*) repetă și dublează, după miezul nopții, aurora și oroarea. El rimează întotdeauna (ritmează sau se adună (*fait nombre*)) cu ele. „Acest răsărit de lună or/aur (or)...“ (p. 109) închide întotdeauna un mers. Carte: „O, încuietori (*fermoirs*) de aur (or) al vechilor cărți de rugăciuni! o, hieroglife neviolabile ale sulurilor (*rouleaux*) de papyrus!“ (p. 257). O mină sau un mormânt: „... cu steaua sifidă a nebuloasei lor științe, ținută într-o mână, și cu scânteii de aur (or) a încuietorii (*fermoir*) heraldice a volumului în cealaltă; a volumului nopților lor“ (*Igitur*, p. 437).

Aur (Or) – impur – nu va fi fost, într-un fel simplu, nici densitatea plină a unei materii sensibile (muzică sau, la fel de bine, rază, „linii de aur vibratoriu“, p. 334), nici aliajul transparent al unei conjuncții logice. Aur (Or) în fuziune. Vremuri de aur (or), nici sensibil, nici inteligibil, așadar, nici măcar un semn, semnificat sau semnificant, cel puțin atât „Il Signor“ (Domnul), „qui s'ignore“ (care se ignoră) (rimând în *Triolette*, cu „signe, or“ (semn, aur), p. 186) pe cât semn-aur (*signe-or*), el este întotdeauna montat conform dublei sintaxe a unei orfevrării și a unei orologerii, în peștera aurită (*doré*) a unei glote (*glossa* a putut însemna *lingou de aur* (*lingot d'or*) iar Littré notează că „vechea etimologie, care deduce *lingot* din latinul *linqua*, din cauza formei ei, rămâne întotdeauna posibilă.“ Să auzi, să vezi, să citești: „Sute de afișe asimilând aurul (*l'or*) neînțeleș al zilelor, trădare a literei...“ (p. 288).

S-a remarcat, oare, faptul („confundat / fără sfârșit în savante abisuri uluite / aur (*ors*), ignorat...” (p. 47) că primul paragraf din *Igitur (le Minuit — Miezul nopții)* aliază cuvintele „heure“ (*ore*), „or“ (*aur*), „orfevrerie“ (*orfevrărie*) și recitește „hazardul infinit al conjuncțiilor“? „Cu certitudine subzistă o prezență a Miezlui Nopții. Ora (*l'heure*) n-a dispărut printr-o oglindă (*miroir*), nu s-a adâncit în draperii, evocând o mobilare prin sonoritatea ei goală. Îmi amintesc că aurul ei (*son or*) urma să simuleze în absență o bijuterie nulă de visare, bogată și de prisos supraviețuire, numai că pe complexitatea marină și stelară a unei orfevrării (*orfèvrerie*) se citea hazardul infinit al conjuncțiilor.

Dezvăluitor al Miezlui Nopții, el n-a arătat niciodată atunci (*alors*) o conjunctură asemănătoare, căci iată unica oră (*heure*) [...] era ora care trebuie să mă purifice“.

„Son or“ (*aurul său*) urmează îndeaproape „vacante sonorité“ (*sonoritate goală*). „Or“ (*aur*) este de mai multe ori precedat de adjectivul posesiv „son“ (*al său*): ceea ce formează de fapt „sonore“, transformă, prin presiune laterală și inconștientă, adjectivul posesiv în substantive, „le son or“ (*sunetul aur*) și substantivul în adjectiv, „le son or“ (*sunetul aur*).

„Son or“ (*sunet aur*) re-marcă semnificantul *or* (semnificant fonic: al conjuncției sau al numelui care este și semnificantul substanței sau al semnificantului metalic etc.) dar și muzica. Ceea ce se înțelege de la sine pentru că, pentru Mallarmé, muzica este aproape întotdeauna de aur și pentru că *or* este redus prin acest joc la o sonoritate goală – la decorul întâmplător – al unui semnificant. Astfel: „Pe servante, în salonul vid: nici un ptyx, / Bibelou abolit de deșertăciune sonoră, / (Căci Maestrul a plecat să scoată lacrimi din Styx / Cu acest unic obiect cu care Neantul se mândrește [*s'honore*]) / Dar aproape de fereastra goală dinspre nord, un aur (*or*) / Agonizează poate potrivit decorului / Licornelor...” sau *Mimique*: „... o orchestră nefăcând cu aurul ei (*son or*), foșnete de gând și de seară, decât să îi detalieze semnificația întocmai ca o odă tăcută...”

Vom compara (*on conférer*) felurite apariții ale „aurului“ din conferința despre Villiers de l'Isle Adam: „blazonul de aur“ (*d'or*) și „urzeala de aur“ (*d'or*) sunt expuse aici sub „apusul heraldic al soarelui“ și conjuncții stranii supraîncarcă „giuvaierile“: „or, un astfel de amalgam copilăros și puternic“ (p. 483) „or iată, într-atât supraîncărcarea îl transforma în palimpsest sau, trebuie s-o spun, uzura îi ascundea cuprinsul, încât nu se vădea nimic descifrabil“ (p. 486, vezi și pp. 497–500). De asemeni, în *La Chevelure (Pletele)*, anunțând „bijuteria ochiului“ și „fapta eroică / de a semăna rubine“: „Dar să suspini fără aur (*or*) că acest nor viu...” (p. 53). În ce fel ar putea da socoteală de aceste deplasări categoriile retoricii clasice?

Himenului oedipian, „hazardului infinit al conjuncțiilor“ și al „conjuncturii“, în aurul din *Igitur*, le răspunde „această conjuncție supremă cu probabilitatea“ a lui *SI* (dacă) sau a lui *Comme SI* (ca și cum) din *Un coup de dés*. În consecință – dacă, dintr-o dată, constelăm cu locul atât de puternic al lui *SI* mallarmean, jocurile termenilor *Or* (*aur*) și *Donc* (*deci*), o frază infinită se creează și se

suspendă între SI, OR, DONC, răsturnând totodată ordinea ei de la *Igitur* la *Un coup de dés*. (Mai putem atunci conchide, precum J. Scherer — într-un capitol din teza sa, consacrat *Conjuncției*, fără să numească nici unul din cele trei „cuvinte“ —, că această „conjuncție îi va atrage prea puțin atenția“ [lui Mallarmé, *op. cit.*, p. 127] și că ea „joacă un rol puțin important“, p. 287)?

Or — Semnificant plural, astfel sună ora și calitatea balanței de cântărit monede a lui Mallarmé.

<sup>55</sup> *op. cit.*, trad. fr., în special pp. 137–139.

<sup>56</sup> Asemeni castrării, diseminarea, care o poartă, o „înscrie“, o relansează, nu poate deveni un semnificat original, central sau ultim, locul propriu al adevărului. Dimpotrivă, ea reprezintă afirmația acestei non-origini, locul vid și remarcabil a sute de alburi cărora nu li se poate da sens, multiplicând suplimentele de marcă și jocurile de substituție la infinit. În *Das Unheimliche*, Freud, mai atent ca niciodată la ambivalența indecibilă, la jocul dublului, al schimbului nesfârșit dintre fantastic și real, dintre „simbolizat“ și „simbolizant“, la procesul substituției interminabile, poate, fără a contrazice acest joc, să recurgă și la angoasa de castrare în spatele căreia nu s-ar ascunde nici un secret mai adânc (*kein tieferes Geheimnis*), nici o altă semnificație (*keine andere Bedeutung*) și la raportul substitutiv (*Ersatzbeziehung*), de pildă, între ochi și membrul viril. Castrarea reprezintă acest non-secret al diviziunii seminale care începe substituția.

Să nu uităm că în *Das Unheimliche*, după ce a împrumutat tot materialul său din literatură, Freud rezervă în mod straniu cazul ficțiunii literare care conține resurse suplimentare de *Unheimlichkeit*: „Aproape toate exemplele care sunt în contradicție cu ceea ce ne așteptam să găsim sunt împrumutate din domeniul ficțiunii, din poezie. În felul acesta suntem avertizați: trebuie, poate, să stabilim o diferență între neliniștitoarea straniețate pe care o întâlnim în viață (*das man erlebt*) și aceea pe care o imaginăm pur și simplu (*das man sich floss vorstellt*), sau pe care o întâlnim în cărți (*bon dem man liest*)“ (trad. fr., p. 203). „Ceea ce este în mod straniu neliniștitor în ficțiune, imaginație, poezie (*Das Unheimliche der Fiktion – der Phantasie, der Dichtung*) — merită, de fapt, o cercetare aparte“ (p. 206). „... Ficțiunea poate crea forme noi ale sentimentului de straniețate neliniștitoare care nu există în viața reală (*die Fiktion neue Möglichkeiten des unheimlichen Gefühls erschafft, die im Erleben wegfallen würden*). [...] Libertățile autorului și, ca urmare a lor, privilegiile ficțiunii pentru a evoca și a inhiba sentimentul de straniețate neliniștitoare nu ar putea fi, evident, epuizate de observațiile precedente“ (p. 209) (va urma).

„apărând atunci ca jumătate  
două jumătăți ale unei trupe“  
[17 (A)]

emisferă  
– și ochi al monstrului  
– care îi privește —  
dar ceva  
lipsindu-le“ [18(A)]

Ca și Mallarmé (pp. 308–382 și în alte locuri), Freud a întâlnit enigma fluturului. Să-l fixăm, prin câteva indicii, pentru a-l reciti, poate, mai târziu.

Se află în *Omul cu lupi*: „teama de fluture“, „absolut analoagă cu teama de lup: în ambele cazuri era vorba de o teamă de castrare“. „A mai aflat că la vârsta de trei luni fusese atât de bolnav [...] încât îi pregătiseră giulgiul [...]. Ne amintim: pentru el, lumea se acoperea cu un văl, iar disciplina psihanalitică nu ne autorizează să considerăm că aceste cuvinte ar fi lipsite de sens și alese la întâmplare. În mod ciudat, vălul se sfâșia cu un singur prilej: atunci când materiile treceau prin anus în urma unei clisme. Atunci se simțea iarăși bine și, pentru un timp foarte scurt, vedea lumea în chip limpede. Interpretarea acestui văl a fost la fel de grea ca și aceea a fobiei de fluture. El nu se menținea, de altfel, la văl, vălul se volatiliza într-o senzație de amurg, de «ténèbres» (în limba franceză în text) și în alte lucruri insesizabile. Doar cu puțin timp înainte de a mă părăsi, pacientul meu și-a amintit că a auzit spunându-se că fusese născut cu «căiță» [...]. Căița este deci vălul care îl ascunde de lume și îi ascunde lumea. Suferința sa este în fond o fantasmă de dorință realizată, ea îl arată reintrat în trupul matern [...]. Dar ce-ar putea însemna sfâșierea acestui văl simbolic care, la vremea lui, a fost un văl real, în momentul în care intestinul se golește după clismă [...]. Când se sfâșie vălul nașterii, atunci el vede lumea și se naște din nou. [...] Condiția acestei noi nașteri este ca un bărbat să-i administreze clisma [...]. Fantasma unei a doua nașteri era, așadar, aici, o versiune trunchiată și cenzurată a fantasmelor dorinței homosexuale [...]. Sfâșierea vălului este analoagă deschiderii ochilor sau a ferestrei [...]. În faptul de a fi născut numai de tatăl său [...] care îi dă un copil cu prețul virilității lui [...] homosexualitatea își află expresia extremă și cea mai intimă [...]“.

Iar în notă: „Un sens accesoriu posibil, după care vălul ar reprezenta himenul, care se sfâșie în cazul raportului cu un bărbat, nu ar corespunde cu exactitate condițiilor vindecării pacientului și nu ar avea legătură cu viața lui sexuală, virginitatea neavând pentru el nici o importanță“. (Observație cam stranie, fiind vorba de cineva despre care se știe că voia „să se întoarcă în trupul matern“, cel puțin).

De la aripa fluturului la himen, trecând prin căiță (*coiffe*). Să ne referim la „vălul de iluzie“ la „s'en coiffe“ (*își acoperă capul*) din *Un coup de dés* – și de altfel – la „himenul“ din *Pour un tombeau d'Anatole (Un mormânt al lui Anatole)* (editat de Richard, Seuil, 1961): fiului: „... noi / doi, să facem... / o alianță / o căsătorie (*un himen*) superbă / – iar viața / rămânând în mine / am s-o folosesc pentru – / așadar nici o mamă / atunci?...“ – (filele 39–40); „copil, sămânță / idealizare“ (16); „dublă latură / bărbat femeie / – când la / uniune profundă / unul, la celălalt, de unde / și tu sora sa“ (56–57).

<sup>57</sup> Urmăriți, de pildă, jocul „degetului“ (al zarului (*dé*), *datum* sau *digitum*) în *Prose des fous (Mysticis Umbraculis)* care „tremura“ aproape de „buric“. „Iar pântecul ei păru ca zăpada în care / În timp ce o rază aurește pădurea, / Ar fi căzut cuibul de mușchi al unui vesel sticlete“ (p. 22).

<sup>58</sup> Fără îndoială, ar fi trebuit să descâlcim mai devreme firele acestei pene: după cum vom vedea, ea este și un termen de țesătorie. Iarăși Littré, căruia nu-i va fi fost niciodată cerut, bineînțeles, *să știe*:

1. PENNE, s. f. 1. Nume dat penelor lungi din aripa și coada păsărilor. Penele aripilor sunt numite remigi iar cele ale cozii, conducătoare (*rectrices*), datorită funcțiilor lor specifice, cele dintâi executând zborul, celelalte dirijându-l [...] 2. Termen din limbaul crescătorilor de șoimi. Pană mare a păsărilor de pradă. 3. Pană marină, specie de zoofită numită și pană de mare. 4. Termen heraldic [...] se folosește uneori pentru penele care împodobesc săgețile. Etim. din lat. *penna*, pană, aripă. [...] Există în franceză un alt *penne*, care înseamnă *stofă* și provenea din latinus *pannus*.

„2. PENNE s. f. 1. Termen din limbaul țesătorilor. Începutul, capătul lanțului. Fir de pană, fiecare din firele care rămâne prins de sulurile de urzeală, după ce a fost ridicată pânda [...]. 2. Cordon gros de lână strâns în formă de ciucure la capătul unui baston. Etim bretona de jos, *pen*, vârf, cap.

„3. PENNE, s. f. 1. Numele unui fel de grindă. 2. Termen de marină. Una din cele două piese care alcătuiesc antena sau verga latină. Etim. probabil același etimon ca și *penne*, 2. adică celticul *pen*, cap, căpătâi.

La toate acestea nu vom adăuga definiția *penis*-ului, ci a lui „PENIL s. m. Termen de anatomie. Parte anterioară a osului pubis și inferioară a abdomenului. [...] Osul numit în latină *os pubis*, în franceză «l'os du penie» sau os întrerupt (*barre*) (Ambroise Paré, IV, 24. În provensală, *penchenilch*. Termenul provensal provine cu siguranță dintr-o formă derivată a lat. *pecten* care, în afara sensului de pieptene, îl are și pe acela de *pubes*. Dar forma *panil* a tins să se confunde cu cuvântul foarte folosit *panne* sau *penne*, care înseamnă stofă, fâșie. Aceasta se vede și din *penilien* care însemna în același timp *pénil* și un fel de veștmânt. În Bretagne, *pénille* înseamnă scamele unui veștmânt ros pe margini : *coupez-moi ces pénilles* (taie-mi scamele astea)“.

<sup>59</sup> Cât privește lista acestor pene, analiza acestui penet sau a acestui penar, vezi R. G. Cohn, *op. cit.*, pp. 247 sq. Prin ceea ce ea implică, vom observa doar că înălțarea penei este întotdeauna iminența sau evenimentul căderii ei. Este „lupta cumplită cu acest penaj bătrân și răutăcios, doborât, din fericire, Dumnezeu“ din celebra scrisoare către Cazalis, „penajul loial“ din *Sonneur (Clopotarul)* („... ostenit că am tras în zadar, / O, Satan, am să înlătur piatra și-am să mă spânzur“); „penajul heraldic“ și „penajul negru“ din *Hérodiade*, foarte aproape de „aurul gol“ și de „Aurora“, „cele două aripi ale mele fără pene / – Cu riscul de a cădea în veșnicie?“; din *Fenêtres (Ferestrele)*; „Neagră, cu aripa însângerată și palidă, fără pene, / Prin sticla arsă de aromate și aur, / Prin ferestrele înghețate, vai! încă mate / Aurora s-a abătut asupra lămpii îngerești. / Ramuri de palmier!...“ (*Don du Poème*) (*Poemul dăruit*), „... penetul este prins“ (*Le vierge, le vivace... – Feciorelnicul, vioiul...*), pălăria „fără pene și aproape fără panglici“ a „bieteii mele iubite răătăitoare“ (*La pipe – Pipa*), „... intervalul așteptat, având, într-adevăr, ca pereți laterali opoziția dublă a panourilor și în față, dinainte și dindărăt, deschiderea îndoii nule răsrântă de prelungirea zgomotului păunilor în care dispare penetul și dublat de echivocul explorat....“ (*Igitur*).

Opoziție între negru și alb: jaisul [*geai* (coțofană), *jet* (țâsnire, jet), *l'ai* (am)] este o materie neagră sau sticlă ce poate fi colorată în alb. Toaleta de seară este dominată de pană și jais. („Toalete de seară (...) garnisite fie cu gaz, fie cu tul brodal, apoi cu borduri din jais alb și pene, cu franjuri de jais, în sfârșit, cu toate garniturilor rochiilor de bal; se vor purta la Teatru, la Marele Dineu, la o Serată intimă, *dar deschise în pătrat sau în unghi drept, niciodată în decolteu*“, p. 781; sublinierile îi aparțin lui Mallarmé); dar toaleta de mireasă nu are pene, ci numai „un voal“, asemenea himenului dansatoarei (*Replîcă* II): „... obiceiul antic al veșmântului feminin prin excelență, alb și vaporos, așa cum se poartă la Căsătorie. [...] Toaleta de Mireasă nu este stridentă: o observi, așa cum apare, misterioasă, respectând moda și nu prea, [...] cu detalii foarte noi învăluite de generalitate ca de un voal. (...) Voal de tul-iluzie și flori de portocali presărate cu abilitate în păr. Totul, modern și feciorelnic. [...] Coafurile dumneavoastră vor renunța la bucle în intervalul dintre două aripi. Strălucitoare imaginație, nu-i așa?“ (pp. 763–764).

<sup>60</sup> Vom găsi alte exemple de același fel în „*Autobiographie*“ (pp. 66) și în *Biografia* din 1898 („studii în perspectiva a ceva mai bun, așa cum încerci vârfurile penei de scris“) etc.

<sup>61</sup> Printre altele, ea face să apară structura în fațete cu margini oblic tăiate a lui *Igitur*. Mai mult decât oricare alta, aceasta concentrează calculul anagramatic al formelor în URE (*pliure* – pliere, *déchirure* – sfâșiere; *reliure* – legătorie). Zgomot de pilă produs de operația de ștergere (*ratu*). „(La) *ratu*“ (ștergerea) ține de „(la) *littérature*“, rimează cu ea (pp. 73, 109, 119, 298), cu *Igitur* (jos al lui *ci-gît*) (aici zace) cu porțile – *fors* (afară de), *hors*, (afară), *Tür* (germ. ușă), *door* (engl. ușă) „ușă sepulcrală“, închidere a mormintelor și a somnului (*du sommeil*), a „sumelor“ (*sommes*), „era ritmul măsurii mele a cărei amintire mi-a revenit prelungită de zgomotul pe coridor al timpului porții mormântului meu, și prin halucinația...“ p. 439) care conține cuvintele „lumineuse brisure“ (*sfărâmare luminoasă*), „*heure*“ (*oră*) „*antérieure*“ (*anterioară*), „splendeur“ (*strălucire*), „pur“ – „Eram ura care trebuia să mă facă pur“, „*tenture*“ (*tapiserie*) „*heurt*“ (*izbitură*) (de cel puțin șase ori), „*demeure*“ (*locuință; locuiește*) „*pâleur*“ (*pa-loare*), „*ouverture*“ (*deschidere; uvertură*), „*futur*“ (*viitor*), „*lueur*“ (*licărire*), „*supérieure*“ (*superioară*), „*pature*“ (*nutreț; pășune*) etc.). Halucinație anagramatică, delir, „*folie*“ (*nebulie*), anagramă din „*fiol*“ (*fiolă*) („la *fiol* vide, folie, tout ce qui reste du chateau?“ – *o fiolă goală, nebulie, să fie oare tot ce rămâne din castel?*). Criză de *fiolă*, dar, ne vom aminti; *fiolă* de vers („Visul a organizat în această *fiolă* de sticlă (*fiol* de verre)“, p. 439). Joc seminal al „*cupelor*“ (*coupes*) (pp. 27 și 178): *fiol* (*fiolă*), *viol* (*violă; violează*) (p. 59), *voil* (*văl*), *vol* (*zbor*), *col* (*guler*) („Ar semăna pe gulerul meu fără văluri / Mai multe sărituri decât stele / Decât stelele de pe cer !/“). *Văl* – stele – cale lactee – *văl*: masculin / feminin. *Aurire*.

<sup>62</sup> „Trimitte un ecou vesel, o pană din aripă (*de l'aile*), /... amintire a ei, (*d'elle*)“. Desfășurare infinită, poate, a acestei ample colivii și a acestui evantai.

Pentru a da Ideea (*l'Idée*) numai a acestei „sfidări de aripi“ (*défi d'ailes*): întotdeauna un supliment de *l*. *L*-ul în minus (toate căderile) sau *l*-ul în plus formează pliul, „o scriitură spațioasă... îndoaipe excesul (*le trop*) de aripă“ (p. 859), asigură zborul „scriiturii înaripate“ (p. 173), al „Aripii care îi dictează versurile“ (p. 155). Aripa care poate fi „sângerândă“ (sens alb) și „fără pene“ (p. 40) este ținută uneori și asemeni unei pene („Să-mi încredințez aripa mâinii tale“ p. 58), „în cazul scrisului amenințat și somează Supremația literară să înalțe ca pe o aripă, ca patruzeci de curaje grupate într-un erou, zbârlirea noastră de spade fragile“ (p. 420). Și să conjugăm, mai jos, pe *i* cu *l*. În consecință el (*il*) va fi strălucit (*lui*). *l* : *i* –.

<sup>63</sup> Trimitem aici la ultimile două pagini din *Quant au Livre (În privința Cărții)* (pp. 386–387). Pagini inepuizabile, lectură care trebuie reluată fără încetare. Citatele risipite pe care le-am dat din acest text ar trebui acum să se adune. Dar nu-l dădusem încă, spre a fi văzut, auzit, citit, pe acesta care le conduce: „Cele abrupte, înalte jocuri de aripă, se vor oglindi și ele: cine le conduce, percepe o extraordinară adecvare a structurii, limpede, la primele fulgere ale Logicii. O bălbâială, cum pare fraza, rezultată aici în întrebuițarea de incidențe, multiplică, se alcătuieste și se înalță într-un echilibru superior, în balans prevăzut de inversiuni“. Puțin mai sus, enunțul legii de pivotare sau de indecidabilitate, al „alternativei care este legea“. „Ce pivot, deslușesc, în aceste contraste, în vederea inteligibilității? Este nevoie de o garanție –

Sintaxa –“

Să garantăm inteligibilitatea nu înseamnă aici să asigurăm univocitatea ei, dimpotrivă, să calculăm jocul unui zbor (*vol*) sau al unei acrobații (*voltige*) indefinite a sensului prin simpla îmbinare sintactică. Cazurile lui „entre“ (întră; între), „le lit“ (*patul, îl citește*), „himen“ sunt departe de a constitui singurele exemple. Jacques Scherer a semnalat cuvinte care pot, rând pe rând, în aceeași frază, să ocupe funcții diverse, verb sau adjectiv („continue“ – *continuă*), verb sau substantiv („offre“ – *oferă; ofertă*), *op. cit.*, pp. 114–116. Voi adăuga că Mallarmé a enunțat legea acestui procedeu. A făcut-o cu privire la interjecție, al cărei efect îl calculează în mod atât de regulat. Monosilabicul *or* este un exemplu al acestui bogat aliaj. Amânând studiul a ceea ce datorează încă *Les Mots anglais* lingvisticii istorice, să extragem acest citat (în care Mallarmé definește o lege a celor trei stări): „Legi primordiale, [...] Iată. Arieni, Semiții și Turanicii, distribuție genetică a Limbajului, dar o alta, care modelează în mod mai imediat fazele pe dezvoltarea formelor însele, va fi: Monosilabism, precum Chineze, o fază, desigur, primitivă, apoi Aglutinarea, sau joncțiunea analoagă cu ceea ce juxtapune două cuvinte Compuse între ele sau Afixe la Corpul unui cuvânt aproape fără alterare, în sfârșit Flexiunea, sau ștergerea anumitor litere intermediare și finale în contracții sau desinențe cauzale. Fie această izolare pur și simplu a Cuvântului inalterabil, fie această împreunare a mai multor Cuvinte al căror sens rămâne discernabil; totul, până la dispariția însăși a sensului nelăsând decât vestigii abstracte și nule acceptate de gândire, nu este decât aliaj de viață

și de moarte și dublu mijloc artificial și natural; or, Engleza se poate raporta la oricare dintre aceste *trei stări*, bogate de toate consecințele lor. Ea este monosilabică în vocabularul său devenit original în trecerea de la Anglo-Saxonă la Engleza Regelui; și chiar interjecțională, un Cuvânt identic folosind adesea și ca verb și ca substantiv“ (pp. 1052–1053).

<sup>64</sup> Împingând astfel spre *limitele* filosoficului și criticului problema comună a ritmului, rimei și mimului, ar trebui să reamintim natura oblică a următoarelor asociații: 1. definiția literarului, adică a versului, prin ritm („... jocul literar prin excelență: căci ritmul însuși al cărții, atunci impersonal și viu, până și în paginația sa, se juxtapune ecuațiilor acestui vis sau Odă“, p. 663. „Versul se află pretutindeni în limbă, acolo unde există ritm, pretutindeni, cu excepția afișelor și a paginii a patra a jurnalelor. În genul numit proză, există versuri, uneori admirabile, în toate ritmurile. Dar în realitate, nu există proză: există alfabetul și apoi versuri mai mult sau mai puțin dense...“ (p. 867). 2. Raportul între cadență – caz – ritmică și toate căderile, printre care, aceea, tăcută, a penei („caz ritmic memorabil“, p. 328 „Cade / Pana / ritmică suspensie a sinistrului / să se îngroape) / în spumele originale / de curând din care a tresărit delirul său până la o creastă / vestejită / de neutralitatea identică a prăpastiei / NIMIC / din memorabila criză...“ pp. 473–474). 3. Jocul între suspensia ritmică și suspensia mimică, între ritm și răs („or, aceasta este ora, căci iată-l pe Pierrot [...] Versul, care, bufon, delicios și sonor întotdeauna, despică luna până la urechi sau o strânge asupra ei ca un boboc de trandafir, cu surâsul, cu râsul reținut numai în silabe, gura Mimilor bucuroși să vorbească; și să vorbească după un ritm“, p. 751).

<sup>65</sup> Aparținând în întregime semanticii, opoziția dintre metaforă și metonimie este, practic, deconstruită de operația superficială, profundă, adică abisală, a *versificației* [*Ver* (vierme), *vers* (vers; către) – sens – *vers* – *versus*, *verre* (sticlă)] care îmbucătățește și reconstituie [*hiver* (iană); *pervers*, *envers* (față de; revers); *travers* (lățime; cusur; capriciu), *vertige* (amețeală), *rêve* (vis)]. Toate condensările și toate deplasările sunt încercate de către „domnul Mallarmé. Perversul (*le pervers*) / Se înverșunează pe urme spre (*vers*) / Valvins, prin Avon, Seine-et-Marne“ (p. 106). Rețeaua ar trece prin traducerea *Viermelui învingător* (*Ver vainqueur*) al lui Poe („O mulțime de îngeri înaripați [...] s-a adunat într-un teatru [...] Mimi în forma Dumnezeului de sus [...] mimi devin prada lui iar serafimii plâng în hohote din pricina dinților unui vierme îmbibați de purpura umană“ (p. 196), rima lui *vers* cu *pervers* (p. 20), cu *envers* („... vers virgin /... *invers* (*a l'envers*), p. 27), cu *travers*, (pp. 29 și 152), cu *hivers* (ierni) (pp. 128 și 750). Vom urmări, de asemenea, acest „lux esențial pentru versificație în care, pe alocuri, el se spațiază și se diseminează“ (p. 327) în „Țășnit din cupă și din saltul / Unei sticlării (*verrierie*) efemere /... / ... nici mama mea...“ și în „O dantelă se suprimă /... / Absență eternă de pat /... / Așa cum spre (*vers*) vreo fereastră / Potrivit nici unui alt pântec decât al său / filial s-ar fi putut naște“ (pp. 74 și 333).

<sup>66</sup> Aceasta nu reprezintă doar un fapt autobiografic. Iată părerea autorului cu privire la această chestiune, a cărei formulare teoretică o elaborează: „Înainte

de orice, unde ne aflăm, noi, Francezii, pentru a studia engleza? [...] Dificultate de-o parte și de cealaltă, pentru cine nu este înzestrat cu o cunoaștere universală sau nu este englez; ce-i de făcut? Trebuie, pur și simplu, să studiem Engleza din lăuntru Francezei, pentru că trebuie să ne situăm undeva de unde să privim dincolo; totuși, trebuie să verificăm dinainte dacă acest loc de observație este bine ales (...) Cititorule, ai sub ochi această scriere [...]“ (*Les Mots anglais*, p. 902). „Anunțat în Preliminarii, al treilea caz de formare lingvistică, nici artificial, nici absolut natural, este, după cum ați văzut, cel al unei limbi ca și constituite (*quasi faite*) vărsate într-o limbă aproape constituite (*presque faite*), între ele realizându-se un amestec perfect [...]. Numai grefa poate oferi o imagine care reprezintă noul fenomen; da, elemente ale limbii Franceze au fost altoite pe limba Engleză: și, după ce orice ezitare a trecut, cele două plante au produs pe aceeași tîjă o frățescă și măreață generație“ (p. 915), născută dintr-un „himen indisolubil“ (p. 914).

<sup>67</sup> Veghe înmuiață: să recitim totul în *Les Mots anglais*, în preajma cărora ne aflăm. „Nu există consoană franceză și nici măcar vreun gest vocal mai complex pe care Engleza să nu-l reprezinte cu ajutorul uneia sau mai multor litere: cu excepția lui *L* înmuiaț. Să alterăm emiterea unui mare număr din vocabulele noastre, pronunțând dublu *L* (*LL*) ca pe unul singur care dobândește astfel articulația obișnuită? Subterfugiu prea facil: întrucât cazul nostru constă în modularea unui *I* invizibil și foarte slab după *L* simplu sau dublu pentru că amintita literă apare întotdeauna scrisă înainte. Trebuie să citim *évanta-i-l*, *ve-i-lle* (veghe; ajun; trezie), *fam-i-lle* (familie) și *dépou-i-lle* (resturi pământești). Unui organism străin rebel i se oferă trei soluții: să facă să dispară acest *I*, ca în *APPAREL* (veșmânt; podoabe cusute pe odăjdii), *CORBEL*, *COUNSEL* (sfat; secret; plan; avocat) și *MARVEL* (minune; lucru minunat), pentru *E*; și *MALL* (*un mail*) [un *mail* (alee; mai ciocan)], *MEDAL* (medalie), *PORTAL* (portal; intrare de tunel), *RASCAL* (pungaș) (Ticălos, din *racaille* – drojdia societății), *REPRESAL*, cu *A*; sau să regăsească vocala precedentă, formând un diftong, ca în *DÉTAIL* (detaliu), *ENTRAILS* (măruntaie) etc. (se pronunță ai-l). Căci dacă o limbă cedează și se mlădiază pentru a imita pe alta, aceasta se va întâmpla tocmai deplasând pe același *i* din poziția anterioară în cea posterioară, adică reprezentând pronunțarea noastră așa cum am analizat-o mai sus: *MEDALLION*, *PALLIASSE* (o *paillasse* – saltea de paie; paiată), *PAVILION* (cort mare; pavilion; chioșc), *VALIANT* (*VITEAZ*) și *VERMILION* (roșiat; cimbri). Indiferență completă, în acest tratament, față de numărul *L*-urilor, la ei și la noi; accentul fiind pus acolo unde am arătat, pe *I*. Totuși, am putea spune, în detrimentul lui *E mut* al terminațiilor și întotdeauna în beneficiul acestui *I* fundamental, acesta păstrat ca o necesitate, iar acela dispărut adesea, *IL*, simplu, nu rămâne fără o oarecare reminiscență de *sunet înmuiaț*“ (pp. 981–982). Și cât mai aproape cu putință de *L*, *sunet înmuiaț*, iată pe *M*, dublu *V* răsturnat („aveți sub ochi această scriere“) ale cărui exemple se pliază, fără excepție, conform legii *himenului* și a *mimicii*. Nu cităm exemplele, ci numai enunțul legii: „Literă care, deși precede numai vocalele și, ce-i

drept, întreaga gamă a diftongilor, se află la începutul unui număr de cuvinte englezești la fel de amplu ca oricare altul, M exprimă puterea de a face, deci bucuria, masculină și maternă; apoi, potrivit unei semnificații venite de foarte departe în trecut, măsura și datoria, numărul și întâlnirea, topirea și termenul mediu: în sfârșit, printr-o schimbare mai puțin bruscă decât ar părea, exprimă inferioritatea, slăbiciunea sau mânia. Toate, sensuri precise și care nu alcătuiesc, în jurul lui *m*, un comentariu multiplu“ (p. 960).

Înterupând zborul dansatoarei (*Replică II*), suspendasem cazul lui *i*. A trebuit să pară riscat – să nu fi fost, oare, astfel? – să citim punctul tăiat – decapitat – al trupului lui *i*, al vârfului înțepător (*piquante*) și dansant, cel mai aproape de sulița (*pique*) castrată cât mai sus. Pentru că întrevădem acum ce (se pe)trece între pană și capul, ciocul sau capătul (*pen*)ei, e timpul să precizăm acest punct. Regula cere să nu atingem nimic în timpul întrunirii. Pentru că este vorba de *un* – corp propriu.

De altfel, Mallarmé fusese orb față de ceea ce îndepărta pe *i* de ceea ce îi este propriu. Trebuie, poate, să-i acordăm o oarecare atenție, măcar cât am făcut-o în cazul problemei de „a face să dispară acest I“, celei a „beneficiului acestui I fundamental“ sau „chestiunii care duce acolo unde am formulat-o“. În orice caz, el nu a putut neglija răsturnarea acestei figuri: în punctul sub-scris al exclamației! Se știe cât de ludic îl folosea sintaxa lui, întrerupând atât de des continuitatea frazei prin această pauză stranie și acest răstimp tulburător. Îl prefera, vertical, cu puncte de suspensie. Și vedea în el agitația ritmată a unei pene, cu capul în jos

Cu privire la semnul de exclamație.

„ACEST PUNCT. DUJARDIN. SE PUNE

PENTRU A IMITA UN PANAȘ“

(p. 168).

În sfârșit, I majuscul nu este, oare, Eul (*le Je*) englezesc, *ego*-ul (ecou și oglindă a sinelui)? *Les Mots anglais*: „I je (eu), Lat. ego; ice (*gheață*), glace (*gheață; oglindă*);...“ (p. 925). Extra-text la *Igitur*: ecou-ego – mai mult-eu (*plus-je*) etc.

I majuscul diseminează dinainte unitatea sensului. El — îl multiplică, îl desfășoară, îl desface în evantai în curcubeul semnificantului, îl *irizează*. În loc să ne întrebăm dacă I-ul din *Idée* (Idee) se ipostaziază în orbita lui Platon sau a lui Hegel, trebuie să ținem seama de irizarea lui („proprietate de care se bucură anumite minerale de a produce la suprafața lor culorile curcubeului“, Littré) literală (I + Dé).

Chestiune de pilă: *Idée* rimează, oblic, cu *orchidée* (orhidee), care rimează cu *décidée* (decisă, hotărâtă) (pp. 92 și 17). „Gloire du long désir, Idées“ (*Gloria îndelungatei dorinți, Idei*) rimează cu „La famille des irideés“ (*Familia irideelor*) (p. 56). Irisul, floarea absentă din toate buchetele, este și zeița curcubeului, o membrană a ochiului („Conjunctiva se întinde pe deasupra întregului alb al ochiului până la cercul numit iris“. Paré), etc.

Or, cine decide în legătură cu lectura?

Deplasat aproape la întâmplare – dar aceasta este legea, căci scriiturii îi trebuie delirul – dislocat, dezmembrat, „cuvântul“ se transformă și se asociază în mod indefinit. *Le dé lit l'idée* (zarul citește ideea), *le dais, ciel du lit, plafond et tombeau* ( baldachinul, cer al patului, plafon și mormânt), *dé à coudre tous les tissus, voiles, gazes, draps et linceuls de tous les lits de Mallarmé*, „lit aux pages de vélin“, „absence éternelle de lit“ („lit vide“, „enseveli“, „aboli“, „litige“ etc.), degetar de cusut toate țesăturile, vălurile, gazurile, stofele și lințoliile tuturor paturilor lui Mallarmé, „patul cu pagini veline“, „absența veșnică de pat“ („pat gol“, „înmormântat“, „abolit“, „litigiu“ etc.).

*II / lit. II / I'I. Il se renverse dans (le) lit. Il se sépare dans I'I*, „de unde tresări delirul său până la o creastă / veștejită / de neutralitatea identică a prăpastiei / NIMIC din memorabila criză.

## TRANSE PARTITION (2)

phale: mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie! Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris! Il me gêne presque de proférer ces vérités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement et à perte.»

Mallarmé.

«Les paroles d'Harlequin s'introduisant lui-même sont les suivantes:

«JE VIENS  
POUR FAIRE TIRER  
DE MOI LA PIERRE  
PHILOSOPHALE».

En augmentant les silences après chaque tronçon de phrase...

Un temps bref après: je viens — long après: de moi — encore plus long et indiqué par une suspension des gestes sur: *phale*»

Artaud.

## TRANSĂ ÎMPĂRȚIRE (TRANS-PARTIȚIE) (2)

fală: dar ea anunță, în finanțe, viitorul credit, precedând capitalul sau reducându-l la umilinta moneziil  
În ce chip dezordonat se caută aceasta, în jurul nostru și cât de puțin înțeleasă! Mă simt aproape stingherit să profesez aceste adevăruri care implică limpezi, uluitoare transferuri de vis, astfel, fluent și în pierdere“.

Mallarmé.

„Cuvintele lui Arlechino, introducându-se singur sunt următoarele:

„VIN  
CA SĂ MI SE SCOATĂ  
PIATRA  
FILOSOFALĂ“

Lungind tăcerile după fiecare fragment de frază...

Un timp scurt după: vin — lung după: îmi — încă și mai lung și indicat printr-o suspensie a gesturilor pe: *fală*

Artaud.



# DISEMINAREA

Prima versiune publicată în *Critique* (nr. 261–262), 1969. Redacția revistei o preceda de o notă pe care o reproducem aici: „«prezentul» eseu este doar o țesătură de «citate». Unele sunt între ghilimele. Fidele în general, cele extrase din *Nombres* de Philippe Sollers, se scriu fără excepție, în același timp în italice și între ghilimele. N. R.“



# I

*nu într-atât  
încât ea să nu enumere  
pe vreo suprafață vidă și superioară  
ciocnirea succesivă  
în chip sideral  
al unui calcul total în formare*

O altă enumerare, scrisă fără înconjur, s-ar păstra totuși indescifrabilă.

Este o problemă pe care o punem, știind-o încă ilizibilă, cu condiția de a fi deja de mai departe și de mai târziu repetată, ca piatră de așteptare. Și de unghi după cum îl vom putea primi, prin șansă sau recurență, de la câteva mărci sedimentate.



## I. DECLANȘAREA

*DECLANȘARE*, s. f. 1 Pornire automată a unui mecanism. 2. Orice dispozitiv care, prin poziția sa, oprește sau permite să se producă mișcarea unei mașini. 3. Acțiunea de a pune în poziția care permite mașinii să funcționeze.

*A DECLANȘA*, v. a. 1. A ridica drugul ivărului unei uși pentru a o deschide... 2. A executa declanșarea. Reg. Îl găsim scris *déclancher*, este o greșeală pentru că vine de la *clenche* (drugul ivărului). În Normandia inferioară se folosește în graiul popular pentru: a vorbi. A rămas o oră fără să declanșeze (fără să-și desfacă dinții) (fără să scoată o vorbă).

Littré

*Numerele* se numără, se scriu și se citesc. Ele însele, de la sine. Fapt prin care se remarcă imediat, orice nouă marcă de lectură trebuind să subscrie la programul lor.

Text remarcabil prin aceea că (aici, în mod exemplar) niciodată cititorul sau spectatorul nu-și va putea alege locul în el. În orice caz, pentru el locul nu poate fi ocupat în fața textului, în afara textului, într-un loc unde s-ar putea lipsi să trebuiască să scrie ceea ce i-ar părea *dat* sau *pasat* să citească, un loc în care s-ar afla deja dinaintea unei *scrieri*. Trebuind să pună în scenă, el este pus în scenă, se pune în scenă. Povestirea, așadar, se adresează trupului cititorului care este pus de lucruri în scenă, ea însăși. Întrucât, „deci“ se scrie, spectatorul poate mai puțin ca niciodată să-și aleagă locul. Această imposibilitate și această putere a cititorului care se scrie – opera dintotdeauna în text în general. Deschizând aici, limitând și situând orice lectură (a voastră, a mea), iat-o, *de data aceasta în sfârșit*, arătată: ca atare. Printr-o anumită compoziție de suprafețe întoarse. Printr-o punere în scenă materială exactă.

Sau mai degrabă, căci aici arătarea (*la monstration*) și „ca atare“-le fenomenului nu mai comandă în ultimă instanță, sunt manevrate ca funcție înscrisă și piesă dependentă, iat-o de data asta în sfârșit nu arătată (*montrée*) ci montată (*montée*). Într-o mașinărie implacabilă, „cu o prudență desăvârșită și o logică implacabilă“.

Montată: nu într-o mașinărie de data asta în sfârșit vizibilă“, ci într-un aparat textual care creează poziția, dând loc, numai pe una din cele patru

serii de suprafețe ale sale, momentului vizibilității, al suprafeței ca fiind în față, al prezenței dinainte, calculând astfel deschiderea, enumerând fenomenul, ființa-în-persoană, în carne-și-oase, într-un teatru care, de data aceasta, ține seama de non-reprezentabil și,

„Lect.

sau

fiecare termen

ascunzând și arătând

pagini] Teatru...

aceasta în favoarea Cărtii

totul modernizat.....

.....

în conformitate cu Drama“, care nu se epuizează nici în prezentarea, nici în reprezentarea a indiferent ce, deși practică și această posibilitate, enunțându-i, pe deasupra și teoria. Dintr-o singură și, deși foarte diferențiată, unică mișcare.

De data aceasta în sfârșit. „De data aceasta în sfârșit“ nu înseamnă că în sfârșit se împlinește, dintr-o aruncare – de scriitură sau de zaruri – ceea ce, în mod obscur, trebuia să căutăm dintotdeauna. Nimic nu este mai străin decât înlănțuirea finită–infinită a acestor numere la vreo escatologie, mai cu seamă a literaturii și prin literatură. Dimpotrivă, asistăm aici la o punere între ghilimele generalizată a literaturii, a textului așa-zis literar: simulacru prin care, în același timp, literatura declanșează jocul și intră în scenă.

„De data aceasta“, am mai spus-o, se oferă, în mod clar, ca multiplicitate – cu totul intrinsecă – a unui eveniment care nu mai este un eveniment pentru că singularitatea lui se dedublează de la bun început, se multiplică, se divizează și se decontează, disimulându-se imediat într-un „*dublu fond*“ ininteligibil de non-prezență, chiar în clipa în care pare să se producă, adică să se prezinte.

Întrucât începe prin a se repeta, un astfel de eveniment are mai întâi forma povestirii. Prima sa dată are loc de mai multe ori. Dintre care una, printre altele, este cea de pe urmă. Numeroasă, plurală în fiecare punct (punct de subiect, punct de obiect, punct de lucru) această primă dată deja nu mai este de aici, nu mai are „aici“, rupe complicitatea de apartenență care ne leagă de mediul nostru, de cultura noastră, de rădăcina noastră simplă. „În țara noastră“, spune Alice, nu e decât o singură zi de fiecare dată“. Trebuie să gândim că străinul sălășluiește în repetiție.

„1. ... *Arie / ... / Din cauza unui cuvânt rostit într-o altă limbă, accentuat, repetat, cântat – și uitat imediat – , știam că se declanșase o nouă povestire. De câte ori se întâmplase aceasta?*“

Povestirea care pare astfel să se declanșeze – o primă dată, dar ne-numărată – începe atunci să funcționeze conform modalităților care afiliază moartea (la metafora) mașinii textuale în care în cele din urmă

„4. 92. (... *totul se șterge dinaintea acestui volum, această funcționare fără trecut, fără trup... Totul este pierdut și nimic nu este pierdut, vă regăsiți fără nimic dar mai puternic, luat pe sus, curățit, irigat, schimbat și mai mort...*)“

Născut prima sa dată dintr-o repetiție („*cuvând... repetat...*“, textul reproduce mașinal, ucigător, de fiecare dată, „*mai mort*“ și „*mai tare*“, procesul declanșării sale. Nu va pătrunde în aceste locuri nici unul dintre cei care se tem de mașini, și încă mai cred că literatura, gândirea, poate, trebuie să exorcizeze mașina pentru că nu are nici o legătură cu ea. Aici „metafora“ tehnologică, tehnicitatea ca metaforă care transportă viața în moarte, nu se adaugă ca un accident, un excedent, un simplu surplus, forței vii a scriiturii. Trebuie să dăm socoteală cel puțin de posibilitatea a ceea ce se înscrie aici supranumerar și care, în loc să cadă în afara vieții sau, dacă vreți, căzând acolo, provoacă *Les Nombres (Numerele)*, desfășoară „forța vie“ divizând-o, cedându-i locul și cuvântul. Ramura și ridicarea ivărului:

„3. ... *iar acest joc mă folosea ca o figură printre altele... operația al cărei obiect eram...*“

„4 (... *textul se întrerupe, se repliază, lasă să revină glasurile ca o înregistrare nesfârșită – ...*)“

„2.10. ... *de asemenea știam că ceva începuse să funcționeze și că n-am să-l mai pot opri...*“

„4.12. (*căci după ce primele propoziții au fost introduse în mecanism, după ce programul minim a fost stabilit și bransat pe dumneavoastră, nimic nu va rămâne neclintit, nimic nu va fi scutit, evitat, ascuns... Totul se repetă și revine, se repetă și revine iarăși, și sunteți luați și duși în acest lanț de pământ și de aer, de foc, de sânge și de piatră, sunteți prinși sau prinse în aceste permutări dereglate...*) –“

„4.16. (... Se vădește ce vrea să spună mecanismul, ce vrea să arate mașina în schimbarea ei, fără să trebuiască să descifrăm povestirea, interpretarea pe care ea o anulează prin felul său de a fi în fiecare clipă și în toate deodată... Funcționare greu de sesizat în alunecările, tăierile, apropierile ei, în absența ei de centru și de scop, în țesutul ei ramificat de legi) –“

„2.18. ... Era de-ajuns să fii brânșat deasupra de-a lungul ei...“

„4.20. (... culmea efectului declanșat când, după ce ați reperat cele trei suprafețe însuflețite, vă întoarceți spre a patra, este, așadar, de o violență multiplicată...) –“

„3. 43. ... Nimic nu putea rezista istoriei astfel declanșate...“

„2. 46. ... Ceea ce se deschidea cu ajutorul meu rămânea, astfel, fără nume, amenințat și totuși din ce în ce mai sigur, accentuând și declanșând teama înlăuntrul temerii și în același timp îndepărtarea, reînceperea globală... Întrebând, regăsind pe planul timpului termenii vii asemenea unor germeni, exista deci un înveliș care se zbătea și la limita lui eram un mort printre alți morți care-și arătau moartea tuturor trupurilor desprinse pe suprafața vie pe care se înscrie moartea... Această indicație se putea prezenta simplu: «pentru viitor, cu ocol prin imperfect» – dar era vorba mai ales de un ac, de o rază mată care traversa direct fiecare organ, acolo unde era în mod necesar lipit de propria lui explozie, ea însuși în priză directă cu exteriorul...“

2. 62. ... Cei care dispăruseră dintre noi se remarcău totuși prin randament, își păstrau locul activ și difuz, și tocmai aceea era realitatea politică a operației declanșate, latura prin care nimic nu trebuia să fie izolat, nu putea să depășească marginea încrucișată...“

„4. 64. (... Orientul alunecând astfel sub pagină, fiind acolo la început... voi-înșivă reluți de rotația ca să zic așa istorică, trimiși îndărăt la apariția raporturilor rezumate pe pagină dar declanșând imediat scufundarea ei, sosirea de noi forțe care aduc într-adevăr motivul inegalității de dezvoltare...) –“

„4. 76. (... Gândind toate acestea dinlăuntrul unei retrageri tot mai active, negre, fără gândire, fără vis, și izvorând din adâncul țesăturii în care fiecare chip apare brânșat direct pe utilizarea volumelor, în creuzetul într-un cuvânt generalizat:...)“

Et caetera: căci totul în acest text este, într-un cuvânt, generalizat. Declanșarea (care descleștează dinții discursului, dinții mașinii, dă cuvântul chipului, se prefăce că-l arată din față, față în față, în timp ce-l

poartă simultan în enumerare, *branșându-I*, după cum veți vedea, pe arborele numerelor și pe rădăcinile pătrate) are loc mult mai des, în stadii mult mai numeroase. Va trebui, uneori, s-o însemnăm aici în golul unui unghi mut și invizibil de care vom mai vorbi, să rezumați, să măsurați, într-o acumulare statistică de „citate“, efectele calculate și regulat ritmate ale unei recurențe. Asemeni constrângerii acestui unghi, această acumulare va fi singurul mijloc, nu de a prezenta ci de a simula prezentarea textului care, mai mult decât oricare altul, *se scrie și se citește*, își prezintă el însuși propria lectură, își prezintă propria prezentare și face decontul acestei operații neîncetate. Noi vom înscrie așadar – în mod simultan – în unghiurile *Numerelor*, în ele și în afara lor, pe piatra care vă așteaptă, problemele privitoare la „acest“ text, statutul raportului său cu *Numerele*, ce anume se preface că le adaugă pentru a mima prezentarea lor, re-prezentarea și darea de seamă. Căci dacă *Numerele* dau seamă de ele însele, „acest text“ – ca și tot ce ține de el – este deja sau încă „acel“ text. După cum textul *Nombres* calculează și simulează prezentarea de sine, înscrie în general prezența într-un joc, în același fel ceea ce prin ironie s-ar mai numi încă „acest“ text mimează prezentarea, comentariul, interpretarea, darea de seamă sau recensământul *Numerelor*. Simulacru generalizat, această scriitură care circulă „aici“ în inter-textul (*l'entre-texte*) a două ficțiuni, între așa-zis prim text și așa-zisul comentariu al său, himeră, cum a numit-o autorul evanescent al acestei *Mimique*, a cărei „idee“ nu este cu siguranță cea care se crede și nici ilustrația ei: „Scena nu ilustrează decât ideea, nu o acțiune afectivă, într-un himen (de unde porcedea Visul), vicios dar sacru, între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei: aici anticipând, acolo rememorând, la viitor, la trecut, *sub o aparență falsă de prezent*. Astfel operează Mimul, al cărui joc se limitează la o aluzie perpetuă, fără să spargă oglinda: așa instalează el un mediu, pur, de ficțiune“

Oglinda, așa cum vă va vedea, în care se citesc *Numerele*, va fi desigur spartă, dar va reflecta spargerea într-o ficțiune intactă și neîntreruptă.

Dacă „acest“ moment al ficțiunii se raportează la sine, se întreabă cu privire la puterea lui și încearcă trecerea sa spre celălalt, n-o va face decât restrângându-se în unghiul suprafețelor din *Nombres*, pe linia unei deschideri/închideri, pentru că un unghi deschide și închide în același timp, în intra-suprafața (*l'entre-surface*) spațiilor umplute și prescrise de *Numere*. În locul articulației unei suprafețe pe cealaltă, adică a unui timp pe celălalt. Nu pentru că unghiul de articulare ar fi o temă absentă sau

invizibilă. În *Nombres*, el este chiar insistent și albastru, de un albastru ilizibil în afara unui sistem cromatic în mod deliberat distribuit. Este o „noapte“ care, „nu era altceva decât această trecere insistentă, albastră, a timpurilor unele în altele, torsiunea, de pildă, prin care prezentul și imperfectul comunică între ele fără să se remarce...“ (1.5).

Aventurate în această noapte, înghesuite în ungherele care readuc în unghi drept cele trei suprafețe ale imperfectului la singura suprafață a prezentului, inscripțiile noastre supra-adăugate nu vor face decât să re-marce trecerea în propria ei insistență, repetând careul prin închiderea unghiului, descleștând fictiv rigoarea textului prin deschiderea unei alte suprafețe de scriitură viitoare, în jocul cardinal declanșat al țâțâniei (*gond, cardo*). Scriitură de unghi: în relief, concavă, de reflexie? Neștiind încă ce va fi voit să însemne aceasta, propunem „această“ scriitură ca *remarcă de unghi*, orice linie frântă.

Remarcăm astfel, fiind vorba de lectura statistică începută pe loc că ea își va primi autorizația profundă din partea textului însuși: *Numerele*, cu o frecvență voită, se afirmă drept contemporanii și locuitorii „orașelor – acolo unde mașinile mute știu de acum să citească, să descifreze, să socotească, să scrie și să-și amintească –...“ „Noi locuim în acest oraș (această carte)“ (*Drame*).

Pentru a anunța această carte a repetiției care se raportează la sine și-și scapă sieși, pentru a desemna logica stranie care se va fi articulat atunci în ea, „de data aceasta în sfârșit“, nu înseamnă, așadar, unica împlinire finală ci și o deplasare și o ruptură, sistemul deschis al repetiției rupturilor.

De unde, iarăși, imposibilitatea de a-ți alege locul și mai cu seamă, de a te regăsi în el. Așa cum nu este arătată, tot astfel nu ne mulțumim să numim imposibilitatea astfel montată. Aceasta nu se declară numai ca o *teoremă*, chiar dacă uneori, sub formă de enunțuri logico-matematice reînscrise (Hilbert, Frege, Wittgenstein, Bourbaki etc.), propoziția ei latentă este redeșteptată de-a curmezișul marginii enorme și blestemată a bibliotecii noastre domestice (Dao De Jing, Zoharul, mitologiile mexicană, indiană și islamică. Empedocle, Nicolaus Cusanus, Bruno, Marx, Nietzsche, Lenin, Artaud, Mao Zedong, Bataille etc.; iar într-o altă margine, mai lăuntrică sau mai puțin vizibilă, ștearsă, Lucrețiu, Dante, Pascal, Leibniz, Hegel, Baudelaire, Rimbaud și alți câțiva). Ea se practică.

Ce se întâmplă cu această practică? Dacă a produce înseamnă a face să înainteze în lumină, a aduce pe lume, a dezvălui, a manifesta, această „practică“ nu se mulțumește să facă sau să producă. Ea nu se lasă condusă

de motivul adevărului al cărui orizont îl încadrează, căci ea contabilizează la fel de riguros non-producția, operațiile de anulare, de decontare și ale unui anume zero textual.

## 2. DISPOZITIVUL SAU CADRU

„Aceste greutate și măsuri, aceste cadre, aceste meridiane și orizonturi artificiale au, prin însăși construcția lor, o rigoare generală și absolută, matematică“.

În sistemul acestei stranii practici contabile, ultimul responsabil, unicul contabil va fi nici mai mult nici mai puțin decât cititorul, adică autorul, pe care nu va trebui să-l numiți. *Nombres*, în care este interzisă slăbiciunea care ar consta în numirea operelor și autorilor, ceea ce ați făcut, pentru o clipă, din concesie, *Nombres* pune de la început în umbră numele semnatarului, „în coloana numerelor, nume în umbră“ (4. 52). Nu mai răspunde în fața nimănui, nejustificabilă, o organizație teatrală în care vechile fantome numite autor, cititor, regizor, mașinist, actor, personaje, spectator etc., nu dețin un loc unic, unic și fix (sală, scenă, culise etc.), conferite de ei înșiși lor înșile, decât în reprezentarea pe care ei și-o fac despre ea și de care trebuie să dea socoteală. Acolo va fi avut loc, dacă are loc, istoria, acolo ceva va fi fost văzut, povestit, rezumat ca fiind sensul și substanța prezentabilă a cărții.

Dar *Numerele* demontează această reprezentare, o demontează așa cum deconstruiști un mecanism sau cum dezarmezi certitudinea unei pretenții. La fel de bine, prin chiar acest gest, ele îi asigură un loc determinat, o poziție relativă în mișcarea generală a dispozitivului. În limbaj clasic, această poziție ar fi cea a erorii și iluziei, despre care Spinoza și Kant au demonstrat, pe căi cum nu se poate mai diferite, că nu era de ajuns să iei cunoștință de ele pentru a înceta să funcționeze. Conștientizarea reprezintă un efect de scenă. Am putea, cu prudență, să ducem analogia mai departe, fie că este vorba de o iluzie necesară a percepției, de structura prezentării sensibile, fie că este vorba de o iluzie transcendentală care operează în legea însăși a constituirii obiectului, a prezentării lucrului ca obiect, ca ființă-în-fața mea.

În *cadrul* textului, una din laturile careului, una din suprafețele cubului va reprezenta această eroare non-empirică, această iluzie transcendentală.

Mai simplu spus, va reprezenta; e a va fi deschiderea scenei reprezentării clasice. Reprezentând reprezentarea, ea o va reflecta și o va explica într-o oglindă foarte deosebită. Ea o va vorbi, îi va rosti discursul printr-un fel de „gură pătrată“, „uitare închisă în cadru“.

Veți avea permanent de a face cu această iluzie structurală. Aici remarcați doar că ea nu survine ca o eroare de absurditate, ca o rătăcire incontrollabilă, ca un hazard capricios al destinului. Dimpotrivă, ea trebuie să fie de o necesitate înscrisă *in situ*, în organizarea globală și funcționarea calculabilă a locurilor, pentru ca teatrul să fie în sfârșit generalizat cu cruzime, pentru ca nici un non-loc să nu-i scape, pentru ca nici o origine pură (a creației, a lumii, a cuvântului, a experienței, a tot ceea ce este prezent în general) să nu supravegheze scena din perspectiva intactă a vreunei deschideri absolute. Dacă după ce a fost încadrat, ceea ce se prezintă drept deschidere (*apérîté*), element sau eveniment de deschidere, nu mai înseamnă decât un efect de deschidere topologic repartizabilă, atunci nimic nu va fi avut loc cu excepția locului.

Exterior. Orice încercare de întoarcere spre o intimitate intactă și proprie a vreunei prezențe sau prezențe la sine se produce în iluzie. Pentru că, așa cum o arată chiar numele ei, iluzia este întotdeauna un efect de joc; apoi, pentru că are un teatru în care se instituie un anumit raport definit între ireprezentabil și reprezentare. În sfârșit, pentru că totalitatea textului, precum *Drame*, este în întregime pusă în joc, restituind energie orizontalitatea pătrată a paginii, a „tablei de șah care întruchipează timpul“, a acestui „șah invizibil“, în volumul teatral al unui anumit cub. În această scadență cu numeroase muchii, cel care spune *eu prezentului*, în evenimentul zis pozitiv al discursului său, nu poate avea decât iluzia dominației. Chiar atunci când crede că dirijează operațiile, în fiecare clipă și în pofida lui, locul său – deschiderea spre prezent a oricui crede că poate spune *eu*, *eu gândesc*, *eu sunt*, *eu văd*, *eu simt*, *eu zic* (dumneavoastră, de pildă, aici, acum) – este decis printr-o aruncare de zaruri a cărei lege hazardul o dezvoltă apoi în mod inexorabil. *Declanșare*: deschidere, în sens mai general a unei uși, cu o încuietorie, un lacăt și chei pe care de acum încolo va trebui să nu le mai uitați; și *cadru*: înscriere într-un pătrat; așadar, deschidere cuprinsă și reflectată într-un cvadranglu, deschidere la pătrat, o anumită oglindă specială, care vă așteaptă. Orașul iarăși, cu uși și oglinzi, labirintul:

„1. 17. ... Și după cum te apropii noaptea de un oraș însuflețit în jurul căruia nu ar exista nimic, după cum te regăsești prin voința unei aruncări

*de zaruri într-una din casele deocheate ale jocului uitat, după cum o combinație de cifre alese la întâmplare deschide cutare sau cutare ușă blindată, tot astfel reintrasem în propria mea formă fără să fi putut prevedea ce mă aștepta... Cadrul în care mă aflam era, bineînțeles, cu neputință de umplut chiar și dacă aş fi evocat numai miliardele de povestiri care se desfășurau... miliardele de fraze rostite, transmise sau care operau fugitiv în timpul procesului... Era un nou supliciu de gradul al doilea, care-i traversa pe toți locuitorii vii ai acestui timp, deschidea posibilitatea ochilor și a cuvintelor lor..."*

Și ca să nu pierdeți urma cheii, nici pe cea a unei anumite închizători spre care sunteți conduși, îndărătul unei „oglinzi negre“:

*„3.15. ... Spunând astfel: «palatul are cincizeci de uși. Ele sunt deschise pe cele patru laturi, în număr de patruzeci și nouă. Ultima ușă nu se află pe nici o latură și nu se știe dacă se deschide în sus sau în jos... Toate aceste uși au o singură încuietore și există doar o mică deschidere pentru a introduce cheia, și ea este semnalată doar de urma cheii...»“*

*„3. 35. ... regăseam iarăși cheia, și de fiecare dată aveam aceeași surpriză să descopăr cum merg și că știu să merg...”*

Iluzia — altfel spus adevărul, a ceea ce pare să se prezinte ca fiind lucrul însuși dinaintea mea, în deschiderea într-un tot „naturală“ și regenerată fără încetare de la sine a chipului meu sau a scenei — nu va fi fost, așadar, decât efectul a ceea ce se numește „dispozitiv“ („dispozitiv deformant, în permanență activ“, 3. 43).

*„... Acest aparat era eu, el scrie acum această frază“.* Nu în sensul că ar fi un eu sau al meu, dar el este așezat în locul meu iar eu nu este decât structura diferențiată a acestei organizații, absolut naturală și pur artificială, îndeajuns de diferențiată pentru a calcula în ea clipa sau locul iluziei autarhice și a subiectului suveran.

Acest dispozitiv se explică. Faptul că se explică nu înseamnă că poate fi explicat, că se lasă înțeles de către un observator: el se explică pe sine însuși și (inclusiv) pe oricare observator posibil. El se explică multiplicându-se, „*pliind și depliind rădăcinile celor mai mici semne ale sale*“ (*ibid.*). Numerele se explică, deci, — de unde contorsiunea cu care simulați aici că sigilați (*griffer*), că grefați (*greffer*) vreun suplement în ungher — până la o anumită limită care nu mărginește din exterior toate puterile textului ci, dimpotrivă, le condiționează, printr-o anumită repliere sau unghi

interior al suprafețelor, înfășurarea și desfășurarea în structura finită/infinită a dispozitivului.

Acesta nu se explică doar, el își citește explicația, care nu reprezintă un discurs venit din altă parte și care, extra-text, ar comenta, ar interpreta, ar descifra – începeți să știți pentru ce textul este indescifrabil –, ar da instrucțiuni (*enseigner*) sau ar informa (*renseigner*) în legătură cu secretele tehnice ale alcătuirii sale. Discursurile explicative țâșnesc în mod regulat, născându-se în cursul secvențelor care aparțin ele însele cvadraturii textului, mai precis uneia din cele patru fețe, cea care pare deschisă pentru percepția spectacolului, pentru clipa de acum a conștiinței care-și privește obiectul, pentru prezentul discursului, într-un cuvânt aparțin feței ca în-față, suprafață de prezență examinată. Această față — *frons scaenae* a teatrului clasic – se contemplă și ca deschidere originară, imediată, necondiționată a *faptului de a apărea (l'apparaître)*, dar ea se explică și ca o deschidere *aparentă*, produs condiționat, efect de suprafață. Explicația „iluziei“ vă este propusă la prezent, în timpul „iluziei“ astfel reflectate; și este întotdeauna parțială, trebuind veșnic să fie începută iarăși, prelungită, înlănțuită; ea contează mai mult prin impulsurile pe care le exercită asupra textului general decât prin „adevărul“ pe care se presupune că îl revelează, prin informațiile și deformațiile ei. Deși ea se dă drept strângere la un loc, focar de reculegere a istoriei generale, ea are o istorie particulară asemeni fiecăreia din celelalte suprafețe. Trebuie să-i urmărim înlănțuirea specifică. Fiecare termen, fiecare germen depinde în orice clipă de locul său și se lasă antrenat, asemeni oricărei piese a mașinii, într-o serie ordonată de deplasări, de alunecări, de transformări, de recurențe care adaugă sau suprimă un membru fiecărei propoziții anterioare.

### 3. TĂIETURA

„... întotdeauna această margine, această tăietură, subțire (neînsemnată) imensitate (*mince immensité*) latentă...

El scrie:

«Niciodată problema în mod direct... Organizarea generală funcționează pentru a ne împiedica să o punem...»“ (*Drame*).

„Replierea feciorelnică a cărții, încă, pregătită pentru un sacrificiu de care a sângerat tranșa roșie a vechilor tomuri; introducerea unei arme sau cuțit de tăiat hârtie, pentru a stabili luarea în posesie. Cât de personală mai înainte, conștiința, fără acest simulacru barbar: când ea va deveni participație, la cartea deschisă ici colo, variată în aspecte, ghicită ca o enigmă – aproape refăcută prin sine. Pliurile vor perpetua o marcă...”

„Există un cuțit pe care nu-l uit“.

Decupați un exemplu, pentru că nu puteți și nici nu trebuie să întreprindeți comentariul infinit care, în fiecare clipă, pare că trebuie să se anclanșeze și să se anuleze imediat, să se lase citit la rândul lui de dispozitivul însuși.

Faceți așadar, o tăietură arbitrară și violentă, după ce v-ați reamintit că *Numerele* prescriu tăietura și faptul de „a începe“ cu ea. Început întotdeauna activ iar tăietura, departe de a fi inaugurală, este impusă de absența, cu excepția iluziei care trebuie decontată, a oricărui început decisiv (*decisoire*), de eveniment pur care nu se divizează, nu se repetă și nu trimite deja la un alt „început“, la un alt „eveniment“, singularitatea de eveniment fiind mai mult ca niciodată mitică în ordinea discursului. Trebuie să tăiem pentru că (sau ca urmare a ce, după cum dorim) începutul se sustrage și se divizează, se pliază asupra-și și se multiplică, începe prin a fi numeros. „1.9. ... *exista, așadar, la început, ceea ce sunt obligat să numesc «saltul», tăietura pe care nu poți trece decât sărind...*“

În ceea ce veți numi în mod provizoriu polisemia generală a *Numerelelor*, „tăietura“ marchează, de bună seamă, întreruperea textului („când textul se întrerupe, se repliază...“), ca și arbitrarul cuțitului de tăiat hârtie care deschide lectura, indiferent unde, tăișul scriiturii care începe prin lectura unei fraze decupate ici colo, repetiția întâmplătoare și necesară a existenței – deja – acolo a unui (alt) text, lama deciziei în general,

decizia decădată (*decidée*) deopotrivă îndurată și decădantă (*decidante*) („3.11. ... Marea decăzie se abătea, așadar, asupra mea, acum, iar teama rodea orice semn...), trecerea de la nimic la „aici“, de la „aici“ la „acolo“, „explozie și frângere în care corpul este tras ca un obuz din absența de întindere“, decăzia violentă proiectând prin efracție trupul-obuz, la fel de ascuțit ca un cuțit („ea gemea, răsucită, ca și cum noaptea ar fi tășnit din gâtlejul ei, ca și cum n-ar mai fi fost altceva decât această emisie de noapte deschisă cuțitului în masa plină a după-amiezii, păstrând această obscuritate în gură...“).

O astfel de decăzie este castrăție cel puțin jucată, simulată sau circumcizie. Ca întotdeauna și cuțitul care, cu frecvență obsedantă, crestează arborele *Numereleor*, se ascute asemeni amenințării falusului: acesta fiind cel amenințător și cel amenințat de instrumentul care este. „Operația“ de lectură/scriitură trece prin „*lama unui cuțit roșu*“.

Trebuie să citim corect că această castrare pusă în joc se confundă cu explozia sau proiecția abuzului. Aliterantă și permutantă, asociația „*termen/germen*“ (*terme/germe*) (2.46) sau „*plus mort/plus fort*“ (mai mort/mai puternic) (4.92), așa cum ați întâlnit-o deja, nu definește niciodată o opoziție ci implicarea cea mai lăuntrică și mai ireductibilă. Amenințarea cuțitului de tăiat hârtie din pricina căruia a sângerat tranșa roșie deschide sau înalță (*érige*), începând aici, dintr-o dată, decăzia prezentului său; prin ea, dinții sunt descleștați, iar gura descusută:

„1.29. totuși îmi regăseam trupul mutilat și s-ar fi zis că fusese sfâșiată carnea, iar sexul era cusut și înălțat ca un spic întărit și închis, și priveam acest prim modul de dinaintea căderii închis într-o celulă strâmtă în care pătrundea soarele... Acest prim exemplar rănit dar mai sexual... Eram eu, cu siguranță, îmi așteptasem somnul... Acolo, ieșeam din pământ, mă întorceam desfigurată dar putând să vorbesc, izolat dar îndeajuns de puternic pentru a merge până la capăt, în ou... Mai exact, acum eram doi: cel a cărui piele intactă putea fi arătată tuturor, cel al cărui înveliș nu provoca oroare imediat – și celălalt, ciuruit de creștături și de găuri, în carnea vie, violetă și purpurie, jupuit ca un bou...“

Capul tăiat: *Numerele* se scriu în roșul revoluției care va veni. „*Dansăm deasupra unui vulcan*“ (1.29) era cuvântul de spirit rostit la un bal dat, în ajunul unei revoluții, de către ducele d'Orléans în cinstea regelui Neapolelui. Trebuie să punem în legătură, în *Nombres*, acest citat anonim și căderea regulată, cadența unui cap tăiat, „operația“. „1.5... Și exista ecoul sau mai degrabă incizia sau mai curând recăderea legată de această

*unitate: «fapt/făcut»: sângele nu țâșnește instantaneu... Vedeam capul tăiat, dar încă viu, gura deschisă asupra singurului cuvânt care nu poate fi rostit sau auzit... Atingând această secvență, înțelegeam că se desfășura în mod constant o singură crimă, că veneam din ea pentru a ne reîntoarce în ea prin acest ocol...“*

*„... 2.14. ... Asemănător, acum, aceluia gravor care, cu un veac înainte, a reprezentat execuția cu securea a regelui, pe când mecanismul nu fusese produs... La rândul meu, puteam prea bine să retrăiesc scena... Rostogolirea care acoperă în sfârșit acest glas mai înainte ca tăișul să expedieze organul acestui glas la coș, nu fără ca acest cap să fi fost ridicat în aer, ca dovadă a unei reducții sacrilege, murdărite... Act unic și fără egal, cu excepția masacrelor de preoți îngăduite în sfârșit sau de asemeni plimbare, printre țipete, a acestui cap jupuit, în vârful unei sulite —“*

Începeți să urmăriți raportul dintre o anume erecție care înalță și agită și un anume cap sau cuvânt tăiate, sabia sau sulita înălțându-se în manifestarea tăieturii, neputându-se prezenta decât în jocul, râsul însuși care arată dinții ascuțiți, ai tăieturii. A se prezenta, adică a se înălța. Acest „a se înălța“ anunță întotdeauna că o singură crimă este în curs de desfășurare.

*„2.66. ... Ea înălțându-se – râsul – buzele crispându-se și arătând ce împinge dinții... Capul văzut tăiat și ea ducându-l, iar eu dezechilibrându-o și strângându-o mișcându-mă, și tot eu împingându-o spre capătul cursei, și sărind—“*

Castrare – dintotdeauna în joc – și prezență la sine a prezentului. Prezentul pur ar fi plenitudinea intactă, continuitatea virgină a non-tăieturii, volumul care, de vreme ce nu a expus sulul scriiturii sale datorită cuțitului de tăiat hârtie al cititorului, nu ar fi încă scris de acesta în ajunul jocului. Dar când o veți fi urmărit-o până la capăt, pana va fi devenit cuțit. Prezentul nu se prezintă ca atare decât raportându-se la sine, el nu se rostește ca atare, el nu se vizează ca atare decât divizându-se, pliindu-se la sine în unghi, în țâțână (*brisure*) [*brisure*: „falie“ și „articulație“, la balama, a unei lucrări de lăcătușerie. *Littre*]. În declanșare. Prezența nu este niciodată prezentă. Posibilitatea — sau putința — prezentului este doar propria sa limită, pliul său lăuntric, imposibilitatea – sau neputința sa. Acesta va fi fost raportul de miză (*en-jeu*) de castrare și al prezenței. Ceea ce este valabil aici pentru prezent este valabil, în egală măsură, pentru „istorie“, pentru „formă“, pentru forma istoriei etc., ca și pentru

toate semnificațiile indisociabile de semnificația „prezent“ în limba metafizicii.

Prezența prezentului nu creează suprafață, nu intră în unghi drept în scenă, nu se instituie față în față – în prezent –, nu declanșează discursul – cuvântul prezent –, nu-i descleștează dinții decât în jocul acestei tăieturi.

„4.44. (... istoria capătă atunci această formă: mușchiul ridicându-se, arătându-și capul umflat și roșu și mâna strânsă asupra lui, buzele lui apropiindu-se de sângele lui și dinții apucând cu delicatețe ceea ce se numește prezent)–“

„Ceea ce se numește prezent“, ceea ce se înalță (*s'érige*), ridicat în mod liber dinaintea mea, în apropiere, ceea ce apare (*l'apparaissant*), nu se dă ca atare, pură țâșnire care nu dă nici o socoteală, decât în discursul mitic în care s-ar șterge diferența. Ținând seama de ceea ce îl divizează, îl decupează și îl repliază chiar în declanșarea lui, prezentul nu mai este în mod simplu prezent. El nu se mai poate lăsa numit „prezent“ decât de discursul indirect, între ghilimelele citării, al povestirii și ficțiunii. El avansează în limbaj doar printr-un fel de ricoșeu. Devenind aici procedeu regulat, acest ricoșeu afectează printr-o valoare de ocol, de indirectie, de unghi, toate evidențele așa-zis simple și naturale ale prezenței proprii. Deja textul *Drame* izola în unghiul acestor ghilimele „viața mea“, „în viață“, „viața mea înainte de nașterea mea“; „tăcerea scurtă a lui «trăiesc, trăiești, trăim»“; în altă parte, „«a trăi» a se manifesta în modul următor...“; sau de asemenea: „«Viața lui» venind spre el dinspre fațadele și trotuarele goale. Trecând aproape de el, atingându-l ușor, îndepărtându-se... În câteva secunde, sub ploaie, orașul devine un alt oraș, mai întins, plutitor... Ca și cum nimic nu începuse încă...“. *Nombres*: „1.29. ... Nu numai «eu» și «toată viața mea»... Nu numai aceasta, dar și ansamblul în care mă aflam, în care m-aș afla fără să știu ceea ce sunt în realitate, întocmai după cum în această clipă în care «sunt» nu înseamnă nimic precis... Ansamblul, îndelunga acumulare fără privire, povara a ceea ce este construit, se clatină, produce, transmite, transportă, transformă și distruge...“ „2.94. ... ceea ce se mai numește încă viață...“.

Aceste exemple privilegiate alcătuiesc o formă organică. Prezența și viața, prezența prezentului și viața viețuitorului sunt aici identice. Ieșirea în afara unității „primitive“ și mitice (întotdeauna reconstituită cu întârziere în momentul ulterior tăieturii), tăietura, decizia – decidentă și decidentă – *lovitura* (*le coup*) împarte sămânța proiectând-o. Ea înscrie diferența în viață („această diferență însăși [«această diferență

implacabilă»] care este condiția operației lor. Nici un lucru nu este complet prin el însuși și nu se poate completa decât prin ceea ce îi lipsește. Dar ceea ce lipsește oricărui lucru particular este infinit; nu putem ști dinainte complementul pe care el îl necesită. Noi nu recunoaștem, așadar, decât prin autoritatea faptului și prin gustul secret al spiritului nostru momentul când este aflată armonia eficace, diferența-mamă, esențială și născătoare... O diferență: cauza este în mod radical aceasta. Ea nu este câtuși de puțin pozitivă, ea nu este nicicum inclusă în subiect. Ea este ceea ce îi lipsește în mod esențial.“), multiplicitatea numerică nesurvenind ca o amenințare de moarte pentru un germen anterior unul cu sine. Dimpotrivă, ea deschide drumul pentru sămânța care, deci, nu (se) produce, nu avansează decât la plural. Singular plural pe care nici o origine singulară n-o va fi precedat-o vreodată. Germinație, diseminare. Nu există o primă inseminare. Sămânța este, mai întâi, răspândită (*essaimée*). Inseminarea „primară“ este diseminare. Urmă, grefă căreia i se pierde urma. Fie că este vorba de ceea ce se numește „limbaj“ (discurs, text etc.) sau de însămânțare „reală“, fiecare termen este un germen, fiecare germen este un termen. Termenul, elementul atomic, naște divizându-se, grefându-se, proliferând. Este o sămânță, nu un termen absolut. Dar fiecare germen este propriul lui termen, își are termenul nu în afară de sine ci în sine, ca limită a sa lăuntrică, făcând unghi cu propria sa moarte. Am putea reconstitui rețeaua care face *Numerele* să treacă prin referințele la toate teoriile atomiste care au fost și teorii ale spermei. Lăsați-vă călăuziți, în *Nombres*, în cuprinsul vocabularului germinației sau al diseminării, de cuvântul „grup“ – ansamblu al unei dispersii – Roi. *Numerele* sunt prinse într-o teorie matematico-genetică a grupurilor.

Prin aceasta ele voiau să spună că nu există nimic înaintea grupului, nici o unitate simplă și originară înaintea acestei diviziuni prin care viața ajunge să se vadă, iar sămânța se multiplică de la bun început; nu există nimic înaintea adunării în care sămânța începe prin scădere, înainte a ceea ce *Drame* anunța ca „proliferație care nu va fi început niciodată“, înaintea a ceea ce *Logiques* consemna ca roi de viespi, diviziune în acțiune: „Limbajul devine această stare de început care se enunță de pretutindeni, ale cărei efecte insonore se răsfâng imediat pe țâțâna și pivotul limbii: comparația. De pildă, viespile din templul de la Denderah: ...“

Proliferație, de asemenea, pentru că dispariția, sau, mai curând, substituția unității care se adaugă și se șterge — decontându-se — ea însăși în declanșare „1.41. (... *participam la calculul care ne ștergea și ne înlocuia* —)“ ... 4.84. (... „*bagheta pe care el o ține în mână reprezintă pătratul central, unitatea care nu intră la socoteală, dar care valorează și*

*alcătuieste ansamblul – cel care repartizează, pivotul“ / „unitatea nu se adaugă ci produce în mod simplu o mutație și se confundă cu întregul, totalul în care operează mutațiile“ / ... Și astfel, atomul „eu“... –)“ naște, în același timp, numărul și nenumărabilul. „Germei, semințe în număr de nenumărat...“ ... „Semaiaque innumero numero summaque profunda“.*

Început fictiv, intrare falsă, ieșire falsă, scriitură în număr innumerabil, va trebui să le recitiți, încă și încă.

Legea tăieturii vă autorizează s-o faceți, de acum încolo v-o prescrie, extrageți, așadar, un exemplu și dezmembrați textul:

*„4. (dar pentru că există această tăietură, acest recul fără încetare prezente și în acțiune; pentru că liniile se dispersează și se adâncesc înainte de a apărea răsturnate la suprafața moartă pe care le vedeți, imperfectul le dă mișcarea și dublul fond insesizabil – și aceasta moare și reînvie într-o gândire care în realitate nu e a nimănui încă de la început, o coloană transparentă pe care ceea ce are loc rămâne suspendat o înălțime mai mare sau mai mică, și trezindu-vă ziceți: «ce chestie, eram acolo», dar nimic nu vine pentru a explica această frază, și ea vă privește ... Această coloană nu vă lasă nici o distanță, ea veghează când dormiți, alunecă între voi și voi... Tot mai puțin bănuită, tot mai puțin reamintită acolo unde vă duceți fără să mă vedeți... Totuși, pentru noi se rotește și se întinde noaptea pe deasupra orașelor – acolo unde mașinile mute știu de acum să citească, să descifreze, să socotească, să scrie și să-și amintească –, și vedem cum se întrerupe o conversație, cum gesturile rămân pe loc, aici, printre stofele și obiectele adunate, «ceva n-a fost spus». Acum vorbesc, dar ceva din tăcerea lor se păstrează, sunt reprezentați aici printr-un abur, un reflex, «dar nu, este exact invers», „cred, într-adevăr că putem afirma aceasta»: scriu cu adevărat ceea ce se petrece și bineînțeles este cu neputință să fiu acolo în întregime, aceasta se face pieziș, fără oprire – dar, la urma urmelor suntem împreună, nu avem nici un motiv să așteptăm sau să ne oprim –*

*e greu să accepti acest interval, acest alb intact; totuși foarte greu să confirmi fără această uitare care revine și forțează mâna – când textul se întrerupe, se repliază, lasă să revină glasurile ca o înregistrare fără sfârșit –*

*de fiecare dată e necesar să nu te ascuți, «despre ce vorbiți», «precizați» –*

*pentru că ei vin dintr-o serie infinită de elemente putrede și acumulate, curățate, arse, anulate, în timp ce înainte alții își caută deja cuvintele și vor acoperi iarăși ceea ce se spune aici astăzi, – și eu sunt ca ei, printre ei, printre voi, în operație, în număr,  $1 + 2 + 3 + 4 = 10 - \text{四} -$ )“*

Iată-l, așadar, pe 4.

## 4. DUBLUL FOND AL MAI-MULT-CA-PREZENTULUI

„Cele patru volume sunt unul Carte și aceeași, prezentat de două ori ca cele două jumătăți ale lui, prima a unuia și ultima a celuilalt juxtapuse cu ultima și prima a unuia și a celuilalt: și încetul cu încetul unitatea lui se revelează, cu ajutorul acestei operații de comparare

arătând că aceasta alcătuiește un întreg în două sensuri diferite ca o a cincea parte formată din ansamblul acestor patru fragmente, aparente sau două repetate: aceasta va avea loc, așadar de 5 ori sau 20 de fragmente grupate în 2 (3) prin 10, socotite identice  
[.....]  
[.....]

Avem astfel 4 volume, de 5 ori, adică o dată (cvadrigă) primele 4 volume în același timp ale celor patru cărți, care sunt fiecare [sic] în cinci volume: și așa mai departe, ca

sau a începe prin mediul

o cvadruplă Piesă juxtapusă în cinci acte, până la epuizarea întregului. În timp ce atunci iese la iveală că sunt patru cărți (a patru concurenți) Fiecare de câte [2]5 volume...“

Începeți să recunoașteți, adunând la un loc formula  $1 + 2 + 3 + 4 = 10$  (și în transcriptia sa fonetică) ideograma chinezească a lui 4. Cartea (*La carte*) textului era jucată, începea să-și deseneze marginile.

N-ați tăiat orice și oriunde. Secvența decupată este „prima“ dintr-o serie de 25 de secvențe care poartă cifra 4. Este cea de a patra dintr-un ansamblu care ține 100: „operația“, cum o numește autorul, dispărând din textul de mai sus din exergă, operația de lectură-scriitură, fără alt subiect sau obiect, în afară de carte.

Carta (*la charte*) textului va fi fost jucată. Ea va fi enunțat prezentul ca tăietură, întrerupere a textului repusă în joc, în text. Dar la prezent va fi enunțat prezentul tăieturii. Căci nimic nu rostește mai bine prezentul,

pare-se, decât acest *există*. Dar ceea ce *există* aici, este tăietura („există această tăietură“) iar ceea ce este „*fără încetare prezent și în acțiune*“ este un „*recul*“.

A-l înțelege și ca reculul unei arme de foc și posibilitatea declanșării armei.

Asemeni tuturor secvențelor ce poartă cifra 4, cea pe care o citiți acum se află între paranteze, timpul ei este prezentul și ea „vi“ se adresează. Constituind una din fețele celor 25 de pătrate dublu cifrate: în mod periodic de la 1 la 4 și în mod liniar de la 1 la 100, ea este deschiderea de cupată, practică în formă de scenă acum vizibilă și vorbitoare pentru spectatorul cititor: „voi“. Citindu-vă. Văzându-vă. Vorbindu-vă. *Numerele*, citindu-vă, văzându-vă, vorbindu-vă în timp ce citiți, priviți, vorbiți, „în timp ce“ (*en train de*) însemnând aici „în momentul în care în prezent“ citiți, vedeți, vorbiți etc. Trăiți în prezent, în „ceea ce se numește prezent“, în conștiință, asistați la ceea ce pare a vă fi oferit din față, la ceea ce înaintează, înălțat dinaintea voastră, spre voi, la ceea ce se decupează pe orizontul însuși al lumii, se ridică pe fondul lui, dobândește chip în fața voastră, putând fi privit dinaintea ochilor voștri, a frunții voastre, a gurii voastre, a mâinilor voastre. Primiți sau mențineți în forma a ceea ce se numește prezent, adică în funcție de conștiință sau percepție, un discurs.

Această deschidere de prezentă este a patra suprafață. Așa-zis originară, sălbatică și ireductibilă precum țâșnirea neîncetată și veșnic feciorelnică a lumii, ea are o „istorie“ sau, mai curând, ea se cufundă prin această „istorie“ într-un timp fără limită care nu este nici un „prezent“, nici o „istorie“. Istoria acestui prezent afiliază a patra suprafață la scena vechiului teatru reprezentativ. Așadar, această suprafață este „*suprafața moartă*“: moartă precum structura acestui vechi teatru, moartă, de asemenea, întrucât conștiința spectatoare, consumatoare a unui prezent sau a unui sens reprezentate – „voi“ – se crede în libertatea apariției (de *l'apparaître*) pure, în timp ce ea nu mai reprezintă decât efectul deplasat, răsfrânt, întors (*retourné*), deturnat (*detourné*), aruncat, crusta sau scoarța care cade a unei forțe, a unei „vieți“ care nu se prezintă, care nu s-a prezentat niciodată. Invizibilul acestei scene de vizibilitate este raportul său cu producția seminală și cifrată care o organizează.

„4. ... cum liniile se dispersează și se adâncesc înainte de a apărea întoarse la suprafața moartă pe care le vedeți...“

Această tăietură, această deschidere, această pură aparență a apariției prin care prezentul pare să se elibereze de mașina textuală („istorie“,

numere, topologie, diseminare etc.) se denunță, de fapt, în fiecare clipă. Operația repune „iluzia“ în joc ca efect sau produs. Prezența, sau producția, este doar un produs. Produs al unei operații aritmetice. Imediatetea aparentă a ceea ce pare să se ofere percepției prezente în toată goliciunea ei de origine, în natura sa, cade deja ca un efect: sub lovitura unei structuri aranjate cu abilitate (de mașină) care nu se expune prezentului, acesta neavând nimic de a face cu ea.

Căci imperfectul, timpul celorlalte trei serii de secvențe (1, 2, 3) nu trebuie citit ca un *alt* prezent, ca un prezent modificat, un prezent trecut, trecutul a ceea ce, cel puțin, a fost prezent, pe vreo altă suprafață ce va fi fost văzută nu de mult înălțându-se dinaintea sa și pe care am mai putea-o vedea dând ocol teatrului, sau memoriei, teatrului memoriei (trebuie să citim în densitatea din *Nombres* sedimentarea tuturor artelor memoriei, a tuturor „teatrelor memoriei“, a tuturor planurilor care l-au desenat, de la *Ad Herennium* până la *Ars memoriae* de Robert Fludd, trecând prin proiectele lui Giulio Camillo, Giordano Bruno etc.). Așadar, imperfectul nu este un alt prezent, ceva care-a-fost-prezent, el este cu totul altceva decât prezentul și nu are, deci, esență. De aceea el „dă mișcarea și dublul fond insesizabil“.

Prezentul se prezintă ca simplitate a fondului. Un timp trecut, care nu ar marca decât un alt prezent, s-ar instala cu siguranță pe un temei simplu, ascuns îndărătul suprafeței aparentei prezente. Dublul fond al imperfectului recurge, aici cel puțin, la un timp fără fundament și fără limită, un timp, la urma urmelor, care nu ar mai fi un „timp“, un timp fără prezent, calculul total care ar lipsi pătratul de solul său, lăsându-l suspendat în aer. De îndată ce există dublu fond, nu mai există nici un fond în formare, iar această lege se va verifica de acum încolo neconținut.

Imperfectul va fi dat mișcarea. Iluzia prezentului, aceea care, jucându-se pe suprafața moartă, ne face să credem în temeiul asigurat al unei donații originare, o vedeți, astfel, denunțată și repusă în mișcare printr-o lovitură de bici, „cu corzi de oțel“. Dar această denunțare are loc într-o secvență scrisă ea însăși la prezent.

Ce este cu acest nou prezent? Pentru ce, în ce fel secvența a patra este *în același timp* „prezentarea“ și discursul critic, dacă doriți, interpellarea adresată vouă cu privire la prezentare? Pentru ce această interpretare care interpelează, trimitând neîncetat la imperfect, rămâne, oare, la prezent? Și care este raportul ei cu prezentul care dă mișcarea?

Este vorba, probabil, de vreo oglindă necunoscută. Începeți să ardeți apropiindu-vă de această oglindă/gheață și de cheia unei anume încuietori.

Acest ou prezent este mai ușor de înțeles în deschiderea *Dramei*. Povestirea ei era scrisă în *aparență* la prezent. Desigur. Prin aceasta,

așadar, îl găsim reinserat, transplantat, re-citat, dimpreună cu toate efectele de transformare textuală pe care aceasta le implică, în ansamblul mai amplu și în temporalitatea mai complexă a *Numerelor*. Veți mai verifica acest fapt. Dar prezentul *Dramei* n-a fost niciodată simplu. În structura din *Yi Jing*, pe tabla de șah, între prezentul din afara ghilimelelor și prezentul a ceea ce „scrie el“, se introduce o disjunctură, o duplicitate în care se prăbușește (*s'abîme*) prezentul fondator, ceea ce se numește prezent. Urmând această „dualitate declanșată de scriitură“, există, așadar, deja, pe aceeași pagină, un prezent simplu, efect produs de către ceea ce dă mișcarea, și prezentul care își enunță sau denunță raportul cu celelalte timpuri într-un discurs „științific“, de prezentare „științifică“, spunând la prezent adevărul (al adevărului ca prezent naiv). Precum în a patra secvență a *Numerelor*.

*Drame* numește „mai mult-ca-prezent“ acest prezent total și diferențiat, echivoc, pe care trebuie, așadar, să ne ferim de a-l suprapune peste prezentul simplu pe care-l repune cu violență în joc; acest prezent structurat și fără fond, în raport cu dublul fond care cuprinde prezentul și care nu este el.

Cu toate că nu este fără înconjur imperfectul din *Nombres*, nici prezentul dublu sau dialogat al celei de a patra interpretări, mai-mult-ca prezentul le va fi pregătit pe amândouă, se va fi instalat în amândouă, prin cine știe ce viitor anterior, în acest schimb mai curând prin care ele trebuiau tocmai să „se remarce“. Un astfel de viitor anterior, chiar dacă face întotdeauna ca un text să circule în celălalt, exclude orice escatologie, prin faptul însuși că el este viitorul anterior al unui imperfect nenumărat, al unui trecut indefinit care nu va fi fost nicicând prezent.

Înainte confirmării altor paranteze, această înlănțuire de paranteze, în *Drame*, vă va fi prescris să-l gândiți:

„... Dar în privința «cuvântului», el descoperă absența de limite: aceasta se poate descrie la nesfârșit, aceasta se poate descrie la nesfârșit în curs de a se descrie etc. (Semnul «etc.», de altfel, este derizoriu aici, ar trebui să inventăm pe cel care ar semnifica neîncetatul, innumerabilul, ceva precum abrevierea vertijului, inserată în dicționarul general). Metoda lui permite, totuși, accesul în orice moment la ansamblul declinărilor, acordurilor, figurilor, persoanelor – pentru a le apuca, dacă putem spune astfel, pe la spate. Povestire a gândirii în cuvinte și reciproc. Ablativ absolut. Aceasta nu se întâmplă în timp ci pe pagina pe care așezăm timpurile. Pagină prezentă la mai mult ca prezent. «Trecutul nu se află îndărătul nostru ci sub picioarele noastre». Pagină albă dar scrisă dintotdeauna, albă datorită uitării a ceea ce a fost scris, prin ștergerea textului pe fondul

căruia tot ceea ce se scrie este scris. Și totuși nimic nu este cu adevărat scris, acesta se poate schimba în orice moment, și iarăși și în mod interminabil este vorba tot de prima dată (ar trebui să scriem «prima dată»). (Se vede iarăși văzând marea pentru prima dată: cenușie la capătul unei străzi, efect nul. Mai apoi i-a părut doar că ea reprezenta dintr-o dată pe țărnam zgomotul și prin urmare explicația orizontului care există și nu există). Iată cum procedează: face apel la o simplă posibilitate de imagine, la un cuvânt anterior izolat în această țară nelocalizabilă care este în același timp ceea ce vede, gândește, a văzut sau a visat, ar fi putut gândi sau vedea etc., țară fără limite și totuși disponibilă, alcătuiind un ecran“.

Prin acest citat, prin acest motiv din *Drame*, ajungeți în fața unui „orizont care există și nu există“, apoi dinaintea unui anumit „ecou“. Aproape ați ajuns.

Va fi trebuit, așadar, să inventăm „pe cel care ar semnifica neîncetatul, innumerabilul“. Să-l inventăm, desigur, în interval. Să inventăm semnul pentru acest „a fi-în-timp-ce“ (*être-en-train-de*), pentru o mișcare în același timp neîntreruptă și frântă, o continuitate de rupturi care nu s-ar aplatiza, totuși, pe suprafața unui prezent omogen și evident. Limba noastră reia întotdeauna această mișcare în forma devenirii-prezent: devenire-prezent, prezent în devenire, devenire a prezentului, reluarea mișcării scriiturii în timpul cuvântului „viu“: prezent așa-zis fără urmă. Trebuia, așadar, să recurgem la exteriorul limbii noastre pentru a semnifica acest *ultra-prezent* (*outré-présent*) neîncetat. De asemenea, la exteriorul cuvântului. Două caractere „chinezești“, marchează acest „ceva în permanență reînsuflețit și nepotolit – 動 – (1.37) această mișcare neîncetată a „ființei în curs de și tocmai – 正 – (2.62).

Mai-mult-ca-prezentul din secvența a patra învăluie, așadar, în același timp prezentul („trăit“, de voi, în „iluzia“ celui care trăiește, citește, rostește la prezent, cu ochii ațintiți la scena clasică) și reînscrisura lui violentă în mașina aritmetică și teatrală: *Numerele*, citindu-vă, văzându-vă, vorbindu-vă, în curs a vă citi, de a vă vedea, de a vă vorbi, „în timp“ (*en train de*) însemnând aici în momentul în care, în mod non-prezent, sunteți, citiți, văzuți, vorbiți etc. Această reînscrisură are loc, există violența ei. Acest „există“ (*il y a*) al lui „a avea loc“ (*avoir lieu*) nu se află la prezent decât în „iluzia“ enunțului, sau a enunțării. Conținutul și actul acestui limbaj sunt imediat deschise spre *ultra-prezent*. Ceea ce are loc, ceea ce există este scriitura, adică o mașinație al cărei prezent nu mai este decât o sfârlează. În felul acesta *Drame* va fi instalat prezentul în scriitură, în faptul de a-avea-loc al locului, în compoziția excentrată a mai mult-ca-prezentului: „Istoria sa nu mai este istoria sa, ci simplu de tot această afirmație: ceva are loc. El încearcă să devină centrul acestei

noi tăceri, și într-adevăr totul ezită și se dezechilibrează în preajma lui... Cuvintele, gesturile (alături de el, în afară) își regăsesc rădăcinile geometrice: el pătrunde într-un grafic generalizat“.

Mașinația timpului, în *Nombres*, se confundă cu distribuția persoanelor. De pildă (ce-ați putea face aici altceva decât să extrageți exemplul din ceea ce este innumerabil, să trageți un loz?) acest „noi“ nu va mai fi fost o persoană printre altele după cum imperfectul nu va fi fost un simplu prezent trecut. Acest „noi“ este elementul non-prezent, non-personal, imperfect, nelimitat, în care prezentul personal, proprietatea persoanelor, *voi, eu, el*, ne decupăm, se decupă. Acest „noi“ nu este decât locul permutării persoanelor. Astfel are el loc ca „indicație născândă a unei prezențe nesituate – nesituabile –, dar care rămâne și se reconstituie în mod irezistibil. Nu există nimeni desigur, dar rolurile se permută... “. De aceea celelalte persoane se prezintă, într-un fel oarecare, din față, lăsându-se privite, numărate și decontate; acest „noi“ nu se prezintă niciodată din față: imperfect sau mai-mult-ca-prezent: „1. ... *Totuși exista un «noi».* Acest «noi» se pierdea, revenea, tremura, și revenea fără încetare...“. Așadar, totul a „început“ prin el și, totuși, el nu este nicicând reprezentabil în prim planul scenei. El este angajat ca o forță oblică într-un război fără front asemeni acestui grup innumerabil... „1.81 ... «*Finitul și infinitul sunt inseparabile*» / ... *Venind din rotație și oprindu-ne un moment în semnul «noi» înscris în noi din profil... Luând astfel forma unui întreg popor însuflețit și grupat în jurul articulațiilor sale, al glasului său de sex și de schimb, devenind forța motrice a traducerilor și diviziunilor... Toate acestea se clinteau acum prin noi și de-a curmezișul nostru, părând să țâșnească dintr-o accelerație de somn, părând să iasă din curent și să-și depună prin noi și de-a curmezișul nostru germenii viitori și trecuți... Germeii grupați și diseminați...“.*

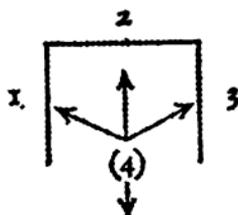
„Prin noi“ și „de-a curmezișul nostru“. Funcția agentului personal, în „noi“, este deschisă, traversată de forța anonimă, de imperfectul lucrător și proliferant al roiului.

Marginile cărții (*la carte*) vă apar mai limpede. „Și astfel își regăsește el placa turnantă a prezentului său, acolo unde dispune de timpuri, de persoane, de verbe (revede cărțile), într-un soi de navigație, de zbor la mare înălțime...“ (*Drame*).

Tăiați iarăși de-a curmezișul *Numerelor* și săriți la a doua din secvențele numărul patru. Aici se simulează reprezentarea mașinii în primul ei deviz:

„4.8. (și pentru că nu poți comunica celor de altă dată sau din altă parte că operația se desfășoară în același timp pe solul pe care ei se deplasează și sub adâncimea pe care n-ar putea să n-o vadă doar dacă

și-ar ridica privirile, construcția se prezintă astfel: trei laturi vizibile, trei ziduri, dacă vrei, pe care se înscriu în realitate secvențele – înlănțuiri, articulații, intervale, cuvinte –, și o absență de latura sau de zid definit de celelalte trei dar permițând să le observi din punctul lor de vedere.



Această a patra suprafață este într-un fel practică în aer, ea permite cuvintelor să se facă auzite, corpurilor să se lase privite, uși, prin urmare, cu ușurință și tocmai în asta constă, fără îndoială, iluzia sau eroarea. Într-adevăr, ceea ce, cu prea mare ușurință, socotim astfel a fi deschiderea unei scene nu este mai puțin un panou deformant al ei, un invizibil și impalpabil vâl opac care îndeplinește spre celelalte trei laturi funcția unei oglinzi sau a unui reflector iar spre exterior (adică spre spectatorul posibil dar, prin urmare, întotdeauna respins, multiplu) rolul unui revelator negativ pe care inscripțiile produse simultan, pe celelalte planuri, apar acolo inversate, aduse la loc, fixe. Ca și cum actori eventuali ar veni să-și traseze și să-și rostească invers textul, în fața noastră, fără să vă dați seama de aceasta – cum, de altfel, nici ei – datorită dispozitivului cu pricina. De aici impresia că asistați la o proiecție acolo unde, în cele din urmă, este vorba despre apariția însăși a produsului suprafeței, – al camerei negre transformate în suprafață. De aici închipuirea că se întâmplă ceva într-un spațiu cu trei dimensiuni, acolo, unde, la început și pentru a sfârși, nu există decât două. Nici sală, nici scenă, ci dimpotrivă, învăluind sala și scena, o singură pânză capabilă să dea, în același timp, senzația de profunzime, de reprezentare și de reflectare, pentru moment, pagina este indiciul acestei pânze, învelișul ei cel mai vădit, acolo unde, pentru ceea ce apare sau pentru cel căruia aceasta îi apare, se produce trecerea însăși a timpului peste trupuri. Dar trebuie să adăugăm aceasta: acest înveliș este platitudinea și adâncimea însele, ea răspunde în întregime de viața noastră în cele mai mici detalii, ea este rațiunea spațiului în multitudinea sa de grăunțe ce cad în noapte, ea acoperă de pe acum totalitatea actelor noastre, ea este foarte precis, aici, ceea ce vă face semn, în chip sărăcăcios, probabil, fără minciună și fără adevăr, dar cu dorința foarte limpede de a vă distruge și de a trăi în inima acestei trăsături) –“.

Carta desenată în această „a doua“ secvență dintre cele cu numărul 4 (4.8.) se va umple de acum încolo neîncetat, se va complica, se va

mișca regulat, printr-o transformare pe care ați putea-o urmări, care se explică singură în mod periodic, din sfert în sfert, fixându-și adesea mutațiile și răsturnările într-o nouă schemă (4.52; 4.58...).

## 5. SCRISUL, ECRANUL, SCRINUL (L'ECRIT, L'ECRAN, L'ECRIN)\*

„Cum! scrierea perfectă recuză până și cea mai neînsemnată aventură, pentru a se complăce în evocarea ei castă, pe reversul de oglinzi al amintirilor cum este cea figură extraordinară, în același timp fantomă veșnică și suflul! când nu se întâmplă nimic imediat și în afară, într-un prezent care se preface șters pentru a acoperi dedesubturi dintre cele mai hibride. Dacă agitația noastră exterioară șochează, în ecranul de file imprimate, cu atât mai mult pe scenă, materialitate înălțată într-o obstrucție gratuită. Da, Cartea sau această monografie a unui tip, care devine ea (suprapunere de pagini asemeni unui scrin, ocrotind împotriva spațiului brutal o delicatețe repliată infinită și intimă a ființei în sine-însăși) este deajuns cu numeroase procedee atât de noi asemănătoare în rarefacție cu ceea ce viața are mai subtil“.

„Paranteză. Pe margine. Alb. Titlu. Contact... Este de ajuns una din aceste scurte puneri în scenă care pare a se înfăptui de la sine, pentru a mă conduce aici, pe margine... Acest vâl trece peste viziunea tuturor – pată albă care acoperă ochiul păsărilor calde încă și înțepenite – cu o discreție, o ezitare, de abia nuanțate de dezgust...“ (*Drame*).

Ceea ce conferă necesitatea sa de structură „iluziei“, „erorii“ „uitării“ este, așadar, strania „deschidere“ a acestui cvadranglu, latura lui lipsă. Deschiderea trece *deja* neobservată ca deschidere/aperitate, (apertură) ca element diafan ce asigură transparența trecerii la ceea ce se prezintă. Atenți, fascinați, lipiți de *ceea ce se prezintă*, noi nu putem vedea însăși *prezența* sa, pe care ea nu și-o prezintă, nici vizibilitatea vizibilului, audibilitatea audibilului, mediul, „aerul“ care dispăre astfel lăsând să apară.

Dar nu e de ajuns să amintești prezența, să faci să apară aerul *însuși*, presupunând că aceasta ar fi posibil, pentru a șterge uitarea, iluzia,

\* T + A + IN – *le tain* – amalgam de cositor cu argint viu (pentru oglinzi) (C.M.I.).

eroarea. Căci nu doar aerul nu este un mediu simplu – nici „aerul“, ne vom aminti de el pentru că nu-l putem decât rosti, nu și vedea, o semnificație univocă – dar deschiderea practică în el este o deschidere închisă, nici întru totul deschisă, nici întru totul închisă. Este o falsă ieșire. Este o oglindă.

Nu este orice fel de oglindă. Trebuie să adăugăm că această oglindă va fi fost întoarsă spre fundalul scenei, „spre celelalte trei laturi,“ arătându-vă doar aliajul de pe reversul ei (*son tain*).

Ceea ce (nu) ar fi *nimic* dacă aliajul n-ar fi atât de transparent, sau mai curând transformator a ceea ce lasă să transpară. Aliajul acestei oglinzi reflectă, așadar — imperfect — ceea ce îi parvine — imperfect — de la cele trei ziduri și lasă — în clipa prezentă — să treacă, asemeni fantomei, umbra lor deformată, reformată conform figurii a ceea ce se numește prezent: fixitatea înălțată a ceea ce se menține dinaintea mea, în picioare; *inscripțiile... apar acolo inversate, iarși înălțate, fixe*“.

După ce am amintit eterul, prezența prezentului, trebuie să precizăm că mai-mult-ca-prezentul nu este numai *prezență*, dar și o deformare ireductibilă la vreo formă, deci la vreun prezent, o transformare fără formă inițială, fără materie primă în ultimă instanță. Să încercăm aceasta, înseamnă să marcăm faptul că pretinsa simplitate a deschiderii, a aperiții, a faptului de a lăsa-să-fie, adevărul care înalță vălul-ecran — se ordonează deja în raport cu o oglindă, și, în primul rând cu o oglindă fără aliaj, o oglindă în orice caz al cărei aliaj lasă să treacă „imaginile“ și „persoanele“, marcându-le cu un anumit indiciu de transformare și permutare.

*Numerele* sunt călite în felul acesta: cerneala lor este prinsă în acest aliaj (*tain*), un fel de metal acoperit cu mercur lichid ( $10 = 1 + 2 + 3 + 4$ , număr al *literei* în cabală, numărul *Sfinxului* în Tarot, este și numărul lui *Mercur* în astrologie; iar *Numerele* pline de „*izvoare aproape stelare*“ s-ar putea citi, vor începe s-o facă în curând, ca o constelație astrografică). Mercurul, aliajul acestei cerneli formează un ecran. El adăpostește și disimulează. Păstrează în rezervă și arată. Ecranul: în același timp, suprafață vizibilă de proiecție pentru imagini și ceea ce interzice vederea celeilalte părți. Ține de structura acestei oglinzi-ecran, a acestui aliaj, „*revers rătăcit dublat de metal*“ (4. 100) să se ofere — este *cazul* lui în *Nombres* — ca trebuind să fie spart, tranșat în mod absolut spre un izvor adevărat a cărui amăgire v-o propune căci

„3.95. ... / «O oglindă nu este un izvor» / ...“

Oglinda are loc — încercați să gândiți faptul de a avea loc al unei oglinzi — ca trebuind să fie spartă. „Întrucât mă prefac că nu știu că

privirea mea poate provoca chiar moartea planetelor ce se rotesc în spațiu, nu va greși cel ce va pretinde că nu dețin facultatea amintirilor. Ceea ce rămâne de făcut este să spargem în cioburi această oglindă“ (citat în *Logiques*).

Este greu de știut dacă o astfel de oglindă este spațiul scenei clasice sau spațiul general, ireductibil și mai-mult-ca-prezent, în care scriem, demontăm și denunțăm vechiul teatru. Nu trebuie să suprimăm această incertitudine. Oglindă și ultra-oglină (*outré-miroir*), implicație și ieșire sunt împreună prescrise de structura acestui *speculum* incert. Aceasta este *obligația* de care *Numerele* vor fi făcut caz.

„2.70. ... *Obligat, așadar, să sfâșii iarăși vălul și iarăși să atac planul somnurilor, sfâșiind încă o dată ecranul, spărgând oglinda, eroarea...*“

„3.79. ... *Ea era obligată, în felul acesta, să caute un sprijin în ceea ce făcea din ea o valoare printre altele, un nerv al rețelei constante care obliga la cunoaștere, era forțată să-și vândă într-un punct ritmul, gesturile – căutând oglinda, chemând în chip necesar contrariul a ceea ce devenea mort în toate oglinzile...*“

Veți fi început, dar nu veți fi și sfârșit, să captați aluzia de mai sus la „valoare“, în oglinda în care cităm, la rândul nostru, un citat din *Nombres*. Înainte de 3.79, la 3.67 ați citit, de pildă: „*Având în vedere raportul de valoare, forma naturală a mărfii B devine forma de valoare a mărfii A, sau trupul lui B devine pentru A oglinda valorii lui...*“

Se înțelege că nici un atom din *Nombres* nu se sustrage acestui joc al recurențelor și faptul poate fi verificat permanent. Nici un enunț nu se află la adăpost, precum un fetiș, o marfă investită cu valoare, eventual cu valoare „științifică“, de acest efecte de oglindă prin care textul citează, se citează, se pune de la sine în mișcare, printr-un grafic generalizat care dejoacă orice siguranță dobândită în opoziția dintre valoare și non-valoare, respectabil și non-respectabil, adevărat și fals, sus și jos, interior și exterior, întreg și parte. Toate aceste opoziții se defectează prin simplul fapt că oglinda „are loc“. Fiecare termen îl captează pe celălalt și se exclude de la sine, fiecare germen devine mai puternic (*plus fort*) și mai mort (*plus mort*) decât el însuși. Elementul învăluie și se deconțează de ceea învăluie. Lumea conține oglinda care o captează și reciproc. Prin tot ceea ce captează, pentru că ea poate capta totul, fiecare parte a oglinzii este mai mare decât întregul, dar atunci este mai mică decât ea însăși. A patra suprafață reprezintă paradigma acestui raport în care și ea este prinsă: efect specular al întregului, ca prezent, ea reformează, în indefinitul mai-mult-ca-prezentului, toate deformările „3.35. ... *Căci aici textul era aplatizat, și totul putea fi în orice clipă inferior uneia din părțile lui...*“

Și pentru că nimic nu a precedat oglinda, pentru că totul începe în pliul citatului (veți afla mai încolo cum trebuie citit acest cuvânt), lăuntrul textului va fi fost dintotdeauna în afara lui, în ceea ce pare să slujească drept „mijloace“, „operei“. Această „contaminare reciprocă a operei și a mijloacelor“ otrăvește lăuntrul, trupul propriu a ceea ce se numea „opera“, după cum otrăvește textele citate să se înfățișeze și pe care le-am fi dorit păstrate la adăpost de această violentă expatriere, de această abstracție care o dezrădăcinează și o smulge din siguranța contextului său original. Or, *Numerele* afirmă otrava. Mercurul aliajului său este o otravă. Ea își primește numele, a cărei frecvență ocurență veți fi putut-o urmări: „*otravă uscată*“, „*otravă mai subtilă*“, „*otravă metodică*“, „*lovitură mai tainică, mai otrăvită*“, „*otrava pe care o recunoscusem în venele mele*“, „*lăsând să revină contrariul metalului, ceva otrăvit și întârziat*“, „*orientul ... transformat prin occidentul său, dar nelăsându-l intact, la rândul lui, infiltrându-se în el și otrăvindu-i fraza*“ etc.

Raportul între termenii opuși, între germeni contrari este, așadar, ali-ajul (*tain*) veninos. Se știe că metalele pot fi și pot fi numite „veninoase“.

Să te opui extragerii unui membru textual dintr-un text înseamnă să vrei să te aperi de această otravă a scriiturii. Înseamnă să vrei să menții cu orice preț limita între interiorul și exteriorul unui context. Înseamnă, în mod legitim, să recunoști specificitatea relativă a fiecărui text și să crezi că orice sistem de scriitură există *in sine*, ca raport al lăuntrului cu sine, mai ales atunci când este „adevărat“. Aceasta înseamnă, înainte de orice, să impui textualității generale limite funciar clasice. Discontinuitate, de data aceasta, de rezistență și de protecționism.

Totul „începe“, așadar, cu citatul, în pliurile false ale unui anumit vâl, ale unui anumit ecran specular. Modelul însuși nu se sustrage regulei. De pildă, descriind compoziția oglinzilor, ecranelor și zidurilor din *Nombres*, structura generală a mașinii, ne aflăm deja în citatul sau prescripția unei alte „cărți“, care este, astfel, reînscrisă în *Nombres*, împiedicându-le prin chiar acest fapt să se închidă asupra propriei lor urmări. Oglindă de oglindă. Citiți această descriere, deja, din *Drame* și memorați fiecare detaliu al ei, de pildă, acele coloane de fum alb ce se înalță deasupra uzinelor. Mai târziu, veți fi citit deja:

„Există acolo o tihnă de cuvinte false și fără importanță, o rotire încremenită în care trăiesc, dormindu-mi dispariția (și regret, insist: distrugerea totală a mâinii mele; și pe aceea, exact simetrică, a ochilor tăi și ai mei). Pe pagină... Ecran alb ieșit din uzina aflată departe de oraș, în mijlocul pădurii incendiate aproape în fiecare vară, uzină cu fum care putrezește (trecem repede, în automobil, închizând ferestrele) care desfășoară în jurul ei o regiune cenușie, o uzină în care lemnul este transformat

chiar în hârtie... Uneori incendiul ajunge la porțile orașului, ziua nu mai este zi, trăim sub o furtună uscată, cenușa cade lent, la întâmplare, aducând, de pildă, pe o farfurie un fragment calcinat de ferigă adus de vânt până acolo... După-amieze negre, seri roșiatice... Toate acestea se află în cuvântul «ferigă», dacă încercăm să-l gândim cu adevărat... Și tocmai aceasta este problema: cum să dai curs solicitărilor, chemărilor, diagonalelor de viziuni rapide («ferigă» este și prezența soarelui ascuns, un covor de pete luminoase pe care se imprimă toate toamnele), altfel decât printr-un sistem de reflectare și încadrare care face să existe restul și-l lasă liber repetându-se, închizându-se? Acesta poate: «o succesiune de linii împletite, dar întotdeauna paralele și revenind asupra lor înșile în unghi drept». Ceea ce definește și deschide în același timp fiecare frescă, o izolează, îi permite să aibă loc și să fie văzută, dar o și limitează, o anulează sau mai curând reamintește originea și sfârșitul ei... (Scriu toate acestea în mod lizibil, mi se pare?). Zid și oglindă (*Mur et miroir*). (Iar dacă scrii aproape de oglindă, mâna ta dreaptă scrie la fel de real ca și cea stângă, în față, și deci șocul este evident, pentru tine rămâne în întârziere asupra ta însuși, de neînțeles și nou de fiecare dată)“.

Ați greși crezând că matricea *Numerelor* este doar schițată în *Drame*, prin acest „ecran“, aceste „diagonale“, acest „sistem de reflexie și de încadrare care face să existe restul și-l lasă liber repetându-se“, acest „unghi drept“, acest „zid“, această „oglină“, această „întârziere“. Ați greși crezând că este schițat doar în *Drame* și numai o singură dată, o „primă dată“. Totul se anunță în *Drame* numai „ca pentru prima dată“: „Atunci se ridică perdeaua, el își recapătă privirea, evadează, se privește luptând cu spectacolul care nu este nici interior, nici exterior. Atunci intră în scenă ca pentru prima dată. Teatru, așadar: o luăm de la capăt“. În pasajul deja citat al „paginii precedente la mai-mult-ca-prezentul“ și al „primei dăți“, procedeul era și acolo, deja, scris. Amintiți-vă: „Iată cum procedează: recurge la o simplă posibilitate de imagine, la un cuvânt interior izolat în această țară nelocalizabilă care este, în același timp, ceea ce vede, gândește, a văzut sau a visat, ar fi putut gândi sau vedea etc., țară fără hotare și totuși, disponibilă, alcătuind un ekran“.

Ecranul, fără de care n-ar exista scriitură, este și un procedeu descris în scriitură. Procedeul scriiturii este reflectat în scriere.

Alt ecran, „ecran provizoriu“, altă matrice a „operației“, prinsă într-o altă reflectare textuală din *Drame*, alt citat pe care-l veți fi citit până la citarea în el a unei alte oglinzi: „El locuiește în această țară, în acest oraș... Cu chipul înălțat, se simte tot mai mult înlocuit, dilatat, de noapte, încearcă să devină oglinda și reflectarea ei directă... Și încet, ochii își recapătă autonomia și, de parcă s-ar umple de lacrimi, fac să izvorască,

să curgă întinderea, trec peste ea și în ea într-o scurgere fără urme, fără țărături... Totuși, vederea nu este alterată, rămâne vie, precisă (deslușind tot mai bine semănătura de stele, părând că o multiplică și o aduce la o incandescență rece, la un calcul ale cărui legi și principii nu le cunoștea), dar ea secretă acum propriul ei mediu în care distanțele devin egale, se pierd – în care absența de direcție (de sens) se află în același timp dezvăluită, prinsă... El se află în noaptea care este el. O ține într-un fel în reducere, sub privirea sa — dar el însuși a dispărut în ea (el verifică, într-un cuvânt, că nu există „subiect“ — întocmai ca pe această pagină). Astfel, uneori, neclintit, în fața fâșiei de cer galben care face să țâșnească orizontul, își simte limpede poziția, limita. Punctul cel mai îndepărtat pe care este în stare să-l vadă sau să și-l imagineze coincide cu cel mai «retras» (spațiu virtual, care reprezintă și viitorul) – și, între cele două, există acest ecran provizoriu de care depinde operația... O sferă suspendată, liberă, se alcătuieste în tăcere, pe jumătate vizibilă prin el... Cuvântul pe care-l poate pronunța aici va fi și lucrul cel mai îndepărtat, iar lucrul cel mai apropiat va fi un cuvânt existent, dar absent... «În plus, orice substanță este asemeni unei lumi întregi și unei oglinzi a întregului, univers pe care-l exprimă fiecare în felul ei, cam în felul în care același oraș este felurit reprezentat în funcție de pozițiile felurite ale celui care-l observă» ...“

Întocmai după cum acest din urmă oraș trimite la ceea ce veți refuza mai încolo să numiți o „tematică“ a orașului („Locuim în acest oraș (această carte)...“) care traversează și adună în mod virtual în el întreaga arhitectură din *Drame* și din *Nombres*, planul lor comun și diferit după cum această din urmă oglindă captează, în „citatul“ său, cea mai puternică gândire, și cea mai aritmologică, a oglinzii sau parcă a ecoului caracteristicii universale; întocmai precum „semănătura de stele“ adusă la o „incandescență rece, la un calcul ale cărui legi și principii nu le cunoștea“, face să conspire o întreagă constelație textuală (din nou *Drame*: „în timp ce îngrămădirea de stele a inundat vidul nocturn...“, ... „întotdeauna aceeași stea încremenită în punctul de a cădea fără sfârșit la limita acută a ochilor ficși...“), un întreg câmp de atracție magnetică din care veți alege aici să desprindeți acest diamant, mai mult decât fragmentat de violența arbitrară a abstracției, comparându-l cu un altul extras dintr-un sipet de vis și de scriitură, de tăcere și de moarte sau, dacă preferați, dintr-o închizătoare sau scrin care vă așteaptă mai jos:

după „Cel puțin cerul nu-și seamănă umbra de astre“ (*Sa fosse est fermée – Mormântul ei s-a închis*).

*CE SERAIT*

*pire*

*non*

*'davantage ni moins*

*indifféremment mais autant*

**RIEN**

**EXCEPTÉ**

**à l'altitude**

**PEUT-ÊTRE**

**aussi loin qu'un endroit**

## LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

## LE HASARD

N'AURA EU LIEU

QUE LE LIEU

fusionne avec au-delà

hors l'intérêt

quant à lui signalé

en général

selon telle obliquité par telle déclivité

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude

pas tant

qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

d'un compte total en formation

*AR FI FOST*

*mai rău*

*nici*

*mai mult nici mai puțin*

*indiferent dar tot atât*

**NIMIC**

**EXCEPTÂND**

**la înălțime**

**POATE**

**tot atât de departe ca un loc**

## NUMĂRUL

A EXISTAT OARE  
și altfel decât halucinație risipită de Agonie

A ÎNCEPUT ȘI A ÎNCETAT  
țâșnind că negat și închis când apărut  
în sfârșit  
prin vreo risipă răspândită în raritate

S-A CIFRAT

evidență a sumei oricât de puțin una  
A ILUMINAT

## HAZARDUL

N-AR FI AVUT LOC

DECÂT LOCUL

fuzionează cu dincolo

în afara interesului  
cât privește semnalat lui  
în general

conform acestei linii oblice prin această înclinație de focuri  
vers/către  
trebuie să fie

Septentrionul sau Nord

O CONSTELAȚIE

rece de uitare și desuetudine

dar nu într-atât

încât să nu enumere

pe o anume suprafață goală și superioară  
ciocnirea succesivă

în chip sideral

a unui calcul total în formare

„să nu enumere:

Constelația nu este atât de rece încât să nu dea nici un semn de viață în *numărul* stelelor care o compun; acest sens de fertilitate continuată a locului-mamă (amestec androgin de stele și de cer: *con* și *st*) se întemeiază pe elementele *mère* (mamă), *elle* (ea), caudalul *qu'elle* (ca ea), legătura *né*, și elementul *nu* (nud) reamintește goliciunea procreației (pe plan fizic și mental deopotrivă) iar aceasta se acordă cu o altă semnificație a lui *mère*: «adjectiv feminin – pură» (*Larousse*). Elementul *mère* este folosit în mod conștient, după cum o arată rima «*énomère-mère*» («Aflăm, aici, fericiri pe care le enumăr (*j'énomère*) / Marea mare (*mer*) împreună cu mica mamă (*mère*)“ *Sur des galets d'Honfleur, (versuri), Pe pietre de la Honfleur*) și expresia «la Muse nue et mère» (Muza goală și mamă) (preață la *Raisins bleus et gris – Struguri albaștri și cenușii*) oferă o prețioasă indicație a unuia din nivelurile de semnificație... Nașterea, *Aruncare de Zaruri (Coup de Dés)* finală, provine dintr-un procreator androgin: natura, rezumată în constelație; produsele ei sunt stadii ulterioare ale ei înseși, în devenire, simbolizate prin ghirlanda de stele individuale ale Ursei; aceste stele sunt, în mod ambiguu, produse de mascul: sperme, și de femelă: ouă, sau amândouă în același timp: copii, iar cele trei idei sunt rezumate în cuvântul „semence“ (sămânță): litera *m* în *énomère* este, așadar, un bun exemplu de *M* care «traduce puterea de a face, deci bucuria bărbătească și maternă... numărul...» (*Les Mots anglais*). Ideea de stea ca sămânță este tradițională în poezie, vezi «conversația ta seamănă nestemate în iarna mea lăuntrică» (Scrisoare către Cazalis, 4 dec. 1868). Semințele-stele vor fi apropiate de laptele bărbătesc și femeiesc în asociație cu calea lactee, vezi mai jos *succesif*...

*le heurt succesif* (ciocnirea succesivă)

«Jocul suprem» însuși, actul, sau produsele lui, copiii lui, stelele constelației în *formare* în vederea *calculului total*.

Această *ciocnire (heurt)* erotică în vederea unei săvârșiri (*consommation*) este în mod amplu confirmată de «salutarea mașinală impusă, prin ciocnirea uneltei, fără încetare, spre Sumă» (*Confrontation*), mai cu seamă dacă ne reamintim «această lopată și această cazma, sexuale – al căror metal rezumând forța pură a muncitorului, fecundează terenurile» (*Conflicts – Conflite*). Valoarea «diseminantă» a lui *s* este aici foarte adecvată, *succesiv* în sensul literal de diseminare: a *însămânța* (semer) grăunțe: rețineți acest «*incessamment*» (*fără încetare*) din pasajul pe care l-am citat

și pe «incessant» (*neîncetat*), din «le va-et-vient successif incessant» (*acel du-te-vino succesiv neîncetat*) (*Quant un livre – Cât privește cartea*)...“

de asemenea, așadar, fiecare secvență a textului, prin acest efect de oglindă germinal și deformant, cuprinde de fiecare dată un *alt* text care o cuprinde în același timp, astfel încât într-una din aceste părți care sunt mai mici decât ele însele și mai mari decât întregul pe care îl reflectă, este asigurat un sălaș pentru enunțul teoretic al acestei legi. Acest enunț, de altfel, nu se poate sustrage legii de recurență și de deplasare metaforică în care, în mod elementar, în același timp termen și mediu, el se expropriează pe sine însuși:

*Drame*: ... „dar ea secretă propriul ei mediu...”  
 „... El se află în noaptea care este el...”

*Nombres*: „3.19. ... *Materie tot mai diferențiată, acidă, mușcând fără încetare din propriul său foc* –“

„1.77. ... *Puteam totuși să transform ceea ce se întâmpla, nemaifiind oprit pe o singură suprafață, văzând, dimpotrivă, cum funcționează organisme în mod constant la mai multe niveluri, devenite, parcă, file și suprapuse lor înșile, reîncărcate ca niște baterii cufundate în propriul lor acid elaborat sau neutralizat, traversând și fiind traversate, modificând și fiind modificate...*“

Nu exersați „intuiții” temporale sau variațiuni impracticabile; veți fi declinat poate mai bine acest imperfect al fondului dublu și al mai-mult-ca-prezentului desenând figura pătratului, complicată cu structura unei oglinzi insolite. A unei oglinzi care reușește, în ciuda imposibilității enunțate mai sus, să fie un izvor, asemeni unui ecou care ar precede, în vreun fel anume, originea căreia pare să-i răspundă, „realul”, „originalul” „adevăratul”, „prezentul” nefiind constituite decât ca ecou pornind de la duplicație, singura în care ele pot țâșni. De aceea „*ecoul*” este „incizie” (1.5.). „*Efectul*” devine cauză. Un cuvânt care nu se va repeta, un semn unic, de pildă, nu ar fi așa ceva. Așadar, el nu devine ceea ce este decât în posibilitatea reeditării sale.

„1.77. ... *fiecare cuvânt afla ecoul care era cauza lui.*“

Ce se întâmplă aici cu prezentul? cu prezentul trecut? cu prezentul viitor? „Voi”? „Eu”? „Noi” va fi fost în imperfectul acestui ecou.

## 6. DISCURSUL DE ASISTENȚĂ

„... Cutia sonoră, spațiul vid din fața scenei: absența nimănuși, în care se îndepărtează asistența și peste care nu trece personajul“ ... „Să se posteze un critic în fața scenei deschise!“.

Imaginați-vă peștera platoniciană, nu doar răsturnată de vreo oarecare mișcare filosofică, dar devenită, în întregul ei, un amplasament circumscris într-o altă structură, absolut alta, într-o mașină în mod incomensurabil și imprevizibil mai complicată. Închipuiți-vă că oglinzile nu sunt în lume, în chip simplu, în totalitatea acelor *onta* și a imaginilor lor, dar că, dimpotrivă, „prezenturile“ se află în ele. Imaginați-vă că oglinzile (umbre, reflexe, fantasme etc.) nu mai sunt cuprinse în structura ontologiei și a mitului peșterii – care situează, de asemenea, ecranul și oglinda – ci le învăluie în întregime, producând din loc în loc efectul particular, extrem de determinant. Întreaga ierarhie pe care o descrie *Republica*, în peștera și în spiritul ei, s-ar afla repusă în joc în teatrul dn *Nombres*.

Fără a o ocupa în întregime, momentul „platonician“ se situează pe a patra suprafață. Dar aceasta mai cuprinde, după cum știți, discursul care demontează ordinea „platoniciană“ a prezenței (cuvânt prezent care conduce la vizibilitatea fenomenului, la vizibilitatea *eidōs*-ului, a ființării în adevărul ei, îndărătul vălului sau ecranului etc.).

Numiți *discurs de asistență* ceea ce, pe această scenă, mai mult decât în mod prezent, se rostește la prezent, pentru a deconstrui „iluzia“ sau „eroarea“ prezentului. El unește motivul *prezenței* (prezență, solitudine presantă a vocii care interpretează, spunându-vă „voi“, făcând, astfel, apel la prezența spectatorului-cititor *care asistă* la actualitatea unui spectacol sau a unui discurs) și al *auxiliarului* (discurs de ajutor, discurs de neobosită prevenire, de prevenție plină de vigilență, *boetheia* platoniciană care susține prin cuvântul său — prezent — infirmitatea bâjbâitoare și înspăimântată a unui *ekgonos*, a unui fiu neînvestrat, a unui produs rătăcit, a unei seminte lăsate în seama violențelor scriiturii: voi).

Discursul de asistență — care proliferază aici — se adresează spectatorului (asistent la spectacol și asistat la asistarea lor) și îl ajută să citească structura mișcătoare a piesei totale sub cele patru fețe ale sale, în scriitura ei generală și în calculul său în formare.

Dar cine vi se adresează? De vreme ce nu există un „autor“, un „narrator“ sau un „deus ex machina“, există un „eu“ (*je*) care face parte, în același timp, din spectacol și din asistență și care, cam ca „voi“, asistă la (îndură)

propria sa reînscrisiere neîncetată și violentă în mașina aritmetică; un „eu“ care, pur loc de *trecere* expus operațiilor de substituție, nu mai reprezintă o existență singulară și de neînlocuit, un subiect, o „viață“, ci numai, între viață și moarte, realitate și ficțiune etc., o funcție sau o fantomă. Un termen și un germen, un termen care se diseminează, un germen care-și poartă în sine termenul. Făcându-se forte de propria-i moarte (*Se faisant fort de sa mort*). *Le sperme: ferme*. (Sperma: fermă/închide).

„3.11. ... devenind ca voi: neștiind cine sunt. Dar păstrând ceea ce îmi permite să spun «eu», această tresărire, acea lipsă de silabe în clipa când sunt acolo toate deodată... Mă trezisem vorbind, fulger alunecat într-un vârtej înnegrit de cuvinte, așadar, vorbeam dintotdeauna înainte de a mă afla printre voi... În nodul însângerat al spațiului, eu și toți cei care puteau spune «eu», noi toți prinși în această numărare neîmblânzită, vii și morți, întinși, înălțați pe deasupra fluviilor, din amețala rece a apei și geamurilor, noi toți cei care ne învârtim astfel în cușcă, cu această schimbare dobândită și nouă, așezați neîncetat în poziții în ecou, cu aceste litere care nu se apropie decât dacă recade țipătul auzit sus...“

Învârtindu-mă în cadru, în cușcă, în parc, „eu“ primește — două secvențe mai departe, venind dinspre zidul din față — răsfrângerea deformată a limbajului său. El este prins în răsfrângere, violența loviturii dată cu bătaie dublată:

„1.13. ... Povestirea începuse brusc atunci când hotărâsem să schimb limba în aceeași limbă... când repetițiile le invadaseră trăsăturile... Totuși, nimic dintr-o dedublare... La capătul unei operații în care trecusem prin cărnurile desfigurată, fără piele și vorbitoare, prin vărsături, prin măcinarea nervilor și sângelui devenite cifre desprinse și pierdute în schimb, deveneam această răsturnare... Deschideam ochii, priveam venind spre mine ceea ce m-ar forța în sfârșit să spun «eu»...“

Nefiind decât „răsturnare“, percuție repercutată, supus violenței loviturii și a „operației“, loc pasager al permutației, acest „eu“, forțat să fie rostit în sfârșit, care va asista, există la asistarea voastră și se face asistat de către aceasta.

„4.28. (...Deschideți ochii, numărați ceea ce trece pe dinaintea ochilor voștri... Întotdeauna există pentru voi ceva de văzut, ceva care umple ziua în care vă aflați, noaptea în care credeți că dormiți și uitați de voi... Aici

*trec precum cel care pecetluiește și lovește povestirea ce se desfășoară, o face să decurgă din ea însăși, îi conferă această amețală în care v-ați născut...)*“,

este numele întregii forțe de scriitură care, dintr-o dată, declanșează povestirea și o menține în desfășurare; dar este mai cu seamă simulacrul – trebuie să înțelegem că simulacrul este o forță – unei identități permanent dislocate, deplasate, trimise în afara ei, tocmai prin scriitura de forță,

„3.47. ... «eu», totuși, tot mai rătăcit în text, așezat, oprit într-un ungher al textului și nemaifăcând cu adevărat decât să treacă, punându-mă încă pretutindeni la încercare și în toate privințele dar până la un punct în care totul devenea obscur în mișcarea forței sale...”

Camera obscură a acestei forțe de scriitură în care ne dezvoltăm imaginile ale căror negative „eu” și „voi” nu le vor fi avut niciodată. Simulacrul de asistență vrea, prin urmare, ca discursul lui „eu” (voi asistând și asistând la asistența voastră) să fie altul, scriindu-se de ceea ce spune că este: așa-zis adevărat, în loc să enunțe adevărul povestirii în desfășurare, el simulează și „vă” înșeală, prefăcându-se că transformă punct cu punct imperfectul în prezent, operație despre care știe că e imposibilă (4.48). În această dualitate declanșată de scriitură, el se preface că dă socoteală — și motive — pentru ceea ce vedeți, se preface că vă spune prezența prezentului vostru, în timp ce fenta lui face parte dintr-un proces de scriitură. Adică de de-prezentare și de expropriere. Și vă absoarbe într-un nou vertij: în ce constă prezentul? *Consistă* el, oare, de vreme ce se divide astfel în asistență? Ce se poate înălța pe scenă pentru ceea ce nu se bazează pe sine (*ne consiste pas avec soi*)?

În timp ce se preface că vă vorbește, că vă asistă, „eu”-ul care trece are nevoie, suprafață goală de sine, să fie el însuși suplinit și în simulacrul acestei asistențe. El trișează și uneltește deposesia crâncenă prin care veți fi luați și duși în scriitura povestirii roșii. Pregătind noi raporturi pentru momentul roșu („3.83. ... *Eram acolo, totuși, respiram la adâncime... Pregătind noi raporturi pentru momentul roșu... voidind înălțarea* (la montée) *masivă a estului, a răsăritului constrâns în sfârșit, să-și arate* (montrer) *culoarea...*“), „eu”-l uneltește împotriva voastră; uneltește, adică prepară o substanță resimțită ca dăunătoare — o otravă — care înroșește tot mai mult povestirea, purtându-vă în mișcarea ei de scriitură deposedantă, până la punctul de simulacru unde ea poate, în același timp, să vopsească (*teindre*) țesătura și să se prefacă (*feindre*) că v-o spune cu adevărat, în forma asistenței sau, față în față, în forma provocării care amenință cu nerușinare, în forma somăției. Mai citiți, rămânând atenți,

totuși, la ceea ce a început, probabil, să vă provoace amețeală: că fiecare fragment nu devine lizibil decât în jocul calculat al unei foarte numeroase recurențe și a unei polisemii innumerabile. Aici, de pildă, și cel puțin, a celor care afectează cuvintele „coloană“, „cadre“, „lovitură“, „otrăvit“, „produse“, „pătrate“, „roșu“ etc., și care le transformă, de-a lungul *Numerelelor*, în modul cel mai derutant și mai necesar, cel mai surprinzător dar și cel mai obsedant. Vedeți așadar „citat“, „prezentul“ pasaj, ca și cum ar trimite doar la el însuși:

„4.40. (... Totuși, aici, povestirea continuă, precum o coloană goală, o succesiune de cadre goale concepute pentru a ajuta dușmanul în adâncime, pentru a vă da o lovitură mai secretă, mai otrăvită, hărăzită să vă ia întrebuințarea produselor voastre, dominarea discursului vostru însărcinat să mascheze totul, să aranjeze totul în formule îngrijite și regulate... Ca și cum ați trece, cu ochii închiși, de la un pătrat la altul, de la un pământ împodobit la un pământ explodat în raport cu care începeți deja să vă rotiți... Povestirea roșie...) –“

Un astfel de simulacru de asistență operează numai între paranteze. Cele 25 de secvențe ale cifrei 4 se află între paranteze, ceea ce, în duplicitate, înseamnă în *același timp*:

1. că un discurs (prezent) tinde spre extra-text, spre întreruperea povestirii (scrise), prin rectitudinea unei cuvântări sincere și explicația unui complice, ca și cum discursul ținut în prezent n-ar avea de dat nici o socoteală, în țâșnirea lui mediată și frontală, menținându-se el însuși, prin el însuși, în conștiință și fără istorie;

2. că el revine, totuși, la scriitură, că funcția în mod ireductibil grafică a parantezei aparține urzelii generale a povestirii, aspirația spre extra-text, spre confidența culiselor, fiind ea însăși demascată prin glasul de asistență; sau, mai curând, restituită măștii ei și eficacității ei teatrale:

„4 (... este greu să accepti acest interval, acest alb intact; este, totuși, foarte greu să confirm fără această uitare care revine și forțează mâna – când textul se întrerupe, se repliază, lasă să revină glasurile precum o înregistrare fără sfârșit –...)“

Nu există extra-text pentru că grafica generalizată a început deja dintotdeauna, este întotdeauna *grefată* într-o scriitură „anterioară“. Citiți,

corect *grefat* (*enté*), și semănând aici această aluzie la grefă, la transplant, la emfiteoză, gândiți-vă dinainte că o veți vedea înmugurind altundeva și mai târziu.

Nu există nimic înaintea textului, nu există pretext care să nu fie deja un text. De aceea, există o scenă în momentul în care este începută suprafața de asistență, în care se deschide deschiderea și se prezintă prezentarea.

„... Une scène était“ (o scenă era). La imperfect. Era deja instalată, chiar dacă nu vizibilă în mod prezent, la lucru fără a se arăta, fără să se lase rostită de nici un enunț prezent, anterior „primului“ act. „C’était / issu stellaire / le nombre“ (Era / născut stelar / numărul). Așadar, *Numerele* nu au origine proprie, una și prezentă; nimeni, cu excepția măștii sau simulacrului vreunui foarte abil pseudonim, nu-și poate aroga titlul de proprietate asupra lor, sau dreptul de autor... Autoritate și proprietate rămân niște pretenții ale discursului de asistență și efecte de suprafață moartă. (Cu toate că, ținând seama de două embleme, numele propriu al autorului care dispare întotdeauna în mișcarea echivocă a morții și a salvării, a mântuirii, nu face decât să se ascundă: disimulându-se îndărătul ecranului, în spatele „*multiplicării de ecrane ca embleme ale acestei noi reguli*“ (1.25) sau adăpostindu-se, fără a înceta să strălucească, nestemată fără aer în adâncul cărții, al încuietorii, al scrinului, datorită „*scriiturii împletite cu șerpi, cu pene, și emblema acvilei care trimite la forța concentrată a soarelui – piatră prețioasă – piatră ce trebuie atinsă dacă vrem să continuăm dincolo de soare*“ (2.34), dincolo de moarte. Nume propriu, deci, așa cum a fost creionat la teatru, „gata întotdeauna să se redobândească. Bijuterie intactă în dezastru“. Vă va fi fost de ajuns, prin aruncarea acestei pietre, să mergeți mai departe, îndărătul citatului despre astrul solar, (Soare = moarte = oglindă) pentru a întrezări un inel cu otravă. Apoi un leac, apoi cheia. Care nu sunt altceva.

Ceea ce va fi început deja să se joace în imperfect (sau într-un anume a-orist, într-o anume nelimitare în care se pierde însuși orizontul și care se confundă la fel de bine cu un viitor ce nu va fi nicicând prezent („26. ... *Ca și cum m-aș fi putut apuca, o clipă, dintr-un viitor gol, fără limită* (φ), *ca și cum camera, mulțimea, cerul înțeleș, acum la prezent – sunt aici – ar veni dintr-un trecut pe care trebuia încă să-l străbat...*“), ceea ce se va fi înscris, trecut al unui viitor anterior sau viitor al unui trecut anterior, în „dublul fond insesizabil“ care nu este, el însuși, nici trecut nici viitor, nici anterior nici ulterior, ceea ce se reîntoarce neîncetat la acest imperfect *nu aparține*. Dar nu pentru că ar fi fost smuls vreunei

prezențe sau apartenențe primare. Nu este vorba aici de ceva – vreo „realitate“ sau vreun „sens“ – care ar fi ajuns la inscripție în plus, după prima dată a „producerii“ lui sau a punerii lui în circulație. Această non-apartenență – textualitatea însăși – intervine, adică întrerupe, o dată cu „prima“ urmă deja marcată de duplicație, de ecou, de oglindă, se prezintă cam ca „urma reflexului său“ (*Drame*), întotdeauna cel puțin grupată în două părți, fiecare mai mare decât întregul.

„..... doar datorită la două texte  
repetate te poți bucura de  
o parte întreagă

sau datorită  
întoarcerii/răsturnării  
aceluiiași text  
– al unui al doilea fel  
de a reciti  
care permite să ai  
totul  
în mod succesiv.....

Până în acest moment acolo  
să tipărești pe hârtie frumoasă  
sau să editezi separat –  
să cauți –

....“



## II

### 7. AVANPRIMA DATĂ

„... În orice caz *cineva* a ucis *ceva*, asta-i clar...  
«O, gândi Alice tresărind dacă nu mă grăbesc, va trebui să străbat din nou Oglinda până să fi văzut tot! Să mergem mai întâi în parc!»“

Reveniți pe urmele voastre. Ele vă adâncesc în parc, înaintați în el de-a-ndăratelea, spre el în mod nativ. „Triunghiul cu vârful în jos, partea inferioară a peceteii lui Solomon, este un simbol tradițional al principiului feminin, amplu exploatat în *Finnegans Wake*. Se înțelege de la sine că valoarea literei *v* se degajă mai corect dintr-un grup de asociații vag și vast. Exemplul mallarmean clasic se află în *Hérodiade*...“

Toate opozițiile care țin de distincția între original și derivat, simplu și repetiție, primul și al doilea etc., își pierd relevanța de îndată ce totul „începe“ prin a călca pe urme. Adică o anumită repetiție sau text. Ați fi înțeles-o mai bine ca niciodată citind *Nombres*.

Acolo totul se menține dincolo de opozițiile între *unu* și *doi*, se desfășoară în pofida sau contra distincției dintre percepție și vis, conștiință și inconștient, real și imaginar, istorie și discurs etc. Dincolo de aceste opoziții sau *între* acești termeni, dar nu în confuzie. Într-o altă distribuție. *Doi* nu mai este accidentul lui *unu*, după cum *unu* nu este surplusul secundar al lui *zero* (sau invers), cu excepția situației în care reconsiderăm valorile de accident, de secundaritate, de surplus; singura condiție pentru a putea, în sfârșit, să considerăm textul în mișcarea constelației care precedează întotdeauna prin numere.

Nefiind pur și simplu șterse, opozițiile dislocate de teatrul aritmetic sunt, prin aceeași mișcare, reluate, dar de data aceasta ca efecte, nu ca reguli ale jocului. Întrucât urma se imprimă doar dacă trimite la alta, la o altă urmă deja („reflex de urmă“), lăsându-se depășită, uitată, forța ei de producere se află într-un raport necesar cu energia ștergerii ei. Puterea de expropriere nu se produce niciodată ca atare ci prin alterarea efectelor

de proprietate. Pe scena istorică a celei de a patra suprafațe, dezaproprierea este nerecunosută și în mod necesar („452. ... *Există o lege a acestei nerecunoașteri*“), și violent confiscată în organizarea domestică și economia reprezentativă a proprietății. Intrând în combinație cu dorința (a ceea ce este propriu), bizuindu-se pe contradicțiile forțelor sale (căci propriul limitează disrupția, păzește (*garde*) împotriva morții, dar și privește (*regarde*) spre ea; proprietatea absolută, proximitatea nediferențiată a sinelui la sine este un alt nume al morții; prin aceasta și spațiul proprietății coincide cu „suprafața moartă“), textul face în mod clar să se rotească scena. Exproprierea se realizează prin revoluție violentă. Scriitura dezvăluie ceea ce „*moare și reînvie într-o gândire care în realitate nu aparține nimănui încă de la începuturi*“ (4 și 4.100), modulează exproprierea, o repetă, o deplasează în mod regulat, o enumeră neobosit, „... și astfel eram o marcă printre alte mărci... [...] *Dar nimeni nu mai era eu, ceea ce urma să se producă nu se producea pentru nimeni, exista numai această serie de cifre care calculau, înregistrau și anulau totalitatea exteriorului* – “ 3.7).

Alți sori, altă revoluție, altă aritmetică: „Ceva calculează în mine, adaugă 1, încheie numărul critic pe care le așteaptă atelajele de sori pentru a îndesa în hamuri. Știi că am fost născut pentru a măsura...”

Exproprierea nu se marchează numai prin cifra numărului, a cărei operație non-fonetică, suspendând glasul, dislocă proximitatea la sine, prezența vie pe care cuvântul intenționează să o exprime. „Cifrarea metodică tăcută“ – după *La Musique et les lettres* –, reprezintă moartea violentă a subiectului, citind sau scriind, în substituția mută a *Numerelor*, în visul închizătorii ei, în sipetul ei tăcut. Al vostru („1.5. ... *Atingând această secvență înțelegeam că o singură crimă se săvârșea fără încetare, că veneam de acolo pentru a ne reîntoarce prin acest ocol...*“). Dar cifrarea este *melodică*, un cânt lovește după măsură toate mărcile din *Nombres*. În ele trebuie să urmăriți o cadență, în toate sensurile cuvântului

„Oda tăcută“, în *Mimique*, nu semnează decât decesul unei anumite voci, a unei funcții particulare a vorbirii, pe cea reprezentativă, vocea cititorului sau vocea autorului care n-ar fi acolo decât pentru a re-prezenta subiectul în gândirea lui interioară, pentru a desemna, a enunța, a exprima adevărul — sau prezența — unui semnificat, pentru a o reflecta într-o oglindă fidelă, pentru a o lăsa să transpară intactă sau pentru a se contopi cu ea. Fără ecran, fără vâl sau aliaj specular de calitate. Dar moartea acestei voci reprezentative, a acestei voci deja moarte, nu revine unei tăceri absolute care cedează, în sfârșit, locul vreunei purități mitice a scriiturii,

vreunei grafii, în sfârșit, singure. Ea conferă locul mai degrabă unei voci fără autor, unei trasări fonice pe care nici un semnificat ideal, nici o „gândire“ nu o acoperă fără rest în lovitura ei sensibilă. O ciocănire numeroasă supune toate atingerile reprezentative, efectului ritmului său; și se ordonează ea însăși în funcție de desfășurarea reglată, crâncenă, de aritmografia teatrală a unui text care este, în egală măsură, „scris“ și „vorbit“ în sensul „*alfabetului depășit de acum pentru noi*“ (2.22). Dispariția „vocii“ de autor („Textul vorbind aici despre el însuși și fără voce de autor“, după cum i-a fost încredințat lui Verlaine) declanșează o putere de inscripție care nu mai este verbală ci fonică. Polifonică. Valorile de spațiere vocală sunt reglate atunci prin ordinea acestei voci fără aliaj specular, nu prin autoritatea cuvântului sau a semnificatului conceptual de care textul nu pierde, de altfel, prilejul de a se folosi în felul lui.

„Poem tăcut“, de urmărit în *Variations sur un sujet* („Totul devine suspensie, dispoziție fragmentară cu alternanță și (situație) față în față care concurează la ritmul total, care ar fi poemul tăcut, cu alburii“), *Nombres* reprezintă și poemul unei voci foarte înalte. Încercați. El se citește în strigătul amplu și controlat, reținut, apăsător, tensionat. Punând în scenă vocala unui cânt, și articulația, al cărui ecou anterior îl precipită pe suprafețele murale, reflectând saltul de la un panou la altul, prin ocurența de o sută de ori repetată. De fiecare dată într-un alt metal, sculptura unui alt lichid, traversarea unei materii nemaiauzite. Voce fără autor, scriitură de amplă respirație, cânt ce amuțește vocea:

„3. ... și glasul spunea aceasta, acum, și era chiar vocea mea înălțându-se din viziunea colorată sau mai curând din fondul arzător al culorilor, glasul meu pe care îl auzeam modulând o conjurație fluidă, apăsătoare, în care vocalele se urmăreau, se schimbau și păreau să se aplice textului prin suflul meu. Succesiunea lor acționa direct asupra fiecărui detaliu, respingea elementele ostile, alcătuiă un lanț ritmat, un spectru care aduna și distribuia rolurile, faptele, și acest joc mă folosea ca pe o figură printre altele, eram pur și simplu pentru el un grăunte ridicat, aruncat... Relieful vocal al literelor inserate în inscripția desprinsă – care, fără ele, ar fi rămas stabilă, opacă, indescifrabilă –; activitatea acestor atomi care îmi permiteau astfel să intervin răsturnând operația al cărui obiect eram, emisia și proiecția a căror putere discretă o întorsesem în zbor, toate acestea deschideau depărtarea, exteriorul – și revăd cum sunetele pătrund în cerul violet până în străfundul ochilor. Formula s-ar putea enunța astfel: I-O-U-I-A-I, cu condiția de a-i imprima imediat o unduire constantă, ceva de beție“ [...] – În chipul acesta mă păăsea glasul meu... [...]“

Pierderea de voce este cântată, în altă parte, în recurența transformată a aceleași secvențe, urmând un „perete de apă“ și un „soare care vine să-l incendieze“, „și era acel moment dinaintea prăbușirii, acest moment care pornește în cânt: conjurația apăsătoare, în care vocalele se urmăreau, se schimbau; formulă care s-ar fi putut enunța I-O-U-I-A cu condiția de a-i imprima imediat o unduire constantă, ceva de beție, de precipitare... (3.35). Veți fi remarcat cadența, și în ocurența a doua, căderea lui I la extremitate, „ultima notă ținută îndelung“ în prima ocurență; în care veți vedea anunțându-se, dacă vă întoarceți; ca să vedeți, o anume dezmembrare, chiar înaintea mărcii conform căreia organul „vocii mele mă părăsea“.

„... I roșu, etc.... evident, nu putem da culoarea unei consoane. Dar nu este, oare, vădit că fiecare din ele, că fiecare literă în general are un dinamism diferit, că nu *lucrează (travaille)* în același fel, că o putem compara cu o unealtă care, sub o formă unică, servește la tot felul de întrebuintări diferite?... Puțin mai devreme citeam într-o carte... că D, Delta, este, după mărturia lui Platon, prima și cea mai desăvârșită dintre toate literele alfabetului, cea din care se nasc toate celelalte, întrucât este alcătuită din laturi și unghiuri legale. Și tot el ne spune că în Lege, Mântuitorul nu a venit pentru a ridica acest punct, acest apex așezat deasupra lui I“.

Exproprierea nu procedează, așadar, numai prin suspensia cifrată a vocii, prin spațierea care o punctează sau mai curând își trage linia în ea, pe ea; ea este și o operație *în voce*. Mai cu seamă, gândirea nu aparține nimănui încă de la început, dacă „impersonificarea“ este inițială, pentru că, pur și simplu, textul nu începe niciodată. Nu în sensul că rupturile se șterg în el, nici că irupțiile „pozitive“ se estompează în el și se contopesc în continuitatea a ceva aflat deja-dintotdeauna-acolo. Mai precis, pentru că rupturile nu sunt niciodată origini în text, ele intervin de fiecare dată pentru a transforma un text anterior. Așadar, de vreme ce ele se citesc, nu este posibilă nici o arheologie a *Numereilor*. Sunteți în mod indefinit trimiși la înlănțuirea fără fond, fără sfârșit, și reculul indefinit articulat al începutului interzice, deopotrivă, arheologia, escatologia sau teleologia hermeneutică. Și în același timp. „*Noul text fără sfârșit, nici început*“ (3.99) nu se lasă nici menținut, nici conținut în încuietoria cărții. Text cât vezi cu ochii, când a constrâns orizontul însuși la încadrarea propriei scene, pentru „a ști să îmbrățișeze cu mai multă grandoare orizontul timpului prezent“.

Astfel, de pildă, *Numerele* par să înceapă cu începutul lor: prin 1 din prima secvență. Or, în ajunul acestei deschideri:

1. majuscula inițială este suspendată prin trei cele puncte care o preced, originea este suspendată prin punctuația multiplă și sunteți imediat adânciți în consumarea unui alt text care deja îl pusese pe acesta în mișcare, din lăuntrul dublului său fond. Citație, incitație incoativă care repune în mișcare organizarea fiecărei cetăți (*citē*) [fiecăru (text) citat];

2. acest text citat (*citē*), acest trecut anterior care va veni, nu era oare el însuși, mai mult decât consumat, enunțul consumat al consumării? Enunțul său, cum se spune, teoretic? și foarte expert în aceasta? De pildă: „începutul“ *Numerelor* este doar propagarea, în aceeași flacăra răsucită a ultimei pagini arzătoare din *Drame*. Citiți: „1. ... *hârtia ardea, era vorba de toate lucrurile desenate și pictate proiectate acolo în mod sistematic deformat, în timp ce o frază vorbea: «iată fața exterioară». Dinaintea privirii sau, mai degrabă, de parcă s-ar fi retras de la ea: această pagină sau suprafață de lemn înnegrit răsucindu-se arsă“.*

Pagina „ultimă“ din *Drame*:

„gândindu-se că va trebui încă să scrie:

„trebuie să putem considera că această carte eșuează aici – (arde) (se șterge) (în gândirea (*pensée*) care nu are un gând (*pensée*) ultim – «mai numeroase decât iarba» — «cea ageră, cea mai repede dintre toate, care se sprijină pe inimă») –.“

Scriitura, focul, ștergerea, „fără sfârșit“-ul, numărul, innumerabilul iarba sunt citate și enunțuri citate cu privire la necesitatea acestor oferte citaționale. Acestea nu descriu linia unui raport simplu între două texte sau două mistuiri de focuri, ele vă poartă într-o deplasare de constelație sau de labirint. Ele nu se restrâng la „cadrul acestei foi de hârtie“. Nu numai trimiterile sunt infinite, dar ele vă fac să circulați între texte și structuri de trimitere heterogene. De aceea, citatele sunt uneori „citate“ de „citate“ (citiți acest cuvânt încă între ghilimele înainte de a-l examina, la momentul convenit), trimiteri laterale sau directe, orizontale sau verticale, aproape întotdeauna redublate, cel mai adesea oblic. Un exemplu dintre ele: focul acestei hârtii nu trece numai de la *Drame* la *Nombres*, el are un focar, mai mult virtual decât real, într-o altă „hârtie care arde“ lipsită de auroră, mistuită la rândul ei – „cetate“ (*citē*) – („figuri simbolice trasate pe hârtia care arde, ca tot atâtea semne misterioase care trăiesc dintr-o răsufare latentă“) în *Logiques* în care, într-un mod ce nu mai este pur și simplu teoretic, ci dublează, poate, suprafața de asistență a tetralogiei (*Le Parc, Drame, Nombres, Logiques*), anunță mișcarea «transfinită» a scriiturii: „punere între ghilimelele generalizate a limbii“ care „în raport cu textul, în el... devine în întregime citațională“.

Nici un eveniment nu este, așadar, povestit, totul se petrece în intra-text (*l'entretex*), cu respectarea unui singur principiu: să nu „se întâmple, la urma urmelor, nimic“. Întotdeauna vreo altă carte va fi început să ardă în flăcări în clipa în care „el închide cartea – suflă în lumânare, cu suflarea sa care conținea hazardul: și, încrucișându-și brațele, se culcă în cenușa strămoșilor lui“.

În felul acesta este suspendată dualitatea textului original și a citatului. În punerea la pătrat. Și, începând cu al doilea pătrat, sunteți preveniți în legătură cu aceasta: „1.5. ... începuse ceva, dar acest început dezvăluia, la rândul lui, un strat de început mai adânc, nu mai exista nici înainte nici înapoi, era cu neputință să te întorci... —“.

Enunțurile referitoare la pre-început (*avant-commencement*), la ficțiunea de origine, la indeterminarea imperfectului seminal în care se scufundă mai-mult-ca-perfectul unui eveniment fără dată, a unei nașteri imemorale („începuse ceva...“) nu s-ar putea sustrage regulii pe care o anunță. Ele se recită pe ele însele, însoțindu-vă, de pildă, spre împrejmuirea nativă a *Parcului*: „... să citesc începutul unei fraze: «Caietul este deschis pe masă», să mă asigur că n-are nimic din ceea ce voiam să-i dau (nimic care să poată susține comparația cu proiectul inițial), că nu-i de ajuns un cuvânt pentru a salva restul, că trebuia neapărat să distrug această urmare complezentă, toropitoare; să sfâșii, să sfâșii, să arunc, să fac curățenie, să recreez spațiul care se va lărgi treptat, care se va dezvolta în toate sensurile“.

Acest „început al unei fraze“ antrenează, într-un raport de atracție, cutare hârtie și cutare „suprafață de lemn înnegrit“ pe care se vor întemeia *Numerele*. Dar deja ele urmează în *Le Parc* un drum marcat mai sus: „Caietul este deschis pe masa de lemn întunecat, luminată slab de lampă. Coperta este deja puțin cam ruptă în timp ce paginile acoperite, una câte una, de scriitura fină, strânsă, tratată cu cerneală albastru-neagră se adaugă încet una alteia, înaintează pe hârtia albă cu pătrățele, fără putință de întoarcere, de reîncepere a lucrului minuțos și inutil care cere să fie dus până la capăt; până la ultima pagină încă îndepărtată unde, într-o bună zi, se va opri de la sine“.

Asemeni caietului cu pătrățele din *Le Parc*, tabla de șah din *Drame* stabilește de la bun început imposibilitatea de a începe, care este și imposibilitatea de „a se întoarce“ (*Nombres*) „de a reveni îndărăt“ (*Le Parc*): „Totul contaminat, semnificativ. Nici un început nu oferă garanțiile necesare de neutralitate“. Această contaminare a originilor va fi fost semnificată de „otrava“ din *Nombres*.

Observați, din locul în care vă aflați, din unghiul spațiului cadrilat (*Le Parc*), din căsuțele tablei de șah (*Drame*), din pătrate sau cuburi (*Nombres*), această deschidere executată ca închidere, fiecare jucând în cealaltă. Ieșirea necesară instituie asediul, ea închide textul în mod indefinit, dar și imperfect, în trimitere – în ieșire – spre un alt text. Falsă ieșire cât vezi cu ochii. Oglinda este alungată. La pătrat. Incinta — sau grila — *Parcului*, a *Dramei*, a *Numerelor* are forma deschiderii, a unei mici deschizături pentru a introduce cheia și a unei deschideri nenumărate pentru că este doar grilaj (raport între liniile sau unghiurile rețelei). În același timp, deci, necesară și imposibilă. Urgentă și impracticabilă, literalmente obsedantă, cum va fi fost deja instalată și pusă în rezervă în *Le Parc*: „Așezat pe burtă, cu fața înfundată în pernă, trebuie să încerc din nou experiența. De multă vreme, toate elementele, dacă vreau, îmi sunt cunoscute, știu, pot ști, aș putea să ies, să aflu fisura imperceptibilă, ieșirea pe care nimeni n-a putut-o încerca înaintea mea“.

Mai departe, tot în *Le Parc*, veți fi pășit pe iarba numeroasă din *Drame* și din *Nombres*, adâncindu-vă în acel dincolo al oglinzii, care va împărți întreaga geometrie a textului ce va veni: „Foarte aproape, în spatele meu, dincolo de oglinda în care, dacă îmi plec privirile, mă văd așezat pe acest scaun, iarba crește stufoasă în ciuda pietrelor, a frunzelor moarte, a rămurelelor, iarbă în mod inalterabil verde, doar mai puțin verde“.

Acest text plin de chei nu ocrotește nici un secret. Nimic, în fond (*en somme*), de descifrat în afara sumei (*somme*) care este el. Nimic în încuietore. Nimic îndărătul oglinzii. Căutarea obsedantă a ieșirii nu ține, excluzând orice altă motivație, mai cu seamă pe aceea a vreunui „autor“, decât de structura textului. De acest trusou complet cu care nu aveți ce face. Obsesia va fi fost întotdeauna textuală. „El a spus că trebuia să mă leg de un grilaj“. Textualitatea este asediantă (*obsidionale*). Proces indecizabil de închidere/deschidere care se reface neîncetat. Despre ordine și în ordine (*arythmos*).

Se va spune, dar la o privire mai atentă faptul nu este sigur, că această compoziție minuțioasă și inutilă, încăpățânată, neobosită, de pătrate inegale care nu vor să spună nimic, care arată doar regulata lor iregularitate, cadrul și culorile lor, toate acestea nu clădesc o lume veselă. Probabil, dar aici nu este vorba nici de psihologie, nici de lumea unui autor, de „viziunea (sa) despre lume“ sau de a voastră, nici de o „experiență“ care trebuie făcută, nici de un spectacol ce trebuie descris sau povestit. Nu este nimic de văzut.

Aceasta va fi fost rețeaua acestui text indescifrabil. Text cadrilat într-o oglindă. El mai are și alte schițe de grile pentru a zădărnici descifrarea

și a vă face să rătăciți în traseele marcate de macazurile lui. Geometria grilajului se poate întinde și complica fără măsură, în ea însăși, din ea însăși, situându-se, de fiecare dată, într-un ansamblu care o conține, o fixează, o depășește în mod regulat după ce mai înainte s-a reflectat în ea. Istoria geometriilor ei este o istorie a reînscrierilor sau a generalizării fără respingere.

Încă un exemplu, printre atâtea altele. *Le Parc* „începe“ astfel, în acest albastru care se va fi luminat mai apoi: „Deasupra lungilor bulevarde strălucitoare, cerul este albastru întunecat“. În înfășurarea în care se mistuie volumul *Numerelor*, veți fi citit: „3.15. ... *Spunând de asemenea: «palatul are cincizeci de uși. Ele sunt deschise spre cele patru laturi în număr de patruzeci și nouă. Ultima ușă nu dă spre nici o latură și nu se știe dacă se deschide în sus sau în jos... Toate aceste uși au o singură încuietore și există doar un mic orificiu pentru a introduce cheia și acesta este semnalat doar de urma cheii... Ea conține, deschide și închide cele șase direcții ale spațiului»... Înțelegând astfel că va trebui să trecem printr-o mulțime de serii până să ajungem direct, reintrarea arhitecturii în mediul din care ieșise... Cu terasele, cupolele, grădinile, locuitorii, ceremoniile sale... «Deasupra lungilor bulevarde strălucitoare, cerul este albastru întunecat» iată, în fond, fraza de la care pornisem –“.*

De asemenea, „prima“ frază din *Drame* se reconstituie într-una din secvențele cu numărul 4 din *Nombres* unde veți fi putut citi, la prezent, fără să știți de unde vine: „4.32. (... «Mai întâi (prima stare, linii, gravuri, jocul începe) este, probabil, elementul cel mai stabil care se concentrează îndărătul ochilor și frunții...» ...)“.

Textul astfel întors (*troussé*) (răsucit, curbat înlăuntru) vă readuce la fascicol, întotdeauna, și în jocul său de chei.

3. Prima secvență din *Nombres* nu este doar mai veche decât ea însăși, precum dâra unui text trecut (care el însuși, etc.); ea este imediat plurală, divizată sau multiplicată, și datorită puterii ei de germinare sau de diferențiere seminală care va naște de acum încolo, va fi făcut să se nască un întreg lanț de alte fraze în același timp asemănătoare și neasemănătoare, reflectându-se și transformându-se neregulat în mod regulat, de-a lungul unui text viitor, de fiecare dată separate prin marca (*marque*) sau marginea (*marge*) unei mici diferențe. În 4.12., de pildă, întreaga secvență inițială este modificată de un „ca și cum“. „*Marele spațiu care se sustrăgea deja măsurilor*“ a devenit, într-un alt registru, „*Mare acord ce se sustrage deja măsurilor*“. Marele „*Obiect lipit și distrus*“ s-a transformat în „*Mare volum lipit și distrus*“. Am putea înmulți la infinit aceste „repetări numărate“.

Ceea ce verificați în felul acesta în „primele“ sau „ultimele fraze“, veți fi putut proba la fel de bine pe avanprimele cuvinte ale textului *motto*-urile sau dedicațiile, aceste extra-texte fictive care sunt tot atât de violent reînscrise în sistemul *Numerelor*. Exerga, această frază din „Lucrețiu“ (citată în limba sa străină la origine: „*Seminaque innumero numero summaque profunda*) încetează de a mai fi un citat, fixat cu acul sau lipit pe suprafața frontală, din momentul în care se lasă acționată și operează în corpul însuși al textului „4.80. (... / «*Dorința apăru cea dintâi, rătăcind pe deasupra întregului. Ea există deja înaintea germenului gândirii*» / ... *Germeți, semințe în număr innumerabil și a căror sumă atinge adâncimea în care cuvântul «voi» și gândul «voi» își deschid o trecere de-a curmezișul întâmplării până la voi*) –“... „1.81. ... *germeți viitori și trecuți ... Germeți grupați și diseminați, formule tot mai derivate...*“.

Exerga nu este, așadar, exterioară operei. Nici chiar dedicația, care se prezintă, totuși, ca un nume propriu (marcat în scriitura lui străină la origine, sosită din Est, ca și caracterele chinezești, presărate în text) și ale căror vocale alcătuiesc o formulă ideogramatică pe care *Numerele* o vor descompune și recompune în mai multe sensuri, imprimându-i o unduire constantă, prin expropriere, reapropriere anagramatică, traducând-o, transformând-o în nume comun, jucându-se cu vocalele care o alcătuiesc (or „4.32. (... «*Consoanele se aud doar cu ajutorul aerului pe care produce glasul, adică vocala*» /) — “), marcând culoarea fiecăreia din ele, insistând asupra lui I, roșu ca într-un anume sonet din literatura apuseană și roșu precum „*momentul roșu al istoriei*“. Dar aceste efecte de scriitură, pe care le vom numi de-acum încolo paragramatice, sunt mult mai numeroase decât o sugerează exemplele.

4. „Prima“ secvență nu este, așadar, un discurs, un enunț prezent (la început era numărul, nu cuvântul, nici, în ceea ce revine în prezent la același lucru, actul; sau, mai curând, enunțul în aparență „prezent“ nu este nici enunțul unui prezent, nici măcar vreun prezent trecut, al vreunui trecut definit ca și cum ar fi avut loc, ca și cum ar fi fost prezent. Departe de orice esență, veți fi îndată confundați de către imperfect în densitatea deja atinsă și începută a unui alt text. Și ceea ce este spus sau scris („semnificatul“) este deja practica unei decupări inițiale (*entame*) într-o substanță grafică ce reține și deformează urme de tot felul: forme, desene, culori, ideograme pe jumătate tăcute, enunțuri grăitoare etc.:

„1.... *hârtia ardea, și era vorba de toate lucrurile desenate și pictate acolo în mod regulat deformat, în timp ce o frază vorbea: «iată fața*

*exterioră».* Dinaintea privirii sau, mai curând, retrăgându-se, parcă, de la ea: această pagină sau suprafață de lemn înnegrit se răsucea mistuită.“

Precum înlăuntrul *Parcului*, mediul total în care se scrie cartea (camera, „vechea cameră“ care reapare neîncetat, masa, caietul, cerneala, pana etc.) este în permanență reînscris, repus în joc în *Drame* și în *Nombres*. De fiecare dată are loc apariția scriiturii ca dispariție, retragere, recul, ștergere, răsucire asupra sa, mistuire. *Parcul* se închide astfel (remarcați aici reflexul urmei cheii): „... întunecat; în timp ce în altă zi, caietul așezat pe o masă la soare sau, de asemenea, în aceeași seară, scos din sertarul a cărui cheie o păstrează doar ea, caietul va fi citit o clipă, apoi închis la loc; caietul cu copertă portocalie umplut cu migală, supraîncărcat cu scriitura regulată și dusă până la această pagină, la această frază, la acest punct, de stiloul vechi, muiat des și mecanic în cerneala albastru-neagră“.

Rămâne această coloană de cerneală, după, înainte de punctul final. Mecanic muiată, gata să înceapă un alt text.

*Drame*, care se termină unde începe *Nombres*, începe totuși în același punct („și putem spune că începe într-adevăr acolo unde se termină“), prin acel „deja acolo“ al unui text care deschide și spațiul unui joc: „Mai întâi (prima stare, linii, gravură – începe jocul)...“

## 8. COLOANA

„Cât privește mișcarea textuală (care antrenează ansamblul *Cânturilor*), ea devine aceea «accelerată de rotație uniformă într-un plan paralel cu axa coloanei»“ (*Logiques*).

„Un vis îi reamintește că trebuie să construiască obeliscuri, altfel spus raze solare din piatră și să poruncească să graveze pe ele litere numite egiptene“.

„Știți, oare, că potrivit lui Aristotel, să pieri strivit de o coloană nu este o moarte tragică? Și iată, totuși, cum te amenință moartea netragică“.

„Trebuie să găsească o formație pentru întreținerea maselor și ea a fost aflată o dată cu *coloana*“.

„Cele trei lucruri: coloană de excrement, penis și copil sunt, deopotrivă, corpuri solide care excită făcând să pătrundă în ele sau să se retragă din ele un canal de membrană mucoasă...“

Așadar, în indefinitul unui trecut care nu a fost nicicând prezent, în clipa când o tăietură declanșează jocul și începe textul, „o frază vorbea“.

Mai departe: „3.11. ... *Mă trezisesem vorbind, fulger furișat într-un vârtej înnegrit de cuvinte...*“. Puțin mai înainte: „1.9. ... *Cu siguranță mă trezisesem; dar această trezire era doar un efect decalat, o germinare...*“

Este vorba de trezire (*réveil*), niciodată de trezie (*éveil*). Un limbaj mi-a precedat prezența mie însumi. Mai bătrână decât conștiința, decât spectatorul, anterioară oricărei asistențe, o frază „vă“ aștepta, vă privește, vă observă, veghează asupra voastră, vă implică din toate părțile. Întotdeauna, acolo unde credeți că deschideți drum într-un spațiu virgin, vă așteaptă o frază care s-a pecetluit deja, undeva, „4. (... – *iar aceasta moare și învie într-o gândire care în realitate nu e a nimănui de la început, o coloană transparentă în care ceea ce are loc rămâne suspendat la o înălțime mai mare sau mai mică, și trezindu-vă vă spuneți: «iată, eram acolo»*, dar nimic nu explică această frază, ea vă privește...) –“.

Acest text ocupă locul înaintea „mea“, mă privește, mă asediază, mă anunță mie însumi, veghează asupra complicității pe care o întrețin cu cel mai secret prezent al meu, îmi supraveghează forul lăuntric – un oraș, mai precis, și încă labirintic – dintr-un turn de pază parcă, fixat în interiorul meu, asemeni acestei „coloane transparente“ care, neavând interior, este adâncită, pur exterior, în ceea ce ar vrea să se închidă asupra-și. Coloana așează spațiul în timp și divizează ceea ce este compact. Transparența ei este și reflectantă. Imaginați-vă că ați înghițit o oglindă cilindrică. Înălțată, mai mare ca voi „4. (... *această coloană nu vă lasă nici o distanță, ea veghează când dormiți, o aflați furișată între voi și voi.... Tot mai puțin bănuț, tot mai puțin reamintită acolo unde vă duceți fără să mă vedeți...*)“.

Această coloană de sticlă (*verre*) traversează (*traverse*), domină, reglează și reflectă, în polisemia ei numeroasă, ansamblul pătratelor.

Turn al lui Babel în care limbile și scriiturile multiple se ciocnesc și trec unele în altele, se transformă și se nasc pornind de la alteritatea lor cea mai ireconciliabilă, dar și cea mai afirmată căci aici pluralitatea nu are fond și nu este trăită ca negativitate, în nostalgia unității pierdute. Dimpotrivă, ea angajează scriitura și cântul. „1... *Aer // Din cauza unui cuvânt rostit într-o altă limbă, accentuat, repetat, cântat – și imediat uitat –, știam că se declanșase o nouă povestire*“ (de asemeni în 2.90).

Turnul Babel, această coloană vertebrală a textului, este și o coloană falică țesută pe parcursul lucrării. „În locul falusurilor, spune Herodot, au inventat alte obiecte lungi, de un cot, prevăzute cu un fir; ele erau purtate de femei care trăgeau firele și făceau să se înalțe aceste obiecte,

reproducere a organului genital al bărbatului, aproape la fel de mare ca și restul corpului“.

„4.56 (... În acest ritm puteți să vă ridicați încet, să adunați partea voastră de spațiu, să simțiți coloana de os cum devine suplă în voi, și cu mâinile să regăsiți degetele lor ...) — „2.6.... o silabă neexistând în nici o altă limbă cunoscută... Atunci mă aflam aproape în vârful unui cilindru a cărui extindere nu o controlam, baza lui înrădăcinându-se în metalele cele mai grele. Astfel urcam, cu miile, spre deschiderea albă... „1.49. ... nereușind să pricep motivul acestei traversări a oglinzii, al acestei smulgeri duble și pentru ce aceasta se înfăptuia tocmai cu ea, ochii ei, filarea ei, spada ascunsă în coloana care o învăluia...“

„Cilindrul transparent care traversa lumile și timpurile lor“ (2.38) nu este oare, și coloana de aer insesizabil a Zoharului (3.43. ... „El a gravat mari coloane de aer insesizabil“ / ...)? Coloane-oglinzi, coloane de mercur, „coloanele fizice și atmosferice“ (1.85) se cufundă într-adevăr în Cabală, întrucât sunt și „coloane de numere“ (4.52). „1.45. ... în diseminarea fără imagini, fără pământ, saltul în afara durerii marcate și acumulate — totul fiind luminos totuși, uscat, tăiat, demonstrațiile înlănțuite («numărul minim de rânduri – linii sau coloane – conținând toate zerourile unei matrice este egal cu numărul maxim de zerouri situate pe linii sau coloane distincte»)...” și coloane de numere care sunt, tot acolo, arbori (1.45 și „3.15... Înălțurate cele patru ziduri goale și arborele care traversează încăperea, nu mai exista, astfel, nimic altceva decât această respirație insesizabilă ce se înroșea ascunsă din afară...“. Ceea ce, unită cu autoritatea numărului 10 (1+2+3+4), dacă acest privilegiu nu ar avea o prea bogată polisemie pentru a fi dominat printr-un singur gest, ar putea pune în scenă arborele celor zece *sephiroth*, care corespund celor zece nume sau categorii arhetipale. *Safar* înseamnă „a socoti“ și uneori *sephiroth* se traduce prin „numărare“. Arborele *sephiroth*-ilor, în întregime gravat, se cufundă în En Sof, „rădăcina tuturor rădăcinilor“, iar această structură poate fi recunoscută, sub toate aspectele, în *Nombres*. Aceasta n-ar fi decât una din numeroasele grefe textuale prin care Cabala se reimprimă; numeroase: plurale, diseminate și, de asemeni, ritmate, cadențate, reglate, calculate, marcate pe „portativul complet“ (2.74), căzând cu măsură, precum capetele sub ghilotină, precum înregistrarea fără sfârșit a vocilor, în „căderea neclintită a numerelor“ (1.33).

Coloană în marș, coloană de numere, coloană-oglinză, coloană de aer, coloană de mercur, coloană de aur: aur în topire, aliaj de marcă. „Palatul

meu măreț este construit cu ziduri de argint, cu coloane de aur..“ Coloana nu este nimic, nu are nici un sens în ea însăși. Falus golit, retezat de el însuși, decapitat (i), ea asigură trecerea innumerabilă a diseminării și deplasarea jucată a marginilor. Ea nu este niciodată ea însăși, numai scriitura care o substituie la nesfârșit ei înseși, dedublând-o de la prima ei surecție: „Doi pilaștri, pe care nu era greu și încă și mai puțin imposibil să-i iei drept baobabi, se zăreau în vale, mai mari decât două ace de gămălie. În realitate erau două turnuri enorme. Și cu toate că doi baobabi, la prima privire, nu seamănă cu două ace de gămălie, și nici măcar cu două turnuri, totuși, folosind cu dibăcie sforile prudenței, se poate afirma, fără teamă de eroare (căci dacă această afirmație ar fi însoțită fie și de o părticică de teamă, n-ar mai fi o afirmație; cu toate că același substantiv exprimă aceste două fenomene sufletești care prezintă caractere atât de net deosebite pentru a nu fi confundate cu ușurință) că un baobab nu diferă într-atât de un pilastru, încât să fie interzisă comparația între aceste forme arhitecturale... sau geometrice... sau una și alta... nici una nici alta... sau mai curând forme înălțate și masive [...]. Două turnuri enorme se întrezăreau în vale; am spus-o la început. Înmulțindu-le cu doi, produsul este patru... dar nu deslușeam foarte bine necesitatea acestei operații aritmetice“.

O întreagă lectură a volumului ar putea, așadar, circula în intra-textul (*I'entretex*) sau rețeaua paragramatică ce luminează și atâță unul prin celălalt focul mistuirii, de la *Drame* la *Nombres* („rezumatul arzător“ al orașului și al cărții „*hârtia care arde*“ etc.) și focurile Torei, foc negru și foc alb: focul alb, text scris în litere încă invizibile, se oferă citirii în focul negru al Torei orale care vine la urmă pentru a trasa în el consoanele și pentru a puncta vocalele, „3.43. / ... *Traseu al focului negru în care mă ardeam pe focul alb...*“. Atâtea focuri fiind astfel aruncate, proiectate de un text, nu se face vreo referință la nici o mistuire „reală“ pe care să poți visa că o atingi în cele din urmă, toate – texte epuizate și depășite, focarul. Focul nu este nimic în afara acestei „transferențe“ de la un text la altul. Nici măcar un „obiect tăcut“. Mistuirea (raportul dintre moarte și un soare despre care a fost — mai mult de „o dată“ — vorba) este în întregime asemeni diseminării, textuală („cartea suprimă timpul cenușă“).

Ceea ce nu înseamnă să o reducă (la cenușa ei), ci să incendieze gândirea voastră despre text. Faptul că, lipsită de referentul ultim și „real“ — care ar menține și focul la o distanță liniștitoare —, o astfel de consumare pare să nu consume decât urme, cenușă și să nu lumineze nimic prezent, nu-l împiedică să ardă. Mai trebuie să știm ce înseamnă „a arde“. Ce este focul *el însuși*? În *Drame*: „Nimic nu deosebește o flacăra de foc, focul

nu este nimic în plus față de o flacăra, și aici este vorba de sensul cuvintelor nu de lucrurile din cuvinte. Este de prisos să ne reprezentăm aici un foc, o flacăra: ceea ce sunt n-are nici o legătură cu ceea ce se vede“. Întocmai precum crima, mistuirea nu are loc „în mod real“. Ea se menține *între* dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei. Aceasta numește dublu *himenul*, „vicios dar sacru“, în *Mimique*; penetrația, actul perpetrat a ceea ce *intră* (*entré*), mistuie și seamănă confuzia *între* (*entre*) parteneri; dar de asemenea, în mod invers și în același timp, căsătoria neconsumată, peretele vaginal, ecranul virginal al himenului care se menține *între* exterior și interior, între dorință și împlinire, între săvârșire și amintirea ei. Suspensie a „aluziei perpetue“: de pildă acest PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME (mim al lui Marguerite în acest himen cât vezi cu privirea).

Cabala nu este numai citată să se înfățișeze în chip de aritmosofie sau știința permutărilor literale („2.42. ... „*El triplă cerul, dublă pământul și se sprijini pe numerele sale*“... „3.95. ... *Știința combinării literelor este știința logicii interne superioare*“ /...), ea cooperează la o explicație orfică a pământului. Întocmai precum *Drame* („La început, totul este prezent, dar nimic nu există. Apoi viziunea creează ecranele ei succesive...“ [...] „... Dacă copiez acest pasaj: «acum mă întorc la timpul în care lumea se afla în noutatea ei, în care pământul era încă moale»...“), prima secvență din *Nombres* mimează un fel de mitologie cosmogonică. Repetitie a prezentului absolut de origine indiferențiată, dar nu în zeroul unei pre-fete a patra, vreun 0.4., deja în (1): „*hârtia arde*“ deja la originea lumii.

Or, prin locul pe care această mitologie îl acordă punctului, aerului etc., această explicație orfică descrie, de asemenea, analogul unei *plerome*, acel soi de spațiu originar – de strat pneumatic (*tehira*) în care se produce *țimțum*, criza în Dumnezeu, „drama lui Dumnezeu“, prin care Dumnezeu iese din el însuși și se determină. Această contragere într-un punct, această retragere, apoi această ieșire în afara sa pornind de la eterul originar, trimite, desigur, la mitologia lui „Luria“ dar poate trece și prin „Hegel“, „Boehme“ etc. („2.54... «*El produse un simplu punct care a fost transformat în gândire, iar în această gândire, el a executat nenumărate schițe și a gravat nenumărate gravuri. Apoi a gravat scânteia și ea a fost originea operei existente și inexistente, înmormântată adânc și de necunoscut după nume...*»...“).

Deși menține în viață aceste texte extrase, jocul inseminării – sau grea – le surpă centrul hegemonic, le subvertește autoritatea și unicitatea. Redusă la textualitatea ei, la plurivocitatea sa numeroasă, absolut

diseminată, Cabala, de pildă, este condamnată la un fel de ateism, ceea ce, citind-o într-un anumit mod sau, pur și simplu, citind-o, ea n-a încetat niciodată să fie cu adevărat. „... numărul, singurul lucru în care au crezut așa-zișii atei ai voștri...”

*Numerele*, cabală în care alburile nu vor fi nicicând umplute decât provizoriu, o față sau o casă rămânând întotdeauna goale, deschise jocului permutațiilor, alburi întrezărite ca alburi, spațiere (aproape) pură, pentru totdeauna și nu în așteptarea unei împliniri mesianice. Spațiere doar asistată. Căci, după cum se știe, există în jurul Torei o întregă interpretare a spațierii, a generării textuale și a polisemiei. Polisemia reprezintă posibilitatea unei „noi Tora” putând să iasă din cealaltă („Tora va ieși din mine”). Rabbi Levi Isaac din Berdișev: „Iată despre ce este vorba: albul, spațiile în rolul Torei provin și ele din litere, dar noi nu știm să le citim ca pe literele negre. În vremea venirii lui Mesia, Dumnezeu va dezvălui albul Torei ale cărei litere sunt acum invizibile pentru noi și tocmai aceasta ne face să gândim expresia «noua Tora»”.

Dimpotrivă, aici va fi oricând posibil un text nou, albul deschizând structura spre o transformare infinit diseminată. Albul hârtiei virgine sau al coloanei transparente descoperă, mai mult decât neutralitatea unui mediu, spațiul de joc sau jocul spațiului în care se înalță transformările și se enunță secvențele. Este aerul. „*Aerul alb*” (4.36).

Aerul: eter în care, de la „început”, este prins sau se înalță. „1...”: „1... *Aer / ... Aer // ... Aer /// ...*”.

Aerul este, de asemenea, în aparență (este aerul aerului, aerul la pătrat: 1, 2, 4 trăsături), în sens mitic, atmosfera nediferențiată în care pare să se solidifice sau să se decupeze primul prezent, un fel de origine a lumii și de certitudine sensibilă, mimată „sub o falsă aparență de prezent”:

*„1. ... Tocmai în acest punct, nu mai este loc nici pentru cel mai mic cuvânt. Ceea ce simți imediat este gura: plină, întunecată – iarbă, argilă –, este înăuntru. De prisos să te miști, să te întorci. Totul este ocupat și umplut, fără decalaj, interval, fisură. Mai departe? Este aici. În alt fel? Aici”.*

Aerul în care este prins pătratul lumii (4.24), suflul glasului (4.32), aparența (aerul) prezentului („4.8. (... Această a patra suprafață este, într-un fel, construită în aer, ea îngăduie cuvintelor să se facă auzite, trupurilor să se lase privite, aici uiți, prin urmare, cu ușurință, și acolo este, fără îndoială, iluzia și eroarea...)”), ritmează melodia.

„*Aer alb*”: prins în coloană nu este, oare, și mediul muncii, mediu ca vid elementar și mediu ca furnal înalt așezat în centrul uzinei (vă amintiți

atunci „fumul care putrezește“ și „ecranul alb ieșit din uzină“ din *Drame*). Nombres: „3.75. ... și gândind la munca concretă și crâncenă produsă în ultimă instanță în vid, și chiar de aceea mai concretă și universală, fără nimic dincolo, fără limitare, fără chemare... «Uzinele și cheiurile pe care le vedeți în aceste pagini vor putea fi rase, coloanele de fum alb vor înceta să urce spre cer, dar acest port nu poate fi dominat»/ «numai poporul este autorul istoriei universale» / ...“

Dar „înainte“ de a fi în felul acesta mediul muncii și al producției ca *trasare de drum (frayage)* (1.24; 3.43), aerul este „aer“: un „citat“. De pildă, din *Drame*: „... ca și cum s-ar fi gândit sau ar fi visat o carte... O carte în care fiecare element (cuvinte, fraze, pagini) ar fi însuflețit de o rotație învăluită, în așa fel încât ai crede că asști la revoluția unei sfere multiple... Ceea ce se degajă din această carte este aerul“. Veți fi putut recunoaște astfel rețeaua citațională a „sferelor“, a „rotațiilor“ etc...

Aerul nu este, așadar, numai un „citat“, este mediul vid al textului ca citare generalizată, este citarea citatului (*la citation de la citation*), ființa-citată a lui la înfățișare (*comparution*).

Acest „aer“ supradeterminat (dar nu există niciodată decât supra-determinare, în afara „iluziei“ prezenței originare pe fața a patra) regenerează în sine, din aproape în aproape, dincolo de „*Fizica*“ lui „Hegel“ – întreaga filosofie, toate textele cosmogoniilor presocratice. Aceea a lui „Anaximandru“. Mai cu seamă cea a lui „Anaximene“, care determină *apeiron*-ul originar (nelimitatul, aoristul, imperfectul într-un cuvânt) ca *aer*, a cărui rarefacție ar da naștere focului. Iar pământul, care plutește în aer nu este, oare, pentru „Anaximandru“ un „fundament de coloană“, o „coloană cilindrică“ cu proporții calculabile (diametru bazei egal cu o treime din înălțime), umflată în extremitatea superioară și locuită de noi? Nombres: „2.6. ... Mă afluam, atunci, aproape de vârful unui cilindru a cărui întindere nu o controlam, baza ei înrădăcinându-se în metalele cele mai grele...“ Urmarea acestei secvențe pare să simuleze descrierea unei *Scene din Paradis* de „Bosch“, pe care o veți fi putut-o vedea în *Palazzo Ducale* din Veneția, ea face să se deschidă un „cerc alb“, așezat sus și la dreapta tabloului, pe calea din „*Dao De Jing*“ („*Creuzetul, uzina în care ne elaboram astfel unii în raport cu ceilalți era, așadar, reamintirea și dezvoltarea unei formule anterior înscrise în cercul alb care era calea. Calea sau, poate, dimpotrivă, intrarea unui nou traseu, același dar în sens invers, același dar în oglindă, sau mai curând, schimbând în oglindă pe cel care tocmai avea loc, și în care ne învărtim, încă încet, dincolo de ceea ce fusese numit altcândva reflex sau oglindă...*“), toate Numerele având astfel pornirea lor fictivă în densitatea acestui text plural, care amestecă

trupul scriiturii cu spațiul mitului, al visului, al tabloului, al aliajului metalic straniu a ceea ce nici măcar nu vom mai putea numi oglindă.

Aerul literal (*r*) nu se lasă separat de număr (a cărui coloană elementară este) și de spermă (termen / germen), căreia îi lasă trecerea și îi conferă loc. „Anaxagoras“ și „Empedocle“, mai ales, le asociau în mod sistematic. „Aerul și eterul ocupau totul, amândouă fiind infinite; căci în toate lucrurile, ele sunt mai presus prin număr și volum... în toate compusele, există părți numeroase și de toate felurile, semințe (*spermata*) ale tuturor lucrurilor, înfățișând forme, culori și gusturi de orice speță“. „Separarea“, care introduce diferența în „întregul unit“, face să „apară“ fiecare lucru. Mai înainte, „în amestecul de dinaintea oglinzii“ (3.31), „o mare cantitate de pământ se afla cuprinsă acolo dimpreună cu semințe în cantitate infinită și fără asemănarea unele cu altele“. În sfârșit, mai este oare necesar să vă reamintesc faptul că membrii sectei pitagoricene, încredințați și ei că aerul constituie mediul lumii, jurau pe *tetraktys* (1+2+3+4) și reprezentau numerele prin puncte așezate pe un fel de jocuri de domino? Veți fi știut toate acestea, în iluzia acestui viitor anterior în care, în prezent, foarte aproape de a eșua, vă aflați în permanentă derivă.

## 9. RĂSCRUCEA „EST“-ULUI

„... spre Est? Podurile au sărit în aer? Nu există hartă?... Ar fi de ajuns o greșeală de pronunție și hop! un munte? Simplificați, nu este serios. Dar Estul? Vă întreb, cum mergem spre Est? De ce aceste gesturi vagi? incomplete? Estul? E.S.T? La dreapta imaginii într-un cuvânt. Nu merită osteneala să fie pictate împreună în același tablou dacă refuzăm să ne comunicăm informațiile“. (*Drame*)

„*Carrefour* (răscruce), de la *quadrifurcus*, care are patru furci... Într-un glosar latin-francez din secolul al XII-lea, *theatrum* este tradus prin *carrefour*“. (*Litré*).

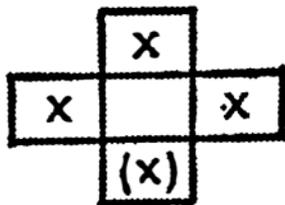
Ce faceți acum cu aceste câteva exemple de program polisemic și de grefă textuală? Vă auziți spunând adesea: aceasta *este* aceasta; apoi aceea; apoi iar aceea. Aerul *este apeiron*-ul fiziologiei presocratice, *tehira* al Cabalei; posibilitatea prezenței, a vizibilității, a aparenței, a glasului etc. „Aer“ *înseamnă* asta, apoi asta etc. Am fi putut spune la fel: *pătratul* este:

1. Hârtia cadrilată sau grila *Parcului*, jocul de dame din *Drame*, cadranul *Numerele*, configurația tetralogică ce se formează în ele împreună cu *Logiques* și cele (IV x 4) de patru ori patru propoziții ale *Programului* lor: „adică o tetralogie multiplă care se desfășoară ea însăși paralel cu ciclul de an reînceput și iată că, prin aceasta, textul este incoruptibil precum legea: sau aproape!“;

2. Cele „patru rădăcini ale tuturor lucrurilor“ ale lui „Empedocle“ sau rădăcina pătrată (4.32);

3. „Scriitura pătrată“, formă a scriiturii chinezești și a unei anume ideograme care „înseamnă“ „a scrie“ („3.23. *Totuși trebuia să aleg între est și vest, ca și cum ar fi trebuit să mă decid pentru un trecut cu chip fals de viitor sau pentru un viitor închipuit la trecut; pe de o parte, imensitatea cimentată, cadrilată, parcursă de unde și de imagini, în care negrul și albul nu au aceeași valoare, în care sex și sex sunt separate în retragere... Pe de alta, pământul răsturnat, noroios, schimbat în mulțime corporală nediferențiată, pământul grăitor și înarmat, trezindu-se, parcă, dintr-un somn calculat... La vest, masacrul pământului roșu uitat sub tone de oțel și de fier [...] La vest, scena [...] ... forța invizibilă a schimbărilor complete și fără rest, scriitura pătrată care zguduie până și solul cel mai temeinic...“;*

4. În sfârșit, pătratul (*le carré*) pământului sau al lumii. Și nimeni nu va pătrunde în acest teatru dacă nu știe să măsoare în unghi drept (*carrément*) pământul! („4.24. (... *Pătratul pe care-l străbatem aici este pământul, dar aceste patru suprafețe umplute trimit la un centru care nu se află acolo, care nu contează în așa fel încât figura completă*



conține o căsuță goală pentru clipa cu neputință de trăit, soarta ... Și totuși, înainte în acest labirint de morți [...] ne învârtim transformându-ne în acest dedal fără aer și trasat în aer...) Apoi: „1.77. ... «*Ei le fac să apară folosindu-se de foc (înalt cer) pe partea joasă pătrată (pământ) a carapacei*» /...“, în așa fel încât pătratul de scriitură să formeze în același

timp pliurilor scriiturii și alburilor acestei căsuțe sau file goale care o primește ca pe sămânță

„A 25-a filă lipsind  
iar eu prezentându-mă al 25-lea  
și luând pe cele 24: între  
care stabilesc un raport  
și pe care  
le leg într-un volum

—  
pe care s-a  
desfășurat această filă absentă  
Întrunirile se țin 4 câte 4  
și alcătuiesc astfel un ansamblu

....“

„*tetra*, marcând dubla polaritate, este vădit în  $x$  din *excepté* (cu excepția), *feux* (focuri) și în crucea din «*conform acestei oblicități prin această declivitate*», dar încă și mai limpede în imagine Ursei, căci *têt* exprimă, de fapt, un rezumat al combinației dintre cruce și cerc, care constituie esența frazei-titlu și a dublei polarități: «*têt*» [(*têter* – (despre sugari și pui de animale) a suge; *têtard* – (zool.) mormoloc; *testicule*): a noua literă din alfabetul ebraic, corespunzând unui *t* francez articulat emfatic; (cea mai veche formă a sa este, în alfabetul fenician, aceea a unui cerc circumscris unei cruci. Acesta este prototipul grecescului *theta*. Se presupune că cuvântul *teth* însemna altădată «șarpe»“ (*Nouveau Larousse*). „Ideea este aceea a «omniprezenței Liniei spațiate de la orice punct la oricare altul» (648) «a șarpelui Căderii, a spermei (căii lactee) care se încolățește asupra lui însuși precum șarpele Cabalei, într-o veșnică reîntoarcere, după cum ideograma, cometa, coarda, panta devenirii, se curbează înspre capul ei (originea ei), adică spre începutul Poemului. Ultima Aruncare de Zaruri este germenul potențial (sperma) al întregului poem, și reia prima Aruncare de Zaruri»“.

Cuvântul „pătrat“ este, așadar, un cuvânt pătrat, un cuvânt-răscruce (*carréfour*). Prin căsuța sa goală sau prin fața sa deschisă, chipul decontat, el nu închide ci permite trecerea spre încrucișarea sensurilor, pătratul proliferază.

Dar aici nu se pune problema de a restaura o mistică sau o poetică a numerelor. Nu ne mai întrebăm „ce poet va veni să cânte acest anti-pitagoreism, această aritmetică sintetică ce începe dăruind oricărei ființe

cele patru cuante ale ei, numărul ei de patru cifre...“, alungând pretutindeni *tetragrama*, precum și alte specii de *tetrapharmakon*. Aici nu mai există nici o profunzime de sens.

Căci spunând „aceasta este acela“, „«aceasta» înseamnă «acela» (nu mai luați exemple; în mod paradoxal, pătratul era doar un exemplu – un element deci – și fiecare termen al textului s-ar fi putut *preta* la aceasta, ceea ce este propriu *Numerelor* aparținând tocmai acestei spațieri de substituție și de abstracție formalizantă), forma însăși a propoziției voastre, acest „este“ afiliat lui *a însemna (vouloir-dire)*, esențializează textul, îl substanțializează, îl imobilizează. Mișcarea lui este redusă atunci la o serie de stanțe iar scriitura lui la un exercițiu tematic. Or, trebuie să alegem între text și temă. Nu este de ajuns să instalăm plurivocitatea într-o tematică pentru a regăsi mișcarea interminabilă a scriiturii. Aceasta nu țese doar mai multe fire într-un singur termen, în așa fel încât trăgând firele să poți desfășura, în cele din urmă, toate „conținutului“ lui.

De aceea, în modul cel mai riguros cu putință, aici nu este vorba de politematică sau de polisemie. Aceasta își propune întotdeauna multiplicățile, variațiunile în *orizontul*, cel puțin, al unei lecturi integrale și fără ruptură absolută, fără abatere nebunească, orizont al unei *parousia* finale a sensului în sfârșit descifrat, revelat, devenit prezent în bogăția strânsă a determinărilor lui. Orice interes li se acordă, orice demnitate li se recunoaște, plurivocitatea, interpretarea pe care o necesită istoria ce se sedimentează în ea rămân *trăite* ca ocoluri provizorii, care îmbogățesc, ale unei pasiuni, ale unui martiriu semnificat, mărturisind un adevăr trecut sau care va veni, a unui sens a cărui prezență s-a anunțat în enigmă. Toate momentele polisemiei sunt, după cum arată și numele, momente ale sensului.

Or, *Numerele*, ca numere, nu au nici un sens, ele nu au, fără înconjur (*carrément*), nici un sens, nici măcar plural. „Numerarul, sculă de cumplită precizie, limpede conștiințelor, își pierde până și sensul...“. În mișcarea lor cel puțin (scriitura la pătrat, scriitura scriiturii care trece prin cele patru suprafețe și nu este *plurivocă* pentru acest prim motiv că nu constă, în esență, în *vox*, în cuvânt), *Numerele* nu au nici un conținut prezent sau semnificat. *A fortiori* nici un referent absolut. De aceea, ele nu arată nimic, nu povestesc nimic, nu reprezintă nimic, nu vor să spună nimic (3.31). Mai precis, momentul sensului prezent, „conținutul“ lor nu este decât un efect de suprafață, reflectarea deformată a scriiturii pe al patrulea panou, în care cădeți permanent, fascinați de faptul de a apărea, de sens, de conștiință, de prezență în general, de asistență (acordată persoanei în

caz de primejdie). Valoarea de „orizont“, deschiderea pură și infinită pentru prezentarea prezentului și experiența sensului, este încadrată aici dintr-o dată. Și iat-o că face parte (*partie*). Iat-o plecată (*partie*). Ea este repusă în joc. Deformările ei nu se mai regleză nici măcar negativ după vreo *formă*, alt nume al prezenței. Transformările sensului nu mai aparțin vreunei îmbogățiri a „istoriei“ și „limbajului“, ci numai unei anumite încadrări a textului, a trecerii obligate printr-o anume față deschisă, ocolului printr-o căsuță goală, în jurul coloanei de foc.

Conceptul de polisemie ține, „așadar“, de explicația de prezent, a numărării sensului. El aparține discursului de asistență. Stilul său este cel al suprafeței reprezentative. Încadrarea orizontului său a fost uitată în el. Diferența între polisemia discursului și diseminarea textuală este tocmai diferența, „o diferență necruțătoare“. Aceasta este, fără îndoială, indispensabilă în producerea sensului (de aceea între polisemie și diseminare este o diferență atât de mică), dar întrucât se prezintă, se adună, se rostește, se menține acolo, sensul o șterge și o respinge. Semanticul are drept condiție structura (diferențialul) dar nu este structural el însuși, în el însuși. Dimpotrivă, seminalul se diseminează fără să fi fost vreodată el însuși și fără reîntoarcere la sine. Angajarea lui în diviziune, adică în multiplicarea sa în pierdere și în moarte îl constituie ca atare, ca proliferare vie. El se află în număr. Semanticul este cu siguranță implicat în număr și, ca atare, și el este în raport cu moartea. A patra suprafață este chiar suprafață de moarte, suprafață moartă de moarte. Ca moment al dorinței, semanticul semnifică reaproprierea seminței în prezență, retenția seminalului în preajma sa, în re-prezentarea sa. Atunci sămânța se conține, pentru a se păstra, a se vedea, a se privi. Prin aceasta, semanticul este și visul de moarte al seminalului. Încuietorea (*le fermoir*) și rimele ei. În dispozitivul finit al cadranelui, faza polisemică a diseminării se reproduce în mod indefinit. Jocul este, deopotrivă, finit și infinit. „3.83. ... / «Numărul care aparține conceptului «număr finit» este un număr infinit» /...“

Aceasta este franchetea (*la carrure*) *Numerelor*: nu mai puteți spune „coloana este aici aceasta, și aceea, și aceasta“. Coloana *nu este*, nu este nimic altceva decât trecerea diseminării. Transparentă precum aerul arzător în care textul își croiește drum. Proces trasat (*frayé*) al textului seminal. Iar, semnificația „falică“ a coloanei nu este, ea însăși, decât un efect semic – „ceea ce se numește prezent“ –, o reflectare pe cea de a patra suprafață, centrul desăvârșit și dominația reprezentată de diseminare. Dar umplut cu aer, el poate oricând să fie înlocuit, mai precis de

o altă coloană, în căsuța goală, în coloana numerelor sau a obiectelor substituibile.

Oroarea unei atari necesități se limitează și se liniștește prin construcția unei cvarte și a sensului. Care este întotdeauna *sens al ființei*. Acest „este“, „a fi“ ca indicație de prezență procură acest calm, această conștiință de dominație ideală, această putere a conștiinței în monstrație, indicație, percepție sau predicatie, în operația suprafeței a patra. Al cărui discurs vă spune: coloana *este* aceea, *este acolo*, evidentă sau ascunsă îndărătul multiplicității aparițiilor, coloana *este*. Or coloana nu are ființă, nici ființare (*d'être-là*) aici sau în altă parte. Ea nu aparține nimănui. Nu o puteți apuca în nici un fel, nu-i veți controla nicicând în mod absolut întinderea. Nu o veți lua din altă parte pentru a o instala aici. Nu o veți cita să se înfățișeze. Această coloană nefiind (o ființare), necăzând sub gheara lui *este*, întreaga metafizică occidentală, trăind cu certitudinea acestui *este*, s-a rotit în jurul coloanei. Nu fără să o vadă ci, dimpotrivă, crezând că o vede. Și că se asigură, într-adevăr, ca de un centru, de un loc propriu, de contururile surpării ei.

Subversiune a lui „este“ care îi asigură Occidentului toate fantasmale de dominație (până și pe cea a fantasmelor). În *Nombres* puterile lui „este“ nu sunt în mod simplu anulate. Ele sunt enumerate. Se dă socoteală de ele situându-le, încadrându-le. Precum orizontul. Precum sensul ființei. Prezentul indicativului verbului „a fi“, timp al mării paranteze și al suprafeței a patra, este prins, așadar, într-o operație care îl împarte în patru. Predominanța sa este propriu-zis înlăturată (*ecartée*) – adică jucată –, sfârtecată (*écartelée*) întrucât, de acum încolo, este încadrată (*encadrée*). De acum încolo va trebui să citiți acest „este“ (*est*) în acest „écarté“ (joc de cărți) sau în acest interval de cartier (*écart*) („termen de heraldică. Sfertul unui scut împărțit în patru părți. Armele principale ale casei se așează în primul și al patrulea cartier, adică în cele din partea superioară a scutului; în celelalte două, sunt puse armele prin alianță și ale liniei materne“) prin care întreg Occidentul se separă de el însuși.

Deși e doar un triunghi deschis pe a patra latură, pătratul depărtat descleștează sediul triunghiului și al cercului care au guvernat dialectica prin ritmul lor ternar (Oedip, Treime, Dialectică). El le descleștează, adică le de-limitează, le reînscris, le re-cită („4.84. (... aceasta provine din faptul că linia nu se mai închide acum nici în punct, nici în cerc («știința este cercul cercurilor») și nu-și mai regăsește repetiția...“) – “).

„4 fiind cifra desăvârșirii în abstract sau a crucii în cerc... cercul care conține pe 4 și îl domină prin Triadă care este primul modul, prima efigie sau prima imagine a separării de unitate“.

„Aici *cvadratura cercului* constă în reuniunea într-o totalitate a sexului masculin cu sexul feminin, așa după cum sunt reunite în aceeași figură sau cercul încadrat sau careul învăluit.“ „... cine îi urmează pe filosofi prin furtuni și mare ar trebui, în chip necesar, să pornească în căutarea pietrei filosofale a *cvadraturii cercului*...“

În „intervalele smintite“ din *Drame*, în „*izvoarele aproape stelare*“ din *Nombres* „*supuse unor mari abateri*“, triumghiul metafizic, „drum filosofic și cel mai sigur“, nu se mai poate închide la loc. Ceea ce rămâne invizibil, întrucât credem că o vedem în el, este o a patra față, un sfert nu o treime („asemeni unui unghi cât vezi cu ochii de cocori înfrigurați, meditănd îndelung [...] este poate un triunghi, dar nu se vede a treia latură pe care o alcătuiesc în spațiu aceste curioase păsări în trecere“).

Așadar, nu ne putem odihni în copulă. Acuplarea este oglinda. Oglinda se traversează *de la sine*, altfel spus, nu se traversează niciodată. Traversarea nu survine în mod accidental oglinzii — în Occident — ea este înscrisă în structura lui. Un fel de a zice că producându-se întotdeauna, ea nu se întâmplă niciodată. Asemeni orizontului.

Și totuși acest „este“ care a numit întotdeauna transcendența narcisismului se lasă captat în oglindă. Citit în interval (*écart*), el nu se întâmplă niciodată. În măsura în care este întors spre „est(e)“, ființa se menține de acum încolo sub această ștersătură cu valoare de *cvadratură*. Ea se scrie numai sub grila celor patru furci.

Așadar, mai curând decât imensa literatură aritmosofică și în loc de a adăuga tetragonului – sau cuaternarului sfânt – al lui Pitagora, al celor patru puncte cardinale ale Cabalei, al Marelui Cuaternar al lui Eckartshausen (patru este numărul forței și din el se naște zece ca număr universal: „Înmulțirea numărului, extragerea rădăcinii sale, înmulțirea cu el însuși și studiul proporției tuturor numerelor radicale cu numerele lor radicale reprezintă cel mai mare secret al învățăturii numerelor. Acestea se află în toate scrierile secrete sub formula: cunoașterea marelui cuaternar“) citate din Saint-Martin sau Fabre d'Olivet, din *Louis Lambert* sau *Séraphita* etc., să grefăm aici o gândire a epocii noastre, care vă va incita, poate, să măsuțați aici un alt interval, între intervale.

De pildă, pornind de la acest text despre un alt text preocupat de depășirea liniei (*Über die Linie*, pe care-l putem traduce prin *trans lineam* sau *de linea*: „Conform cu aceasta, pre-vederea gândirii în acest domeniu nu mai poate scrie «Ființa» decât scriind-o astfel: ~~Ființa~~. Această bifare în cruce are la început rostul de a apăra respingând, adică: ea respinge această obișnuință aproape cu neputință de eliminat, de a reprezenta Ființa ca ceva aflat În-Față, care subzistă în sine și care numai după aceea

survine uneori omului... Totuși, după toate cele spuse, semnul figurii în cruce nu se poate rezuma la un semn, la o ștergere în mod simplu negativă. El indică mai curând cele patru Regiuni ale Cadranului (*des Gevierts*) și Reuniunea lor în jocul în care se alcătuieste această cruce... Multiplicitatea sensului în rostire nu constă câtuși de puțin într-o simplă acumulare de semnificații, țâșnite la întâmplare. Ea se întemeiază pe un joc care rămâne cu atât mai mult captiv într-o regulă ascunsă, cu cât se desfășoară în mod mai variat. Această regulă cere ca multiplicitatea sensului să rămână în balanță și tocmai balansarea propriu-zisă o trăim sau o recunoaștem atât de rar ca atare“.

Tot pentru a menține intervalul și a-i lăsa ambiguitatea șanseii, să introducem în joc și următoarele: „Cei Patru: pământul și cerul, fapturne divine și muritorii alcătuiesc un întreg pornind de la o Unitate *originară*... Numim Cvadripartit [sau Cadran: *das Geviert*] această simplitate proprie lor... Fiecare din cei Patru reflectă în felul lui ființa celorlalți. Fiecare se reflectă atunci, în felul său, în propria lui ființă, revenind la această ființă în sânul simplității celor Patru. Această reflectare nu înseamnă prezentarea unei imagini. Luminându-i pe fiecare dintre cei Patru, reflectarea manifestă ființa lor proprie și o conduce, în cuprinsul simplității, către transproprierea unora în ceilalți... Reflectarea care eliberează legând este jocul care îl încredințează pe fiecare din cei Patru celorlalți, pornind de la transproprierea care îi menține în pliul ei... Această transproprie care expropriază reprezintă jocul specular al Cadranului... lumea este în măsura în care joacă acest joc. Aceasta înseamnă: jocul lumii nu poate fi explicat nici prin altceva, nici captat în fondul lui prin altceva... Unitatea Cadranului este Cvadratura (*die Vierung*). Dar Cvadratura nu se realizează câtuși de puțin în așa fel încât ea să-i învăluie pe cei Patru și astfel învăluindu-i, ea să li se adauge numai la urmă. Iar Cvadratura este la fel de nedesăvârșită când cei Patru, aflați acolo în prezență, rămân în mod simplu unii lângă ceilalți. Cvadratura este (*west*), în măsura în care ea reprezintă jocul specular care face să apară, jocul celor încredințați unii altora, în simplitate. Ființa Cvadraturii este jocul lumii. Jocul oglinzii (*Spiegel-Spiel*) al lumii este dansul în cerc al e-venimentului (*der Reigen des Ereignens*). De aceea dansul în cerc este inelul (*Ring*) care se rotește în jurul lui însuși, atunci când joacă jocul reflexelor. Făcând să apară, el îi luminează pe cei Patru în lumina simplității lor. Făcând să strălucească, pretutindeni și în mod vădit inelul îi transpropriază pe cei Patru și îi readuce la enigma ființei lor...“

„4.28. (și iată chipul întors spre voi: ceea ce înțelegeți voi prin «natură»...) –“

## 10. GREFELE, REÎNTOARCERE LA SUPRAJET

„Esențialul este să facem cântul să joace ca *grefă*, iar nu ca sens, operă sau spectacol“ (*Logiques*).

„Să ne întoarcem, așadar, asemeni religioasei Caldee, privirile spre cerul absolut în care, într-un cifru insolubil, astrele au întocmit actul nostru de naștere și păstrează arhiva (*greffe*) alianțelor și jurămintelor noastre. Dar în lipsa stelei polare pentru a stabili punctul, fără planetă pentru a măsura înălțimea, fără sextant și fără orizont privește...”

În acest chip se scrie lucrul. A scrie înseamnă a grefa. Este unul și același cuvânt. Rostirea lucrului este restituită esenței lui de ființă grefată. Grefa nu survine din exterior pentru ceea ce este propriu lucrului. Nu există lucru după cum nu există text original.

De aceea, toate extrasele textuale care marchează ca repere *Nombres* nu dau loc, cum veți fi putut crede, la „citate“, la „colaje“, adică la „ilustrații“. Ele nu sunt aplicate pe suprafața sau în interstițiile unui text care ar exista deja fără ele. Iar ele însele nu se citesc decât în operația reînscrierii lor, în grefă. Violență accentuată și discretă a unei incizii neaparente în densitatea textului, inseminare calculată a alogenului în proliferare prin care cele două texte se transformă, se deformează unul pe celălalt, se contaminează în conținutul lor, tind uneori să se respingă, trec în mod eliptic unul în celălalt și se regenerează astfel în repetiție, la marginea unui *supraj* (*surjet*). Fiecare text grefat continuă să iradieze spre locul prelevării lui și îl transformă, afectând noul teren. El este definit (gândit) de operație și, în același timp, definitiv (gândind) al regulii și efectului operației. De pildă, în privința fondului și formei, „1.33. ... («Fondul și forma sunt schimbate pentru că fiind schimbate condițiile, nimeni nu va putea oferi altceva decât propria sa muncă»).... — “sau referitor la elipsă: „2.98. ... «dezvoltarea sa, care determină apariția mărfii, ca lucru cu două fețe, valoare de întrebuințare și valoare de schimb, nu face să dispară aceste contradicții, ci creează forma în care ele se pot mișca. Aceasta este, de altfel, singura metodă pentru rezolvarea contradicțiilor reale. De pildă, este o contradicție faptul că un corp cade mereu pe un altul și totuși îl evită mereu. Elipsa este una din formele de mișcare prin care această contradicție se rezolvă și se realizează în același timp» / — “. Nu vă mai îndepărtați de elipsă.

Transplantarea este multiplă. „... cauza nu este niciodată aceeași, ci operația asemeni unei sume în creștere...” „Umblu pe ici pe colo, dibuind

sentințele cărților care-mi plac, nu pentru a le păstra, căci nu au sipete, ci pentru a le transporta în aceasta în care, la drept vorbind, nu sunt mai ale mele decât erau ale locului lor dintâi“. Grefat în mai multe locuri, modificat de fiecare dată prin exportare, altoiul ajunge să se grezeze pe el însuși. În sfârșit, arbore fără rădăcini. Dar tot astfel în acest arbore al numerelor și rădăcinilor pătrate, totul este rădăcină pentru că altoiurile însele compun întregul propriului corp, al arborelui numit prezent: existența subiectului.

Aceasta este posibil doar în intervalul ce separă textul de el însuși, permite tăierea sau dezarticularea spațiilor tăcute (bare, linii, cratime, cifre, puncte, ghilimele, spații albe etc.). Heterogeneitatea scriiturilor este însăși scriitura, grefa. Mai întâi ea este numeroasă sau nu este deloc. În felul acesta, scriitura fonetică din *Nombres* este altoită pe scriituri de tip non-fonetic. În special, pe o țesătură de ideograme așa-zis chinezești. Și din care se hrănește ca un parazit. Până acum, introducerea formelor grafice chinezești – ne gândim în primul rând la „Pound“ – avea ca efect, în cea mai nefericită dintre ipoteze, ornarea textului și agrementarea paginii cu un efect suplimentar de fascinație, bântuind-o pentru a elibera poeticul de constrângerile unui anumit sistem de reprezentare lingvistică; în cea mai favorabilă ipoteză, ideogramele trebuiau să pună în acțiune forțele desenului, așa cum se puteau exercisa imediat acestea pentru cine nu cunoaște regulile lor de funcționare.

Aici operația este cu totul alta. Exotismul nu are acum nici un rost. Textul este în alt fel pătruns, el extrage o altă forță dintr-o grafie care îl invadează, încadrându-l în mod regulat, obsedant, din ce în ce mai masiv, mai inevitabil, venit de dincolo de oglindă — din est(e)–, operând în secvența fonetică însăși, acționând-o, traducându-se în ea înainte chiar de a apărea, de a se lăsa recunoscută la sfârșit, în clipa în care ea cade la sfârșitul textului, ca un rest sau ca o sentință. Traducerea ei activă a fost însemințată în mod clandestin, ea mina de mult timp organismul și istoria textului nostru familiar atunci când își punctează sfârșitul, asemeni mărcii depuse a unei munci încheiate și totuși aflată întotdeauna în desfășurare –

Iar energia acestei munci revine într-o mai mică măsură unui caracter izolat și mai ales „frazelor“, unui text deja, unui citat. Nicicând nu va fi însemnat atât de exact citatul „punere în mișcare“ (formă frecventativă de la „a se mișca“ – *ciere*) și, întrucât este vorba de zguduirea unei culturi și a unei istorii în textul său fundamental, solicitare (provocare, stârnire, trezire), adică punere în mișcare a întregului.

Densitatea textului se deschide, așadar, spre un „dincolo“ al unui întreg, spre nimic sau spre exteriorul absolut. Din care cauză, adâncimea lui este, în același timp, nulă și infinită. Infinită, pentru că fiecare strat acoperă un altul. Lectura seamănă atunci cu acele radiografii care descoperă, sub stratul ultimei picturi, un alt tablou ascuns: al aceluiași pictor sau al altuia, nu contează, care și el la rându-i, din lipsă de materiale sau căutând un efect inedit, ar fi folosit substanța unei vechi pânze sau ar fi păstrat fragmentul unei prime schițe. Iar sub aceasta din urmă etc. Ținând seama de faptul că răzuind această materie textuală, care aici pare alcătuită din cuvinte, vorbite sau scrise, recunoașteți adesea descrierea unui tablou scos din ramă (*cadre*), înrămat (*encadré*) altfel, reluat, după efracție, într-un cadrilater la rândul lui rupt pe una din laturi.

Întregul țesut verbal este prins acolo și voi, dimpreună cu el. Pictați, scrieți citind, vă aflați în tablou. „Asemeni țesătorului, deci, scriitorul lucrează în sens invers“. „4.36. (... sunteți acum acest personaj din tablou care privește spre fundalul tabloului – în așa fel încât nu mai există spate, întocmai, nu mai există față iar voi sunteți înghițiți de «pânză» dar dacă încercați să fiți atent la aceasta, amețea revine, vârtejul negru care iluminează absența de orizont și de apă...) –“

Datorită mișcării neîncetate a acestei substituiri de conținuturi, rezultă că marginea tabloului nu este elementul prin care ceva va fi fost arătat, reprezentat, descris, expus vederii. Era o ramă care se montează (*monter*) și se demontează, asta e tot. Fără chiar să se arate (*montrer*), așa cum este, în consecința substituțiilor, el se formează și se transformă. Și veți rămâne, fără îndurare, treji în această operație care vă reamintește, la mai-mult-ca-prezent, că există un cadru cu dublu fond și că el se deschidea, adică se închidea asupra unei oglinzi.

Pe margine. Treji chiar pe margine. Atenți la marginea cadranelor care se rotește și aflându-vă pe marginea vertijului, căci privind spre „fundul tabloului“ – unde vă găsiți – veți fi priceput că profunzimea lui infinită este, de asemenea, fără fund. Perfect superficială. Acest volum, acest cub nu avea profunzime. De aceea, îl veți fi putut confunda cu un careu plat, un cadran (solar: ucigător) desenat pe sol, ascunzând soarele în care sunt plantate „*acul*“ (2.46) „*bagheta*“ (4.84), tija sa („Cadransolar, instrument care indică direct ora solară cu ajutorul umbrei purtate de o tijă paralelă cu axa terestră, care primește numele de ax (*style*)“ (*Littre*). Îi veți fi dat ocol, în vertij, veșnic expulzați prin forța trimiterii. Nu instalați în exterior, căci exteriorul absolut nu este exterior și nu poate fi locuit ca atare; dar întotdeauna expulzați, întotdeauna în procedură de

expulzare, proiectați în afara coloanei de lumină prin forța rotației și tot de ea reținuți. Prin deschiderea suprafeței a patra sau prin căsuța goală din centrul celor patru careuri, veți fi fost antrenați, supra-aruncați (*surjetés*) într-o muncă neterminată încă, interminabilă. Pătratul sau, dacă vreți, cubul, nu se vor închide la loc. Va fi trebuit să „răzuim pergamente“ (*équarrier*) la nesfârșit sau să cioplim în pătrat (*équarrir*), „4.100. (...) adus până la piatra care nu este piatră, multitudine transversală citită, umplută, ștearsă, arsă și refuzând să se închidă în cubul său și în profunzimea sa) –  $(1+2+3+4)2 = 100 - \text{立方} -$ “

Iată-vă aproape de cea dintâi piatră – indescifrabilă –, care nu este o piatră sau care, toate acelea, meduzate, prețioase sau nu, care v-au marcat drumul, era, numeroasă. *Calculus*. Pietricele (*Cailloux*).

## 11. SUPRANUMĂRUL

„Mergând, sosesc în aceste locuri în care spui că a pierit regele. Iar ție, femeie, am să-ți spun adevărul de la un capăt la altul. Urmându-mi calea, când m-am apropiat de acest drum întreit...”

(*Oedip*).

„Soarta regelui era să moară ucis de mâna copilului ce urma să se nască din mine și din el. Totuși, o spune o lume întreagă, pe Laios l-au ucis hoți străini cu mult timp în urmă, pe un drum întreit...”

(*Iocasta*)

„Când ajunse în pragul unui pisc care prin trepte de aramă se înfundă în pământ, el s-a oprit pe una din numeroasele căi care se încrucișează în acest loc, aproape de craterul adânc pe care este înscris jurământul. [...]”

... După o clipă, ne-am întors... Oedip nu mai era acolo, nu mai era nimeni...”

Mesagerul (*Oedip la Colonos*).

În mai multe rânduri, *Numerele* se definesc drept mișcare de *ocol*. Prin aceasta ele cuprind toate discursurile pe care le veți fi putut ține despre ele. Excesele acestor discursuri erau scadente și scontate dinainte. Fapt prin care *Numerele* se remarcă prin ele însele, 10 îl cuprinde pe 11. Imperfectul lor depășește viitorul vostru anterior.

Astfel încât după acest îndelungat ocol al cadranului, iată-vă reîntorși la piatra de unghi – și de așteptare – ajunși până la piatra care nu este piatra, așa cum va fi fost pusă, în formă de întrebare *liminară*: pentru ce, o altă enumerare, scrisă fără înconjur, se va fi păstrat, în mod indescifrabil? De ce acest text al exteriorului, dramă, de data aceasta, fără mister

(„Mist dă Dr

Dr dă Mist

Fiecare *text al Odei este dat* de două ori

nu sunt decât aceleași lucruri întoare pe dos. [sic].

Mist și Dr, Dr și mist. și | prezentând

unul în afară ceea ce

celălalt ascunde înlăuntru [...]"

„presupunând că drama ar fi altceva decât aparentă sau cursă întinsă necugetării noastre, respinge, disimulează și conține întotdeauna răsul sacru care o va deznoda... că în spatele acestei perdele (*derrière ce rideau*) enigma există numai datorită unei ipoteze în rotire puțin câte puțin rezolvate ici și colo de luciditatea noastră: mai mult, că tresărirea gazului sau a electricității o gradează, acompaniament instrumental, care distribuie Misterul“.

fără secret, fără enigmă, mai cu seamă fără cheie nu se lasă *descifrat* în arhitectura sa exactă și premeditată?

Problemă de piatră și de arhitectură, într-adevăr de teatru (*carrefour* – răspântie, răscruce), de templu, de coloană și de *limen* (*lat.*: prag), după cum observați, de *pronaos*: „*Pronaosul* era o parte separată a vestibulului; adesea el forma un mare amplasament pătrat, circumscris în dreapta și stânga de zidurile unei *cellă*“ (*Quatre-mère de Quincy*).

Problemă la răscrucea drumurilor, problemă de bifurcație și de bifurcație la pătrat, problemă de răspântie (*carrefour*), fiecare cale marcată de piatră devenind dublă, triplă, cvadruplă. Ezitare parmenidiană sau, dacă vreți, oedipiană. Deja lizibilă prin grilajul de fier forjat al *Parcului*:

„Am tot timpul. Îmi întind iarăși picioarele, sprijinindu-mi papucii de grilajul de fier forjat. [...] Jos, un băiețel lovește cu dosul lingurii în masă; cineva se întoarce spre el, îi vorbește energic. Femeia, înaltă și oacheșă, ar fi putut fi ea, stătea în fața mea alegându-și cu atenție felurile de mâncare; ședea în stânga mea în încăperea mare și privea, dincolo de glasvand, apa întunecată, câmpia întunecată și rapida, intermitenta lumină

a farului, un-doi-trei-patru — nimic — un-doi — nimic — un-doi-trei-patru; ducea un pahar la buze, îndreptând spre mine furculița [...]“. Mai departe: „Astfel, ascuns în bătrânul arțar, ascuns în cabana sau în fortăreața lui (două scânduri fixate de o cracă printr-o furcă); copilul putea să observe toate plecările și sosirile prin grădină; deschiderea spre lăuntrul casei, a unei ferestre sau a unei uși; putea să cântărească forțele aflate față-n față, să instaleze trupele, echipajele, flamurile, să comande pe tăcute...“

Îndepărtați-vă de barele acestui *Parc*, de insomnia acestui copil, de „patul cu pagini veline“. Secvența întinsese deja o „plasă“: „2.46. ... *în-vățând în felul acesta să mă recunoască, și părea o plasă, un grilaj ale cărui bare (ziduri, rânduri, cuvinte) erau așezate dinaintea chipului meu fără sfârșit de acum, fără odihnă... Nimeni, așadar, nu-și povestise istoria [...]*“

Litografie a acestei întrebări despre indescifrabil, născută în *elipsa nașterii*, lipsind ca o literă într-un cuvânt sau ca un cuvânt într-o frază („4.88. ([...] «ceva n-a fost spus» [...] – “) și din orbirea ucigătoare, în evidența fără rezervă („1.5 [...] *înțelegeam că o singură crimă se săvârșea fără încetare, că veneam din ea ca să întoarcem acolo prin acest ocol...*“). Era prescripția eliptică din *Drame*: „De cealaltă, există . (Un punct pe alb, asta e). Îmi imaginez o capcană care funcționează exact în clipa în care cred că sunt cel mai liber. Căci cunosc și aș putea cunoaște alte limbi, aș putea întrebuița o altă sintaxă – dar nimic nu s-ar schimba în fond [...]“ .. „*Nombres*: „1.13. ... *Povestirea începuse brusc când hotărâsem să schimb limba în aceeași limbă...*“

Ceea ce tocmai citiți în diagonala tetralogiei, iată o puternică impresia a ei, cufundată încă în piatră. Veți fi citit în urmele străvechi al unui anume cuțit și al unui anume aer, între NATUS și NAOS, elipsa nașterii (a unui anumit A care duce la toate originile) și înlocuirea lui V printr-un anume O închis. În ea indescifrabilul se citește de parcă ar fi cel mai lesne de înțeles:

„3.19. ... *venea apoi o răscruce, o bifurcație, și trebuia să alegi între două drumuri, iar încercarea era limpede indicată de inscripțiile gravate cu cuțitul pe ziduri... Totuși, frazele care erau trasate, erau în același timp ușor de înțeles și imposibil de citit, puteau ști dinainte ce sugerau dar este interzis să le verifici. Pe una dintre ele, de pildă, se putea descifra:*

## NTOS

*ceea ce nu corespundea nici unui nume cunoscut sau întreg... Ai fi zis că literele se suprapuseseră în timp pe aceste trei mari fațade care se înălțau acolo, fără explicație în seara arsă,*



ai fi zis că formau tablouri în ruine ale unei istorii dispărute și pe care aerul însuși le săpase în piatră pentru a depune în ea gândurile pietrei pe care piatra nu putea să le vadă...”

(Veți fi comparat acest y grec cu I chinezesc din secvența 3, apoi cu un anumit V). „Inelul care-l înconjoară, în partea apropiată de poziția noastră este marcat de o creștătură longitudinală care, într-adevăr, îi dă, așa cum e zărit din regiunea noastră, aparența vagă a unui Y mare... putem spune despre Soarele nostru că este în mod pozitiv așezat pe punctul lui Y în care se întâlnesc cele trei linii care îl alcătuiesc și, închipuindu-ne această literă înzestrată într-un fel, cu o anume soliditate, o anume grosime, foarte mică în comparație cu lungimea ei, putem spune că poziția noastră se află în mijlocul acestei grosimi. Închipuindu-ne că suntem așezați astfel, în vom mai întâmpina nici o greutate să înțelegem fenomenele în chestiune, care sunt numai fenomene de perspectivă”.

*Numere* indescifrabile prin chiar faptul că vor fi fost inscripții de fațadă – dar de fațade (*façadeS*) (S diseminându-vă, „S, spun, este litera analitică; dizolvantă și diseminantă, prin excelență... aflu în ea prilejul de a afirma existența, în afara valorii verbale ca și a celei pur hieroglifice, a cuvântului sau a cărții magice (*grimoire*), a unei tainice direcții indicate în mod confuz de către ortografie...” ) între care lectura voastră se va fi fost răsfrânt, sustrăgându-se în cele din urmă ei înseși. Coloană dezagregată, *Numere* neobosit extrase din cripta în care le veți fi crezut zăvorâte. Indescifrabile, pentru că numai în reprezentarea voastră ele dobândeau prestigiul unei criptograme ascunzând în ea secretul unui sens sau al unei referințe, X: nu necunoscuta ci chiasmul. Text ilizibil pentru că este numai lizibil. Intraductibil din același motiv. Ceea ce se înscria în el cu vârful cuțitului n-ar fi putut fi rostit, tradus, reluat într-un discurs interpretativ, căci nimic în el nu aparținea ordinii sensului discursiv sau a intenției de a semnifica. In-des-ci-frabil, așadar, pentru că

1. ceea ce înlănțuie textul de numărul și de cifra lui (de o scriitură care nu rostește, care nu mai vorbește) nu se lasă descompus, des-făcut, discusut, descifrat;

2. ceva, undeva în el, ceva care nu este nimic și care nu are loc, nu se mai lasă povestită (*conter*), socotită (*compter*), numărată, cifrată, descifrată.

Aceste două propoziții se întorc fiecare împotriva celeilalte, se de-dublează și se contrazic una pe alta. Ele formează un cerc pătrat: *Numerele* ar fi indescifrabile pentru că, în ele, ceva excedează cifrul; și totuși, ar fi indescifrabile pentru că totul în ele este nu cifrat ci de cifru. Indescifrabile pentru că numărabile, indescifrabile pentru că innumerabile. Scripție contra-dicție de recitit. Cerc al cvadraturii.

La început pare gândirea cea mai accesibilă; innumerabilul ca „mulțime“ numeroasă nu este prin nimic străin de esența numărului. Putem gândi fără contradicție numerele innumerabile. *Numerele* se mențin întotdeauna în raport cu diseminarea fără limită a germenilor, a mulțimii, a poporului etc. (acest *et coetera* el însuși care, o dată cu modificarea ce i-a fost impusă mai sus, constituie prima ideogramă (qunzhong), după cea a pătratului: „2.22. ... *Milioane de inimi care bat, milioane de gânduri care se deghizează în această clipă, intrarea spațiului, a maselor* – 群众 –“.

Innumerabilul este aici marele număr ca forță care nu se lasă nici enume-rată, nici clasată, nici reprezentată, nici dominată, forță care depășește întotdeauna speculația sau ordinea clasei dominante și chiar propria sa reprezentare. „2.42... *Și revedeam piața acoperită de pâclă, muncitorii adu-nați cu drapelele lor, cu armele lor, și sub ceața albă, pete roșii de pânză desfășurându-se, răspunzând astfel chemării lor... Nenumărate în zori, nenumărate și deocamdată pe margine, conturate, oarbe în forța care trece prin ele fără a fi zăgăzuită, singura șansă a gândirii multiplicată, violente... Îi dădeam drumul...*“ Supus acestei forțe — forță a numărului innumăra-bil — numărul numărabil (al pătratului închis sau al feței a patra nedecon-tate) rezistă cu greu. El joacă un rol reactiv, opune ordinea și cadrele lui rătăcirii diseminale. El se epuizează controlând-o, se frânge contracarând-o.

Dar toate acestea se petrec *între numere*. Veți fi putut ține cont de innumerabilul care pare să provoace distrugerea cadrelor sau să sară pe deasupra cadrului. Innumerabilul nu depășește sau limitează în mod simplu ordinea numerală la frontierele acesteia, din exterior. El acționează dinlăuntru ei. Supranumărul aparține întrucâtva coloanei numerelor, înclinării ei. Numărul se află întotdeauna dincolo sau dincoace de el însuși în „intervalul“ pe care mașina știe să-l citească. Acolo proliferază excesul și lipsa și se condiționează reciproc în articulația suplimentării dintre unul și celălalt. „Excesul în întreg este o lipsă“. „3.75... / «Cine este în stare să-și prezinte surplusul la ceea ce lipsește?» /...“ În același fel, urma se trasează doar în ștergerea propriei sale „prezențe“ în așa fel încât trasarea nu este în mod simplu celălalt și exteriorul ștergerii. Scripție contra-dicție. Numărul, urma, cadrul sunt, așadar, ele însele și propria lor revărsare. *Parcul* cadrila, deja, o „tăcere care închide fără să lase

urme“ și care este și, totuși, în mod necesar, supusă, „unor marșuri interminabile“. Și *Drame* consemnează în mod regulat ștergerea și confuzia urmelor, „scurgerea fără urme, fără țărături“. Acest raport cu absența de urme, cu innumerabilul (*l'innombrable*) – care este și nenumibilul (*l'innommable*) – se marchează în *Nombres* ca raport cu ceea ce se cheamă moartea. El este constitutiv pentru „unitatea“ mea, adică pentru inscripția și substituția mea în seria numerelor.

Condiție de posibilitate și de imposibilitate a subiectivității transcendente. Unitate descifrabilă – indescifrabilă: „2.10... *Trebuia în același timp să marchez faptul că eram o unitate printre altele, dar o unitate cu neputință de cifrat, veșnic excitată de propriul ei sfârșit... Într-adevăr, moartea mea începea să se umfle în adânc, pentru a merge mai departe*“.

Numărătoarea, ca și de-numirea, face și desface, articulează și dezmembrează, printr-un singur și același gest, numărul și numele, le delimitează la marginile permanent acostate ale des-mărginitului, ale supranumărului, ale supranumelui. Acolo se deschide și se închide scrinul. Numerele și numele lipsesc producției scriiturii cooperând, prin aceasta, cu ea, provocând supraproducția ei – și o plus-valoare – fără de care nicicând nu poate fi depusă vreo marcă. „1.41... *nu mai exista explicație pentru a spune ceea ce mi se întâmpla... Mă aflam în desfășurare și dezvăluire și ceea ce se explică aici, în locul meu, trebuie spus iarăși, în alt chip, distrus... Rămâneam întors spre șanțul care nu trece prin ochii lui, care nu poate nici măcar o clipă să se transforme în urmă și memorie, spre nod, încâlceală, râpă, inutilitatea cuvintelor «nod», «încâlceală», «râpă»...*“

După cum a patra suprafață, care face parte din pătrat, îi reflectă, îi deformează și îi deschide *întregul* iarăși înălțat, arată fără să fie văzută, după cum fiecare unghi al careului aparține totalității suprafeței, dar o multiplică, repliind-o asupra ei înseși – frângând-o în loc s-o curbeze –, o remarcă, o închide și o fracturează în același timp, permițând întotdeauna instalarea în el a unei suprafețe de asistență suplimentară, lateralitatea proliferantă care arată ceea ce nu are nimic de văzut, în același fel supranumărul face parte din număr și aparține mediului pe care îl excedează. Aici el face să prolifereze excedentul în coloana lui invizibilă. Așadar, coloana cuvintelor, coloana numerelor este supranumerară. Ea reprezintă elementul (termenul și eterul) supranumerar al numerelor, înălțată, (în) mijlocul cadranului solar, cât vezi cu ochii. „4.36. (... *Or, această gândire nu se află: ea vine în masă, în care totuși, furia este reținută asemeni unui torent preschimbat și alcătuit ca o coloană de cuvinte și ea se află cu siguranță în semnul care este în plus* –) – 屌 –“ (*dong* : penis).

Această coloană invizibilă, pe care vă expuneți riscului de a o identifica acum cu un „*mediu în care cifrele nu mai au nici o legătură*“ – (3.59), este, în același timp, unică și innumerabilă în mod indecibil, de un indecibil care-și propagă efectele în lanț. Cu neputință de dominat în înălțimea ei, incontrollabilă în extensia ei. Ea este unică și innumerabilă întocmai precum ceea ce numim prezent. Unicul — ceea ce nu se repetă — nu are unitate pentru că nu se repetă. Doar ceea ce se repetă în identitatea sa poate avea o unitate. Așadar, unicul nu are, nu este o unitate. Unicul este, prin urmare, *apeiron*-ul, nelimitatul, mulțimea, imperfectul. Și totuși, lanțul numerelor este alcătuit din unicE (*d'uniqueS*). Încercați să gândiți unicul la plural, ca atare, și „unicul Număr care nu poate fi un altul“. Veți vedea născându-se „*miliarde de povestiri*“ și veți înțelege că unul și același termen poate germina de două ori – coloană geminată – diseminându-se în supraproducție. „O întreită cale [...] O, himen, himen [«vicios dar sacru», fix dar străpuns, ca un ecran strălucitor, ca un ochi (1.45)] tu mi-ai dat viața, și după ce m-ai dat-o, tu ai făcut să încolțească pentru a doua oară aceeași sămânță; tu ai arătat în lumina zilei pe tați, frați ai copiilor lor, pe copiii, frați ai taților lor, pe soțiile, în același timp neveste și mame ale soțului lor, și toate mârșăviile, cele mai cumplite, ce se pot afla printre oameni“. „... nenumărate sunt nopțile și zilele pe care le naște timpul nenumărat în mersul lui [„*J«timpul este tot atât de străin numărului însuși pe cât sunt diferiți caii și oameni de numerele care îi socotesc și pe cât sunt de diferiți între ei»!*“] și în curgerea căroră cu lovitură de lance, ei vor distruge, sub un pretext ușuratic, prietenoasa coloană de astăzi. Atunci, în somnul meu, ascuns sub pământ, cadavrul meu rece de braț îndepărtat de secretul pe care-l deține, în loc să joace ca un maniac încăruntit, va bea într-o zi sângele lor cald, dacă Zeus mai este Zeus iar Phoebus, fiul său adevărat. Dar — pentru că nu am chef să dezvălui ceea ce nu trebuie să spun —, lasă-mă să rămân acolo unde am început, îndeplinește-ți doar făgăduința și nu vei spune nicicând că ai primit în persoana lui Oedip un locuitor nefolositor acestei țări, dacă, totuși, nu mă mint zeii“ (*la Colonos*). Căci „lumea este jocul lui Zeus sau, în termeni fizici, al focului cu el însuși. Doar în acest sens Unul este în același timp Multiplul“. Focul se joacă întotdeauna cu focul.

De vreme ce *Numerele* se folosesc în jurul acestei coloane excedentare și invizibile, în ea, cel care n-are nici o legătură (*n'a rien à voir*) cu operația se va plânge, pe bună dreptate, că n-are nimic de văzut (*de n'avoir rien à voir*). Nici de apucat. Într-adevăr. Se va fi și plâns deja de aceasta, ici colo, atârnat de limba lui maternă, observator dar orb,

pentru că orb, orbește, în coloana lui mototolită, interzicând lectura, din săptămână în săptămână... „Foiletonul, comandând generalitatea coloanelor ... a colonadelor de mărfuri...” Dar cine a murit? va fi întrebat el gol pușcă. „Simpatia se va îndrepta spre jurnalul aflat la adăpost de acest tratament: influența lui este, totuși, supărătoare, pentru că impune organismului, complex, cerut de literatură, divinului tom, o monotonie – veșnic insuportabilă coloană pe care se mulțumesc să o distribuie, pe pagini întregi, de sute și sute de ori.

„4.48. (... Aici începeți să înțelegeți ce urmărește acest roman în știința ocolului lui, știți acum ce înseamnă refuzul oricărei nașteri, calculul care vă aruncă ochii larg deschiși în alte raporturi) –“

Veți fi început numai. Trebuie să reîncepeți: „*ceea ce se explică aici, în locul meu, trebuie spus iarăși, în alt chip, distrus (1.14)*”, „Lecturile neavând alt scop decât să arate aceste raporturi științifice”. Veți fi căzut cu ochii larg deschiși în alte raporturi, aceasta era cadența supra-numărului, asurzitor cântată.

Limitele pătratului sau ale cubului, desfășurare și repliere în mod indefinit speculare ale spectacolului, nu vor fi fost limite. Ceea ce se oprea la ele, opera deja ca o deschidere spațiul reînscrierii sale, se lăsa deja încurajat, asediat de un alt poliedru. O altă geometrie urma să vină. Cu totul alta. Aceeași.

Pentru a începe să înțelegeți, „*trebuia, așadar, să trecem iarăși prin toate punctele circuitului, prin rețeaua sa în același timp ascunsă și vizibilă și să încercăm să-i reaprimem simultan memoria precum a celui aflat în agonie și ajuns în clipa rotirii...*” (3.87).

$(1+2+3+4)^2$  de ori. Cel puțin.

•

Distanțându-se de sine, alcătuiindu-se în întregime acolo, aproape fără rest, dintr-o singură trăsătură scriitura reneagă și recunoaște datoria. Surpare extremă a semnăturii, departe de centru, adică de secretele care se distribuie acolo pentru a risipi până și cenușa lor.

N-am să invoc pretextul că litera este energică doar în această indirectie și a putut dintotdeauna să-și rateze sosirea, pentru a fi absent din exactitatea unei dedicații: R. Gasché, J. J. Gonx, J. C. Lebensztejn, J. H. Miller și alți, încenușați, vor recunoaște ceea ce rămâne aici din lectura lor.

# POSTFAȚĂ

PLIUL

de

CORNEL MIHAI IONESCU

## TABULA GRATULATORIA

În februarie 1996, domnul acad. prof. dr. doc. Gheorghe Vlăduțescu mi-a făcut onoarea de a-mi propune să susțin, ca „profesor asociat“ la Facultatea de Filosofie a Universității București, cursul despre „teoria deconstrucției“ a lui Jacques Derrida, pe care din 1970 o expuneam la Facultatea de Limbi Străine, unui auditoriu numeros și heteroclit, sub titulatura strategică a ceea ce Derrida numește „cette improbable discipline, la «comparative literature» (cf. *Otobiographie. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (1976), Paris, Galilée, 1984, p. 14).

În amintirea precarei euforii pricinuite de ieșirea din vremile de restricte, în semn de grațitudine și afecțiune, dedic domnului Gh. V. traducerea *Diseminării* lui J. D., dimpreună cu roadele cele mai alese ale „paideei“ mele.

Mulțumesc călduros domnului Vlad Popa, directorul Editurii Univers Enciclopedic pentru generozitatea cu care mi-a oferit coordonarea Colecției de filosofie *Mentor* și pentru benevolența cu care a făcut posibilă traducerea cărții lui Derrida.

Aceasta nu ar fi putut apărea fără strădania neprecupețită, inteligența critică și paciența de benedictin a domnului Eduard Iricinschi, redactorul cărții, căruia îi exprim recunoștința mea profund îndatorată.

C.M.I.

*Pli*  
*pour J. D.*  
*J'entre*  
*dans l'antre*  
*le bonheur est entre.*

## I. COMPLEXUL TO(D)T

Multitudinea precauțiilor și obstinția monotonă cu care Jacques Derrida precizează „riscul“ activității de „deconstrucție“ a metafizicii europene, acela de a rămâne prizonier în sistemul pe care pretinde a-l contesta, pare să transforme precauția în „topos“ retoric și să dezvăluie reversul secret al „riscului“ pe care „apotropaicul“, ca orice „indecidabil“, îl conjură exact în măsura în care îl produce: confortul instalării într-un „sistem“ a cărui infinitesimală dezagregare este însuși modul duratei lui, coincidența cu un „sfârșit“ care nu încetează de a sfârși, înviorat de frisonul unei iminențe a dezastrului, amânată la infinit să se producă. „Fără îndoială, va exista întotdeauna un risc în faptul de a lăsa să acționeze, adică să circule vechile nume: riscul unei instalări, chiar al unei regresii în sistemul deconstruit sau aflat în curs de deconstrucție. Să negăm acest risc ar însemna, deja, să-l confirmăm...“<sup>1</sup>.

Dar „deconstrucția“ însăși reprezintă numai o etapă preliminară a unei operații cu semnificație și anvergură încă imprecizabile, desfășurată nu în „imaneța sistemului, ci într-o „exterioritate“, într-un „dehors“ pe care „sistemul“ nu-l va putea „re-apropria“. Strategia adecvată acestei operații urmează a fi elaborată; în schimb, „deconstrucția“ ca etapă preliminară comportă ea însăși, prin „punerea în abis“ (sau „învaginare“, cum preferă să spună Derrida), un moment „preliminar“: „... Deconstrucția presupune o fază indispensabilă de *răsturnare*. Să rămânem în răsturnare înseamnă să operăm, desigur, în imaneța sistemului care trebuie distrus“<sup>2</sup>. Faptul că fiecare „moment“ articulador al „deconstrucției“ reprezintă o „fază fundamentală“ a ei implică riscul autonomizării acestei „faze“, adică al reducerii întregii „operații“ la un preliminar al ei, fie el și „fundamental“. În al doilea rând, discrepanța între configurația vagă a etapelor ulterioare „deconstrucției“ și articulația strictă a „fazelor“ acesteia (preliminar în preliminar) conferă „deconstrucției“ o autonomie în care Derrida se „instalează“ cu voluptate, după cum o poate dovedi chiar numai o sumară analiză a „imagnarului“ „deconstrucției“.

În sfârșit, Derrida afirmă că „răsturnarea“ reprezintă o „fază fundamentală“ în economia „deconstrucției“; or, „răsturnarea“ presupune doar redistribuirea termenilor care alcătuiesc „oposițiile clasice“ într-un „spațiu

asimetric și ierarhizat“, traversat de forțe și „agitat (*travaillé*) în închiderea sa către exteriorul pe care îl refulează“<sup>3</sup>. „Răsturnarea“ nu contestă „închiderea“ (*la clôture*) sistemului, confirmă „opoziția“ filosofemelor și reafirmă „ierarhia“ printr-o modificare a poziției relatelor. „Răsturnarea“ nu deschide „imaneța sistemului“ spre un „*dehors*“ irecuperabil de către ansamblul ierarhic al „opozițiilor“. Acest exterior rămâne un simplu „contrariu“, reglementat de dialectica contrariilor, iar răsturnarea însăși, „contrariul“ afirmării în care, de altfel, nici nu întârzie să se „răstoarne“, conform logicii opuselor. „Răsturnarea“ nu reprezintă, deci, un „risc“ al „sistemului“ ci, mai curând, funcția prin care sistemul elimină riscul „deconstrucției“, mimând-o în mod ludic și anticipat pentru a o controla și a-i exclude eventualitatea. În schimb, „răsturnarea“ constituie un „risc“ real al „deconstrucției“ și unul „fundamental“, întrucât reprezintă o „fază fundamentală“ a ei: pentru că este „pusă în abis“ în deconstrucția însăși și întrucât confirmă sistemul pe care speră a-l destabiliza din „imaneța“ lui. „Et nier ce risque ce serait déjà le confirmer...“

„Răsturnarea“ ca „fază“ indispensabilă a „deconstrucției“ este, prin esența ei ludică, o specie a „combinatoriei“ care confirmă sistemul, exercitând libertatea de distribuție a elementelor, prescrisă de acesta.

Aș numi *agon* „simulacru“ corespunzător acestei „faze“ în care deconstrucția tinde, parcă, să răsfrângă și să se „instaleze“, nu fără a mima „indecidabilitatea“ cu ajutorul retoricii atopiei și a disjunției negative (nici-nici). „... A trebuit să analizăm, să le determinăm să analizeze, să opereze în textul istoriei filosofiei precum și în cel «literar» (...) indecidabilele, adică unități de simulacru, «false» proprietăți verbale, nominale sau semantice, care nu se mai lasă incluse în opoziția filosofică (binară) și care, totuși, se află în ea, îi rezistă, o dezorganizează dar fără a constitui *niciodată* un al treilea termen, fără a da loc vreodată unei soluții în forma dialecticii speculative (*pharmakon* nu este nici leacul nici otrava, nici binele nici răul, nici interiorul nici exteriorul, nici vorbirea nici scriitura; *suplementul* nu este nici un plus nici un minus, nici un exterior nici complementul vreunui interior, nici un accident nici o esență; *himenul* nu este nici confuzia nici distincția, nici identitatea nici diferența, nici consumarea nici virginitatea, nici vâlul nici dezvăluirea, nici interiorul nici exteriorul etc.; *gramul* (*le gramme*) nu este nici un semnificat nici un semnificat, nici un semn nici un lucru, nici o prezență nici o absență, nici o afirmație nici o negație etc.; spațierea (*l'espacement*) nu este nici spațiu nici timp; *începerea* nu este nici integritatea (începută) a unui început sau a unei simple tăieri nici simpla secundaritate. Nici/nici este, în același timp, sau/sau...)“<sup>4</sup>.

„Răsturnarea“ (*le renversement*) ca *agon* satisface exigențele acestei logici a „indecidabilului“; ea nu reprezintă nici opoziție nici fuziune; nici (pură) imanență nici (adevărată) transcendență; nici dinamism nici stază; nici

de-construcție nici întemeiere; nici ordine nici dezordine. Deși pare cel mai apt, dintre toate „simulacrele“ din panoplia „destructorului“, a fi recuperat și reapropriat de către mecanismul de *Aufhebung* al dialecticii hegeliene, „agon“-ul se sustrage logicii contrariilor prin faptul că, spre deosebire de toate celelalte indecidabile, el reprezintă, deopotrivă, un indecidabil și mișcarea de conversiune reciprocă a valorilor fiecărui indecidabil. „Agon“-ul este singura unitate de simulacru care descrie logica secretă a indecidabilității simulacrului, adică singurul simulacru coincident cu logica ce îl instituie. Sub acest aspect „agon“-ul este un simulacru similar celorlalte și, în același timp, momentul „agonic“ care determină „unitatea“ ca simulacru indecidabil. De aceea, nu mi se pare întâmplător că „deconstrucția“ tinde, involuntar, să coincidă cu „faza fundamentală“ a „răsturnării“ agonice, să se „instaleze“ în confortul unei dezagregări care conservă, în „agonia“ ludică a unui sistem care-și prescrie contestările.

Prizonier, în mod paradoxal, în atopia prescrisă de taxinomia a cărei întemeiere o infirmă, „destructorul“ devine el însuși o entitate „agonică“, înscrisă în sistem din afara lui (sau situată în afara sistemului din interiorul lui) și clamând riscul „regresiunii“ într-o „imaneță“ pe care încă nu a părăsit-o. Această situație nu se modifică nici atunci când, conștient de dinamismul static al mecanicii previzibile a „răsturnării“, Derrida îi asociază o a doua operație concomitentă: „deplasarea generală a sistemului“. „Răsturnarea“ și „deplasarea generală“ alcătuiesc un chiasm perfect: mobilității mecanice în „imaneță“ unui sistem static (răsturnare) îi corespunde „deplasarea generală a sistemului“, a cărei „imaneță“ este confirmată în imobilismul ierarhiei categoriilor ei. „... O opoziție de concepte metafizice (de pildă, vorbire/scriitură, prezență/absență etc.) nu este niciodată situarea față în față a doi termeni, ci o ierarhie și ordinea unei subordonări. Deconstrucția nu se poate limita sau nu poate trece imediat la o neutralizare; printr-un dublu gest, printr-o dublă știință, printr-o dublă scriitură, ea trebuie să practice o *răsturnare* a opoziției clasice dintre două concepte și o deplasare generală a sistemului. Deconstrucția nu constă din trecerea de la un concept la altul ci înseamnă răsturnarea și deplasarea atât a ordinii conceptuale cât și a celei nonconceptuale cu care cea dintâi este articulată“<sup>5</sup>. Or, „răsturnarea“ opoziției clasice nu neagă principiul ierarhic al opoziției, ci modifică doar ordinea termenilor; ea nu deschide sistemul unei alterități destructurante, ci confirmă închiderea în sine a „imaneței“. „*Deplasarea generală a sistemului*“ nu reprezintă atât un „gest dublu“, cât consecința percepută din exterior a „răsturnării“, ea constituie un „indecidabil“, nefiind *nici* schimbare, *nici* stază, ci simplă succesiune în timp de poziții statice.

„Răsturnarea“ și „deplasarea“ reprezintă „simulacre“ de dinamism (interior și exterior) care atestă imobilitatea și hieratismul.

Conversiunea reciprocă dintre „răsturnarea“ mecanică de poziții într-o ierarhie imobilă și „deplasarea generală“ a opoziției sistemului acestei ierarhii neafectate de transformare interioară definește, în mod exemplar, economia *agon*-ului, după cum statutul comun de „simulacru“ al „răsturnării“ și „deplasării“ și narcisismul chistic care le asociază în iluzia unui „gest dublu“ pun în lumină natura lui „Iudică“.

Complexul To(d)t concentrează în „fascicol“ (reprezentare topografică predilectă celui care substituie *logos*-ului originar nebuloasa „gramatologică“) instanțele „jocului“ și „literei“, ale darului malefic paricid, regicid, și deicid, ale subversiunii „*logos*-ului viu“ de către „simulacrul“ său mumificat, ale substituției „logocentrismului“ prin ceea ce voi numi „gramatocentrism“ (chiar dacă o astfel de substituție echivalează, pentru Derrida, nu doar cu o „de-centrare“ a *logos*-ului, ci cu negarea „centrului“ însuși). Psihanaliza complexului „To(d)t“ specific, prin excelență, imaginarului „gramatologic“, dovedește că, în aria de influență a metafizicii platoniciene, „simulacrul“ divinității egiptene, „fantasma“ proprie atât metafizicianului cât și „destructorului“ metafizicii, este nu Hermes – zeul analog al panteonului sincretic târziu —, ci Oedip. Dar Oedip este un „fonolog“; existența lui împlinește prescripția unui „*logos* loxos“, a „*logos*-ului pieziș“ al oracolului apolinic. În schimb, Toth este un „gramatolog“; el substituie „*logos*-ului viu“ al regelui „litera“ defunctă care-l contagiază de „farmecul“ ei letal. Toth, tatăl fabulos al „literelor“, are „complexul Oedip“. „Gramatologii“, fiii conjuncturali ai lui Toth, au nu atât complexul *tatălui* lor, cât *complexul* *tatălui* lor.

Stratul cel mai arhaic al „palimpsestelor“ lui Derrida este scenariul oedipian, inconceptibila suprafață imaculată deasupra căreia „stilul“ falic, suspendat în iminența trasării „literei“, devine, prin grația conversiunii „agonice“, „ochiul în plus“ care nu ar fi putut-o citi. (1978).

## II. ÎN SPATELE PERDELEI

Rareori cel aflat „în spatele perdelei“ este identic cu cel așteptat acolo. „Perdeaua“ constituie un accesoriu deceptiv, un dispozitiv retoric montat pentru a secreta, lent, speranță și pentru a o frustra, instantaneu, prin *anticlimax*.

Spune-mi în ce limbă „dai la o parte perdeaua“, ca să-ți spun ce vei afla „îndărătul“ ei. Dacă am încerca să „deconstruim“ conceptul metafizic de „inconștient“ (adică să destrămăm urzeala acestei „draperii“ în spatele căreia am afla cu totul altceva decât spectrul lui Freud), am surprinde pulsuniile paricide „diseminate“ în psihismul „tatălui“ deconstrucției.

Derrida se pândește cercetând „îndărătul perdelei“, în limba somptuoasă a unui bastard parthenogenet și genial, cu nume matern de armăsar arab și de floare deșertică. „Îndărătul: de fiecare dată când cuvântul apare la început, dacă este scris după un punct și are majusculă, ceva în mine începe să recunoască în el numele tatălui meu, scris cu litere aurite pe mormântul său, înainte chiar ca el să se afle acolo... *A fortiori* când citesc *Derrière le rideau* (În spatele perdelei)“<sup>6</sup>. *A fortiori*, aș parafraza, când scriu *DERrière le RIDeAu*. În acest caz, doar somptuozitatea gramatologică (și „en lettres dorées“) disimulează în respectabilă angoasă anticipată speranța frustrată. Adorabil „deja“, întristător „nu încă!“ . Ambele ne ajută să pricepem cu ce preț numele „tatălui“ psihanalizei nu a fost (încă?) „emajusculat“ de zelosul „fiu“ al metafizicii și „tată“ al „deconstrucției“ ei.

În ce limbă ar opera această „decapitare“ dacă elegantul idiom în care își scrie textele nu este, după cum o spune răspicat și obsesiv de frecvent, în atâtea „circumfesași“ („*circonfession*“) <sup>7</sup>, nici „sermo patrius“, nici „Muttersprache“? Să fie, oare, poliglosia, aflată aici în suspensie ninistă, opusul „tăgădei“ („*Verneinung*“) sau reversul tăcerii apofatice? Să fie ea, oare, când una, când alta sau amândouă deopotrivă?<sup>8</sup> (1996).

### III. A DĂRUI ÎN JOACĂ UN FARMEC

1. *Retorica darului*. Ilimic mai puțin inocent, mai insidios și mai funest decât darul, pare să spună „mitul lui Theuth“, povestit de Socrate la sfârșitul dialogului *Phaidros*<sup>9</sup> (274c–275b). Paradox intolerabil, echivalent cu o psihanaliză spontană a ceea ce *doxa* consideră a fi însuși temeiul existenței ei: buna credință și conștiința fără pată. Modelul retoric al darului-enunț ar fi, în consecință, amfibologia ironiei. Coerența sintactică a darului disimulează un echivoc, o ambiguitate latentă în plan semantic, ce se actualizează, ca atare, la nivel pragmatic. Dublă antinomie între coerența sintactică și ambiguitatea semantică, între semnificatul latent și semnificația patentă. Paradigma darului funest este însuși darul divin, Pandora, oferită de zei în deriziune întâi lui Prometheus, care o refuză, apoi lui Epimeteu, care o acceptă. Darul primit de Epimeteu reprezintă, însă, un „*panton doron*“, un „dar al tuturor“, adică un „dar panic“ în toate sensurile sintagmei.

„Calul troian“ și măruș otrăvit din basme sunt daruri, deopotrivă cu mireasma prețioasă (un po' di non so che che sa di buono) pe care Michelangelo o oferă unei frumuseți frivole pentru a trasa, urmând urma parfumului, labirintul infidelității ei, conform logicii indecidabile a darului, care convertește

ungerea cu mir, suavă și soteriologică, în stigmat olfactiv și temniță de aer îmbălsămat.

Printr-o paronomază simptomatică, limbile vechi au consemnat amfibologia darului: gr. *doron* – dar; *dolos* – momeală, vicleșug; lat. *donum* – *dolum*.

Retorica paronomazei, care printr-o variație imponderabilă a semnificantului suscită semnificatul opus, ilustrează perfect paradoxul prin care, în mod implicit, Pascal și, în mod explicit, Henri Poincaré vor defini hazardul. În celebrul argument al „pariului“, cu riscul unei valori minime implică șansa de a dobândi valoarea maximă: „Și astfel, afirmația noastră dobândește o forță infinită când, într-un joc în care există șanse egale de câștig și de pierdere, riscăm să pierdem finitul și să câștigăm infinitul. Faptul este demonstrat; iar dacă oamenii se învrednicesc de dobândirea vreunui adevăr, acesta este adevărul“<sup>10</sup>. Deplasând paradoxul din sfera infinită a mântuirii în aceea circumscrisă a contingenței istoriei, lipsită de transcendență și orizont soteriologic, cauza minimă ia forma „grăuntelui de nisip“ insinuat în uretra lui Cromwell<sup>11</sup> sau pe aceea, „mai ambiguă și mai subtilă, a „nasului Cleopatrei“ care asociază imponderabilul psihologic și catastrofa istorică: „Cine va voi să cunoască pe deplin zădărnicia omului nu are decât să cerceteze cauzele și efectele iubirii. Cauza este «un nu știu ce» (Corneille), iar efectele acestuia sunt cumplite. Acest «nu știu ce», un lucru atât de neînsemnat, încât nici nu-l putem recunoaște, răstoarnă tot pământul, principii, armatele, lumea întreagă. Nasul Cleopatrei: dacă ar fi fost mai scurt, toată fața pământului s-ar fi schimbat“<sup>12</sup>.

Definiția lui Poincaré situează gândirea pascaliană la originea logicii indecidabile a paradoxului care descrie, deopotrivă, economia mântuirii și pe cea a dezastrului. „În cauză, diferența este imperceptibilă, iar în efect, diferența este, pentru mine, de cea mai mare importanță pentru că aici este vorba de întreaga mea viață“<sup>13</sup>.

Paranomaza *doron-dolos/donum-dolum* constituie expresia retorică a paradoxului metafizic, psihologic și istoric.

Mitul zeului Theuth reprezintă această circularitate aporetică între contrariile semantice produse de o variație infinitezimală a semnificantului. Darul lui Theuth este divin și funest; conținutul lui nu este, însă, un obiect malefic, ce poate fi circumscris și tabuizat, ci maleficul însuși ce saturează unitatea minimă a grafemelor care îl exprimă în toate limbile. În aparență, sintaxa darului este suspect de laxă. Să fie oare asocierea fortuită de paradigme heteroclite: „cifra-calculul/astronomia-geometria/zarurile-jocul de table/literele“, masca însăși a maleficului? Saturează acesta obiectele bizarei conexiuni sau se insinuează în interstițiile pe care contiguitatea lor fără noimă le creează în vidul care le separă și le asociază ca spațiu nespațial ce organizează

heterotopia aparentă a părților darului? Cu alte cuvinte, ce este comun, fluid, continuu și contagios în această succesiune discontinuă de elemente eterogene?

La o privire mai atentă, putem observa că sintaxa darului are o coeziune secretă, întemeiată pe eficiența ambiguă a chiasmului-figură, deopotrivă, a centrării și descentrării. Părțile extreme ale darului – cifrele („mai întâi numerele“) și „literele“ („în sfârșit, literele“) sunt, în egală măsură, forma de „in-scripție“ prin care conștiința veșnic prezentă sieși ca memorie continuă și nealterată (*mneme*) este exilată din această coincidență enstatică cu sine, într-o latență din care poate fi recuperată ca re-amintire (*hypomnesis*, *anamnesis*). Prezentul etern al memoriei se dilată prin dimensiunea trecutului, în care se desfășoară dialectica *amneziei* și *anamnezii*. „Numerele“ și „literele“ reprezintă principiile unor mnemotehnici. Fiecare din părțile mediane ale darului este asociată cu extrema alăturată. Geometria și astronomia reprezintă expansiuni spațiale (terestră sau cosmică) ale principiului numărului. Zarurile și literele sunt, deopotrivă, unități discrete, elemente ale unei combinatorii infinite și asociate contingent, adică arbitrar și nemotivat, în ocurențele lor. Această analogie asigură tranziția dinspre extreme spre interiorul seriei și tinde să convertească simpla contiguitate metonimică într-un secret continuum metaforic.

Dar părțile mediane ale darului: geometria-astronomia și zarurile-jocul de table îndeplinesc o funcție comună, simetrică cu aceea a părților lui extreme. Geometria/astronomia și zarurile/jocul de table dilată prezentul memoriei și îl deschide spre o dimensiune pe care o transferă cu anticipație în prezent. Postulând legi de previzibilitate a fenomenelor repetitive (astronomia) sau fiind o mantică (cleromanția) prin care evenimente doar posibile sunt invocate a se produce, astronomia și zarurile fac să fie ceea ce nu este încă. În timp ce „numerele“ și „literele“ fac să nu mai fie ceea ce este deja. Două mnemotehnici – numerele și literele – mărginesc două mantici – astronomia și jocul de hazard. Raportul chiasmic dintre cele patru părți ale darului lui Theuth convertește aparenta lor heterogeneitate într-o coerență sintactică exemplară.

Mnemotehnicile închid între ele manticile ca și cum viitorul se proiectează în prezent numai pentru că trecutul se proiectează ca viitor. Cu alte cuvinte, nu putem anticipa (prin mantici) decât dacă ne putem re-aminti (prin mnemotehnici). Mai mult chiar, în ciuda aparențelor contrarii, nu ne amintim decât viitorul. Or, a ne aminti viitorul presupune fuziunea, într-o operație paradoxală, a celor două dislocări ale memoriei prezente sieși, prin anamneză și prognoză.

2. *Joc și Pharmakon*. Prin blamul adus literelor de către regele Thamus, ipostaza antropomorfă a zeului suprem Ammon–Ra, Platon condamnă această dublă extazie a memoriei enstatice (veșnic prezentă sieși și în sine), în cele

două sensuri antinomice și, totuși, convergente, ale „uitării-reamintirii“ și „previziunii“: „*O technikotate Theuth... oukon mnemes, alla hypomneseos pharmakon eures*“ (O, incomparabil maestru al tehnicilor, Theuth... tu ai descoperit leacul reamintirii, nu pe cel al memoriei). Acest pretins remediu oferă doar „aparență“ iluzorie a lucrurilor (*doxa*), nu adevărul lor (*aletheia* – mântuirea de uitare, adică păstrarea lor în prezentul enstatic al memoriei). Scrierea pretinde a conserva „știința“ dar, în realitate, ea secretă doar „opinie“. Ea deține ambiguitatea intrinsecă a unui *pharmakon*, concomitentă inextricabilă de „medicament“ și „otrăvă“, a cărui esență se sustrage dialecticii contrariilor, întrucât ocurența lui pragmatică sub forma disjunției *sau* venin (*pharmakon*) – *sau* antidot (*alexis-pharmakon*) se desfășoară pe fondul ocult al implicației semantice (și *pharmakon* – și *alexis-pharmakon*). Pentru Derrida *pharmakon*-ul reprezintă o substanță nesubstanțială, definibilă printr-o aglomerare de oximoroni: „*Pharmakon* ar fi o substanță, cu tot ceea ce va putea conota acest cuvânt, ca materie cu virtuți oculte, de adâncime încriptată, care își refuză analizei ambivalența, pregătind, deja, spațiul alchimiei, dacă, mai târziu, nu ar trebui să recunoaștem în ea însăși anti-substanța: ceea ce rezistă oricărui filosofem, depășindu-l, în mod nedefinit, ca non-identitate, non-cesență, non-substanță și procurându-i, chiar prin aceasta, adversitatea ineputabilă a fondului (*fonds*) său și absența sa de fond (*fond*)“<sup>14</sup>. „«Esența» *pharmakon*-ului constă în aceea că neavând esență stabilă, nici caracter «propriu», el nu este o substanță în nici unul din sensurile acestui cuvânt (metafizic, fizic, chimic, alchimic). *Pharmakon*-ul nu are nici identitate ideală, este aneidetic... Este, mai degrabă, mediul anterior în care se produce diferențierea între *eidōs* și «altul» său“<sup>15</sup>.

Cu alte cuvinte, *pharmakon*-ul nu poate fi captat într-un sistem de „diferențe“, adică de „opozitii“, pentru a fi dominat prin dialectica hegeliană a contrariilor. El nu este simplă „diferență“ într-un cuplu de „contrarii“ ci, ceea ce Derrida numește „di-ferență“, mediul originar al „diferențelor“, pe care nici una din acestea nu îl epuizează<sup>16</sup>. „*Pharmakon*-ul este ambivalent tocmai pentru a constitui mediul în care se opun opusele, mișcarea și jocul care le raportează pe fiecare la celălalt, le răstoarnă și le face să treacă unul în celălalt (suflet/trup, bine/rău, interior/exterior, memorie/uitare, cuvânt/scriere etc.). Dar pornind de la acest joc sau de la această mișcare, *oprește* Platon elementele opuse sau diferite. *Pharmakon*-ul reprezintă mișcarea, locul și jocul (producția) diferenței. El este di-ferența (*différance*) deferenței (*différence*)... Din acest fond își extrage dialectica filosofemele“<sup>17</sup>.

În aparență, Platon asociază ideea aneidetică a *pharmakon*-ului de litere (*grammata*), prezentate ca paradigmă a agentului purtător al contagiunii. În fața darurilor aparent incongrue, regele Thamus, ca retor desăvârșit, le distinge prin laudă sau blam, într-o alternanță pe care Socrate nu o relatează, invocând,

printr-un *topos*, necesitatea conciziei: „Multe, zice-se, au fost observațiile pe care Thamus i le-a făcut lui Theuth asupra fiecăreia dintre aceste arte, fie în bine, fie în rău; dar ar însemna să nu mai terminăm povestind totul de-a fir a păr“. Socrate reproduce numai discursul despre „litere“ al regelui, justificând, astfel, impresia că ele condensează în cel mai înalt grad ambiguitatea *pharmakon*-ului. Acest discurs însuși reproduce structura paradoxală a obiectului său, fiind un „*disos logos*“, un „logos dublu“, de encomion și condamnare, a aceluiași obiect, un antifon care dezvoltă, în două structuri paralele și contrarii, aceeași celulă melodică.

Este imposibil, însă, ca regele să fi evaluat celelalte daruri printr-un discurs „simplu“ (*sau* elogiul, *sau* blam) cum sugerează Socrate și să fi consacrat doar literelor un „*disos logos*“ (*și* elogiul *și* blam). În virtutea solidarității chiastice dintre cele patru daruri și a aceluși continuum analogic secret al lor, mascat de simpla contiguitate metonimică, discursul disologic, care reproduce în structura sa amfibologia *pharmakon*-ului, contagiază toate celelalte daruri. Regele a rostit un „*disos logos*“ cu privire la fiecare dar în parte, dar din această serie ni se comunică doar cel final, referitor la „litere“. Printr-un joc subtil al adverbilor care introduc fiecare dar în sintaxa seriei complete, Platon a încifrat textul sugerând o ordine de importanță iluzorie care o disimulează pe cea reală. Formula „în sfârșit, literele“ pare să indice o culminație în enumerarea făcută și să justifice faptul că singurul discurs raportat este cel destinat „literelor“. Pandantul acestui accent menit să inducă în eroare este reticenta, cu nuanță vag despectativă, cu care este introdus conceptul de „hazard“, ca pentru a sustrage heterogeneitatea produselor geniului euristic al lui Theuth și caracterul aleator al invenției jocului aleator. Citind textul prin antifrază, aplicând corecția convenită sugestiei de perspectivă axiologică în „*trompe l'œil*“ pe care o compune distribuția perfid savantă a adverbilor ce introduc jocurile de hazard și literele, surdina concesivă care le însoțește pe cele dintâi devine marcă a excelenței tehnicilor hazardului și a preeminenței lor în seria desfășurată.

Ceea ce este enumerat printre altele, ca termen accesoriu, este primordial și esențial. Ceea ce este enumerat în chip aparent aleatoriu este aleatoriul însuși, conform logicii indecidabile a *pharmakon*-ului. De aceea, înclin să cred că nu literele ci hazardul (*tyche*) și tehnicile ludice care îl reglementează (jocurile de hazard) reprezintă *pharmakon*-ul în *di-ferența* lui constitutivă. Literele sunt prizoniere în opoziția „memorie vie“ (*mneme*) – „memorie moartă, scriere“ (*grammata*), fiind un contrariu marcat de diferența în raport cu alt contrariu, literele nu pot reprezenta spațiul original al *di-ferenței*, anterior oricărei antinomii, ci doar un efect secund produs de aceasta. „*Tyche*“ (hazardul) nu este fixat în nici o opoziție de filosofeme. „Necesitatea“ (*ananke*) nu reprezintă un opus al hazardului ci însăși modalitatea în

care acesta se manifestă. „*Tyche*“ – hazardul este epifania, nu antinomia „necesității“ (*ananke*). Procesul prin care „di-ferența“ anterioară oricărei antinomii produce „diferențe“ este însuși „jocul“. „Hazardul“ ca „di-ferență“ indeterminantă produce prin joc „diferențe“ determinate, fixate în antinomii. „Literale“ sunt, sub acest aspect, o creație „judică“. În seria acelor patru daruri care compun ofranda perfidă a zeului Theuth, unul, din elementele seriei – jocul de hazard – reprezintă, în același timp, totalitatea care îl înglobează, conform logicii indecidabile prin care partea conține întregul care o include.

Deplasarea accentului axiologic de pe ultimul dar (*grammata*) pe penultimul (*kybos*–zarurile) este confirmată, de altfel, de un palimpsest straniu pe care îl alcătuiesc, la distanță de 2 500 de ani, două texte importante ale gândirii europene. Primul este un elogiu al puterii de persuasiune a „*logos*-ului“ care operează ca un *pharmakon* redutabil și fără soluție, elogiu rostit de sofistul Gorgias în celebra *Apologie a Elenei*: „Dacă, într-adevăr, cuvântul a convins-o și i-a înșelat sufletul, nu este defel greu, în această privință, să o apărăm și să surpăm acuzația în felul următor: cuvântul exercită o mare putere, el care, fiind ceva atât de neînsemnat, încât nici nu poate fi văzut, duce la bun sfârșit lucrări divine. Căci el poate îmblânzi spaima și poate îndepărta doliul, el face să se nască bucuria și sporește îndurarea“<sup>18</sup>.

Și într-o altă versiune a aceluiași pasaj:

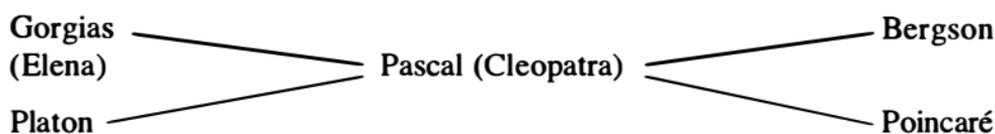
„Cuvântul este un tiran atotputernic care, în ciuda trupului său infim și invizibil, împlinește opere divine; el poate alunga teama, poate îndepărta durerea, poate stârni bucurie și poate inspira mila“<sup>19</sup>.

Dar entitatea infimă care produce efectele maxime era paradoxul însuși al definițiilor hazardului propuse de Pascal și Poincaré. Ceea ce Gorgias atribuia *logos*-ului viu, rostit, „*logos prophorikos*“, iar Platon literelor (*grammata*), Pascal va atribui hazardului psihologic și istoric, iar Poincaré hazardului în genere. Distanța infimă care separă, în darul lui Theuth, hazardul de litere a fost abolită de distanța maximă dintre Gorgias și Poincaré. Pentru că numai *Cugetările* lui Pascal și studiul despre hazard al lui Poincaré pun în lumină substanțialitatea a ceea ce Platon asociază prin simplă contiguitate – „litere“ / „jocuri de hazard“. Prin Pascal și Poincaré, *Elogiul Elenei* de Gorgias devine glosa cea mai limpede a mitului lui Theuth din *Phaidros* de Platon (și în spiritul paradoxelor cronologice ale intertextului, glosa care precede textul glosat).

Acest straniu palimpsest confirmă faptul că hazardul reprezintă *diferența pharmakon*-ului, iar *logos*-ul rostit sau scris, doar o diferență *pharmakophoră*. Derrida însuși împărtășește opinia tradițională: „le *pharmakon* est compris dans la structure du *logos*“<sup>20</sup>, desigur, a *logos*-ului ca „diferență“, care nu epuizează semnificația *pharmakon*-ului – *di-ferență*.

O confirmare autoritară a faptului că hazardul și nu *logos*-ul reprezintă „di-ferența“ *pharmakon*-ului este fenomenologia hazardului elaborată, în același an cu studiul lui Poincaré, în *L'évolution créatrice* de Bergson. Acesta întemeiază logica indecidabilă a evenimentului aleator pe retorica, ea însăși indecidabilă, a concomitenței disjuncției negative (*ni-ni*) cu dubla postulare (*et-et*), retorică predilectă a *pharmakologiei*, adică a „discursului“ despre *pharmakon*. „Astfel se explică strania oscilație a spiritului când încearcă să definească hazardul. Nici cauza eficientă, nici cauza finală nu-i pot oferi definiția căutată. Incapabil să se fixeze, el oscilează între ideea unei absențe de cauză finală și aceea a unei absențe de cauze eficiente, fiecare din cele două definiții trimitându-l la cealaltă. Într-adevăr, problema rămâne insolubilă atâta vreme cât considerăm ideea de hazard drept o pură idee fără nici un amestec de afect, dar, în realitate, hazardul nu face decât să obiectiveze starea sufletească a celui care s-ar fi așteptat la una din cele două specii de ordine și care o descoperă pe cealaltă. Așadar, hazardul și dezordinea sunt, în mod necesar, concepute ca relative. Pentru că, dacă vrem să le reprezentăm ca absolute, ne dăm seama că, fără voia noastră, oscilăm, asemeni unei suveici, între cele două specii de ordine, trecând în una din ele chiar în clipa în care ne-am surprinde noi înșine în cealaltă, și pentru că pretinsa absență a oricărei ordini este, în realitate, prezența celor două, și în plus, balansul unui spirit care nu se instalează definitiv, nici într-una nici în cealaltă. Nici în lucruri, nici în reprezentarea noastră despre lucruri, nu poate fi vorba să afirmăm această dezordine ca substrat al ordinii, pentru că ea implică cele două specii de ordine și pentru că ea rezultă din combinarea lor“<sup>21</sup>.

Palimpsestul astfel completat este structurat ca un chiasm suprem:



Prima „diferență“ pe care hazardul (amfibologic, deci androgin) o emană este cea dintre sexe. Pentru aceasta, „femeia“, captivă în opoziția *masculin-feminin* este nu *pharmakon-di-ferență*, ci *pharmacophoră* (purătoare de „farmec“). „Zeul Theuth“ sub aparența masculină, reprezintă „limba lui Ammon“, ipostaza eficienței creatoare, cosmetice și tehnice (întemeietoare de cosmos și tehnici) a lui Ammon–Ra – „di-ferența“ androgină anterioară diferențierii sexuale. Ammon este diurn, solar și androgin; Theuth este nocturn, selenar și feminin (sub aparență masculină), purtând ca accesoriu simbolic al ipostazei lui antropomorfe discul lunii pline suspendat deasupra capului.

În Tantrasāra de Abhinavagupta, *mahāpralaya* – „marea disoluție“ de la sfârșitul ciclului celor patru *yuga*, este produsă de incandescența degajată de „jocul de zaruri“ al lui Shiva (zeul care patronează disoluția lumii) cu soția sa Kāli (zarul cu valoarea „unu“ – timpul care anulează timpul). Kāli reprezintă fie simpla *shakti* a lui Shiva (energie internă dizolvantă), fie această eficiență obiectivată ca *paredra* – perechea divină care, în paroxismul jocului de zaruri, readuce universul în haosul inițial.

În sfârșit, zarurile sunt accesoriul emblematic al lui Eros, ca pentru a simboliza instantaneitatea, aleatoriul și ireversibilitatea îndrăgostirii<sup>22</sup>.

Aceste sumare indicii ale relației dintre Eros și *pharmakon* sunt confirmate de lingvistica indoeuropeană: verbul sanscrit *vanati* (a produce plăcere) și termenii latini *venus* și *venenum* (*bonum sive malum*) provin dintr-un radical comun care conține, în germene, amfibologia *pharmakon*<sup>23</sup>.

În lumina celor spuse, prezența în chiasm a „Elenei“, „elogiată“ și inocentizată de sofistul Gorgias și a „Cleopatrei“, blamată de austerul Pascal, pune problema identificării acelei de a treia „*pharmakophore*“, *shakti* și *paredra* lui Poincaré. Paradoxul lui postula subtilitatea extremă de a percepe variația „imperceptibilă“ a „cauzei“, unul din „obiectele“ predilecte ale „spiritului de finețe“ pascalian: „...Acestea sunt lucruri atât de delicate și atât de numeroase, încât este necesar un simț foarte delicat și foarte limpede pentru a le simți și pentru a le cântări în mod cuvenit și drept, potrivit acestui sentiment“. „Spiritul de finețe“ reprezintă un atribut definitoriu al arhetipului *Anima*, ireductibil, în principiu, la o persoană empirică sau la o „fantasmă“ (în sens psihanalitic), dar tocmai prin aceasta apt să încorporeze esența însăși a „femininului“. Deși simplu efect de „diferență“, blocat în opoziția cu *Animus*, *Anima* este ea însăși „indecidabilă“ concentrând chiastic „inocența“ recuperată a Elenei și „perfidia“ inocentă (produsă de hazardul somatic) a Cleopatrei. *Anima* reconstituie, astfel, ca reflex atenuat, economia paradoxală a *pharmakon*-ului, pe care „femininul“ ca „di-ferență“ îl induce, fără a substitui di-ferența androgenă în „in-diferența“ ei funciară<sup>24</sup>.

Ca izvor al „di-ferenței“ și al „diferențelor“, *agon*-ul înseamnă pacea desăvârșită și liniștea născătoare a convulsiei și paroxismului conversiunii lor reciproce, într-un chip ce nu reprezintă cel de pe urmă paradox al său. (1975).

## NOTE

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *În afara cărții, prefete*, în *Diseminarea*, Univers Enciclopedic, 1997, p. 2.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Seuil, 1972, p. 59.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, *Signature événement contexte* (1971), în *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1975, pp. 392–393.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Denoël-Gonthier, 1981, p. 95.

<sup>7</sup> Jacques Derrida și G. Bennington, *Circonfession*, Derrida, Paris, Seuil, 1991.

<sup>8</sup> Vezi Jacques Derrida, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995.

<sup>9</sup> Platon, *Opere*, vol. IV, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, (trad. de Gabriel Liiceanu).

<sup>10</sup> *L'Œuvre de Pascal*, Paris, N.R.F. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1936, *Pensées* nr. 451, p. 956.

<sup>11</sup> *Pensées*, nr. 221, *Ibid.* p. 885.

<sup>12</sup> *Pensées*, nr. 180, *Ibid.*, p. 870.

<sup>13</sup> Henri Poincaré, *Le Hasard*, în *Revue du mois*, martie 1907, apud A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, VIII<sup>e</sup> édition, Paris, P.U.F., 1960, p. 407.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Farmacia lui Platon*, în *Diseminarea*, Univers Enciclopedic 1997, pp. 71–72.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>18</sup> Gorgias, *L'éloge d'Hélène*, apud Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 132.

<sup>19</sup> Gorgias, *op. cit.*; 8, apud Rodolfo Mondolfo, *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica* Firenze, Le Nuova Italia, 1958, p. 164.

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 133.

<sup>21</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 37-ème édition, Paris, Felix Alcan, 1930, p. 255.

<sup>22</sup> Șansa maximă, în jocul grecesc de zaruri, se numea „aruncarea Afroditei“.

<sup>23</sup> Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 151, nota 51 (citând pe Bréal, *Mélange de la Société Linguistique*, t. III, p. 410).

<sup>24</sup> Vezi admirabila contracție nominală a paradoxului dezvoltat: „La cause et les effets de l'amour: Cléopâtre“, *Pensées, op. cit.*, p. 890.





# COLECȚIA MENTOR

Colecția *Mentor* își propune să promoveze o nouă „paidee” în care, după atâtea descențări și exorbitări, Logosul redobândește eminența poziției și funcțiilor lui. Din lăuntru lor, el va prezida, netulburat, febrilitatea „textuală” a arahnizilor care nu încetează de a legitima sistemul în „afara” căruia pretind că se situează. Să nu fi aflat ei, oare, că Atena însăși a inventat tehnica țesutului și a inițiat-o pe „frigiana” Arahne? Sau să fi uitat, printr-o stranie, dar plină de tâlc (și demnă de „inchiziție”) amnezie că zeița este fiica partenogenetă a Logosului?

CORNEL MIHAI IONESCU

Ce nisipuri insidioase, care de două mii de ani bântuie oaza natală, însămânțează, asemeni unui Sisif al imponderabilului, „logosul spermatic” al „diseminării”? Care este sporul dia-sporei când germenetele alunecă pe pliul fluid al unei dune? Care este destinul ei când „*pneuma*” în chip de simun spulberă nisipul și suprimă nu doar diferența între firul sterp și grăuntele căzut pe un sol primitiv ci di-ferența din care ele par a proveni, indiscernabile, adică in-di-ferente, menite unui sfârșit „indecidabil”?

C.M.I.

„X” (chiasmul)... desenul tematic al diseminării”

JACQUES DERRIDA

Coperta I reproduce: CARAVAGGIO, *Vocația Sfântului Matei* (detaliu)

Coperta IV conține sigla colecției: SALVADOR DALÍ, *Capul zeiței Atena*