

LOUIS MARIN

LOGIQUES DU SECRET

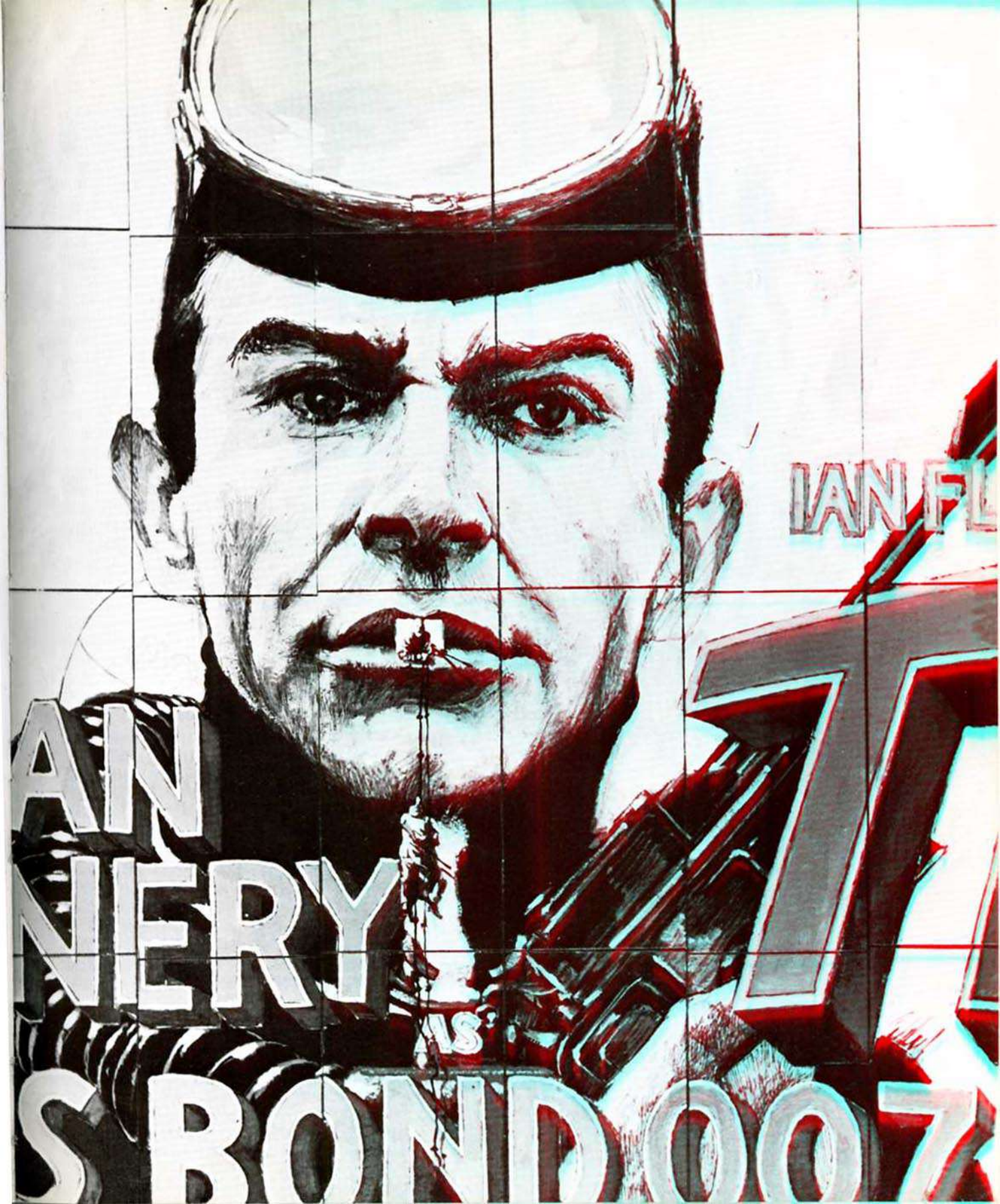
Le secret — la référence étymologique est, a été et sera sans doute ressassée —, c'est *ce qui* est mis à part (*se-cernere*), ce qui est séparé, ce qui est réservé. D'un ensemble quelconque d'individus (individus qui, d'une façon ou d'une autre, font *un* ensemble: des choses, des mots ou des phrases, des pensées ou des discours, des êtres), l'un d'entre eux en est abstrait, sans plus. Geste primitif du secret, cette mise à l'écart; criblage; le tamis, la passoire, le filtre; discernement, distinction; le grain, de la balle; la pépite, du sable; l'idée, du train des pensées; le génie, du groupe des médiocres. Et pourtant, on en conviendra aisément en scrutant le langage ordinaire, cette opération de séparation — technique, scientifique ou poétique — apparaît sinon le contraire du secret, du moins sa disparition, sa résolution. C'est quand le grain *était* mêlé à la balle, la pépite au sable, l'idée aux pensées, le génie aux médiocres que grain, pépite, idée, génie étaient secrets: c'est alors qu'ils étaient au secret: mélange, confusion, indistinction; point aperçus, point apparus, singuliers, uniques dans le milieu des autres. Mais qui donc le savait, le voyait, le percevait alors? Le paysan, le chercheur d'or, le penseur... non pas. Car il peut arriver — misérable récolte — qu'il n'y ait que balle; — pauvre filon — que sable; — faible discours — que pensées... C'est une fois apparus, trouvés, découverts, révélés qu'ils sont trouvés, découverts, révélés secrets ou plutôt l'avoir été dans le secret du mélange et de la confusion: le secret ou l'après-coup de sa révélation.

Paradoxe: le secret ne se constitue tel que de sa disparition; il ne s'écrit qu'au futur antérieur ou, au mieux, à l'imparfait. Soyons grammai-

riens, je dis bien imparfait ou futur antérieur et non passé simple: le secret n'est pas un événement passé du passé; il n'y a pas une réelle histoire ou un vrai récit du secret.

Le secret est l'effet présent dans le présent d'un état passé, mais son effet négatif. Lorsque son récit s'écrit quand même, — tout récit est peut-être la mise à jour d'un secret et, dans cette mesure, il se peut que jamais n'ait été écrit un *vrai* récit — il sera *secrètement* affecté de toutes les modalités du futur antérieur: personne ne savait alors que Bonaparte était déjà Napoléon, Napoléon, le secret «ontologique» de Bonaparte, et sans doute Bonaparte lui-même ne le savait pas vraiment. C'est le narrateur qui, à des lustres de ce réel moment, écrit: «Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte.» Bonaparte aura été déjà Napoléon — ou l'aurait été car qui peut aujourd'hui le savoir en toute certitude? — quand il changeait la place d'une batterie de canons au siège de Toulon: déjà Austerlitz ou Wagram. Bonaparte, masque d'un Napoléon absent; Toulon couvre ou «supprime» — comme on disait au XVII^e siècle — une victoire impériale qui n'a pas eu lieu, mais qui aura été *déjà* remportée quand elle le sera. C'est alors qu'Austerlitz fera oublier Toulon jusqu'au moment où l'historien ressuscitera le souvenir de l'un comme le schème ou la matrice du récit de l'autre, son secret — révélé.

Ce qui revient à dire que le secret paraît bien ne pas être, ne pas pouvoir être une chose, un être, un mot, une pensée, un discours, un «ce-qui» mis à l'écart; seulement une apparence ou une apparition, une enveloppe légère, incorporelle, qui flotte sur les choses, les êtres, les pensées, les discours, une fois accomplie



IAN FL

IAN
NERY

S BOND 007

l'opération caractéristique, l'opération de la caractéristique, celle de la science, de l'art, de la technique, de la pensée: discerner. *Discernere, se-cernere*. Le secret, un incorporel, un simulacre, un rien. Les stoïciens l'avaient bien compris. Tout se passe *comme si*, formule d'une fiction qui n'est pas seulement de pensée mais d'être, tout se passe comme si, par un geste plus primitif, avait été introduit dans la foule de l'ensemble mêlé, la chose singulière pour l'y cacher. Par qui? Dieu, la nature, l'histoire, le hasard..., il ne manque pas de noms pour « couvrir » cette opération fictive qui serait néanmoins la vraie opération du secret: dissimulation de l'unique par assimilation à tous les autres qui peuplent l'ensemble. Par qui? Dieu, la nature, l'histoire, le hasard..., malins génies de la fiction, mais bons génies de la vraie découverte, celle de la découverte du vrai, du réel, le grain que la main qui l'a semé recueille, la pépite qui brille au fond du tamis... Le secret: non pas mettre à part, mais confondre, *pour que soit mis à part*. Le secret, une secrète téléologie de simulacre au creux de toute révélation.

Le secret, non pas réserver le différent, le seul différent, mais l'identifier pour, en fin de compte, en permettre l'identification. Jeu de mots, fiction que le langage indique: rendre le différent identique et l'identifier comme différent. « Et » c'est-à-dire « pour »: le jeu de mots pointe le terrifiant pouvoir des dieux qui jouent le jeu de la vérité cachée-découverte avec les hommes: le jeu du secret.

Continuer le travail de fourmi de la pensée qui analyse, qui ne veut pas s'en laisser conter. Car pour plonger dans l'amas des semblables l'individu singulier qui en diffère afin de l'y dissimuler, il faut bien (ou il a bien fallu à l'origine) qu'il en fût distingué, qu'il se signalât singulier par une singulière différence et qu'ainsi à l'origine, un geste primitif (de qui? Dieu, la nature, l'histoire, le hasard...) l'eût marqué d'une unique différence, l'eût extrait du chaos originel, du tohu-bohu du continu, y eût inscrit cette primitive, cette première différence. Mais — et inversement — pour pouvoir introduire ce singulier dans la foule des mêmes afin de l'y cacher, il faut bien qu'au moins par quelques traits, il ait été semblable à tous les autres qui la composent, qu'il ait été, en quelque manière, le même que tous les autres, que le trait de sa différence n'ait pas annulé totalement son appartenance, plus primitive que sa plus primitive différence, au chaos du même.

Le jeu peut alors commencer, celui du secret

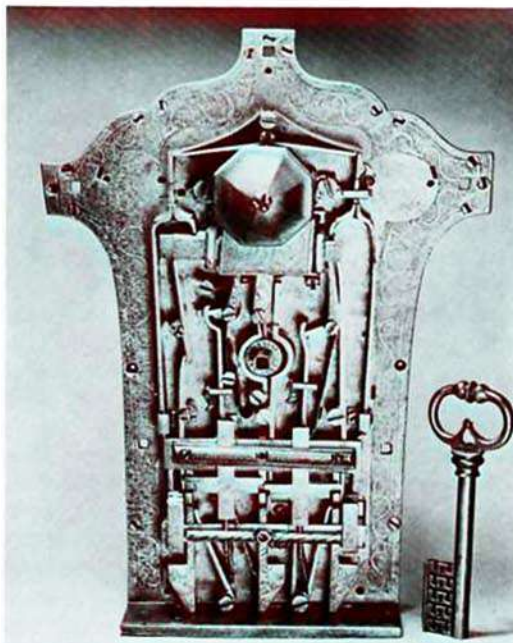
et de la vérité: reconnaître dans cet individu semblable à tous, le trait qui le singularise — ou le marquer de ce trait — pour qu'en exhibant ceux qui l'apparentent et l'assimilent à tous, soit oublié celui qui le met à part, et ainsi le dissimuler. Mais exhiber le même du différent — et il y aura toujours, au moins dans le discours du secret, dans sa fiction, un moment d'ostension voire d'ostentation du semblable, de l'identique, une parade de l'indifférence — le montrer, pour dissimuler le différent du même reviendra toujours, en quelque façon, à indiquer la différence de cette similarité (dans ou sur le fond de cette similarité). Car pourquoi montrer qu'il est le même si ce n'est pour dissimuler qu'il est différent et par là même montrer cette dissimulation et ainsi pointer la différence? Tourniquet métaphysique du secret: les dieux pourraient bien être pris à leur propre jeu si toute cette métaphysique ne reposait sur la consistante fiction du secret, son simulacre, l'effet de secret, à moins que, par un nouveau tour, cette métaphysique (de l'origine se précédant elle-même, de la vérité cachée-découverte) ne soit celle du simulacre, de l'effet, de la fiction.

Tel est le vertige de l'agent secret où il perdra la tête — ou la vie — parce qu'il a oublié le secret du paysan qui crible sa récolte, du chercheur d'or qui tamise son sable, du penseur qui discerne ses pensées... Son vertige ou son jeu puisqu'en jouant sa différence comme identité, cette identité se marquera comme différence et cette différence, en un tour hiérarchiquement supérieur, se re-marquera comme identité et celle-ci, à nouveau, marquera sa re-marque comme différence, etc. L'espion — c'est souvent là un trait de nature, une marque de vocation — est *comme tout le monde*: employé de bureau, ingénieur, maître d'hôtel, musicien... mais il l'est toujours *trop*, *trop* semblable, paradigme excessif du groupe, de la classe, de l'ensemble où il s'est introduit, et c'est cet excès — « il en fait trop » comme on dit — qui le fera découvrir. Les « mêmes » se douteront de sa singularité parce qu'il leur ressemble à l'excès ou plutôt parce qu'il leur montre qu'il leur ressemble. Toutefois cette singularité qui tend à l'identité sera son meilleur moyen de défense: c'est parce que cette différence-là — l'excès de ressemblance — se montre, qu'il ne peut pas être différent des autres: point assez malin, assez subtil, assez retors pour être *seulement* semblable. Mais justement lui rétorquera-t-on: voilà le comble de la dissimulation...

A vrai dire, l'agent secret ne joue pas de

lui-même le jeu du secret. Il est joué. Par qui, faut-il à nouveau demander? Dieu, la nature, l'histoire, le hasard... ici nomment les appareils politico-juridico-économico-militaires qui ne s'approprient le terrifiant pouvoir des dieux qu'à condition d'oublier — et ils l'oublient toujours car ils sont profondément bêtes et cette bêtise est leur essence même — que ce pouvoir est un simulacre, un effet. Les dieux, eux, conservaient cette mémoire qui leur est consubstantielle, comme les autres, cet oubli, leur bêtise: lorsqu'ils tiraient les fils des marionnettes humaines provoquant les guerres et les massacres, les passions et les jouissances, les désastres et les suicides, ils n'étaient pas sérieux: ils le faisaient à la fin d'un banquet, *pour rire*; non pas fou rire, mais rire éclatant de cette franche gaieté que les rois, les stratèges et les prêtres, les appareils de pouvoir nomment tragédie sur le théâtre de leur monde. A la différence des Olympiens, leur puissance et la terreur qui en émane, le sérieux qu'elle exige, le respect qui l'entoure, l'admiration étonnée qu'elle requiert sont le prix de l'oubli des fictions: leur ircommensurable bêtise. L'agent secret, à la fois pièce qu'ils poussent sur l'échiquier de leurs stratégies et paradigme de leur puissance, est le symbole métaphysique et le produit empirique de cette puissante bêtise. A quoi jouent-ils donc, sans savoir qu'ils jouent ou ce qu'est un jeu, alors même qu'ils appellent jeux, les calculs de leurs desseins et les schèmes de leurs projets? A quoi jouent-ils sinon à *se faire croire qu'ils ont des secrets*, comme si les secrets étaient des choses, armes et ressources d'une puissance qu'ils fantasment absolue, comme si le secret était un absolu qu'ils détiendraient, chacun, comme un trésor, — *arcana imperii* disaient les canonistes de l'empereur au Moyen Age — alors que le secret n'est que l'effet des opérations par lesquelles ils se font croire qu'ils en ont, que chacun le croit, et que chacun se constitue en absolue puissance par cette croyance même. L'histoire incroyable et vraie de l'agent secret où «le réel dépasse la fiction», est une simple variation ornementale, esthétique, sur le thème — en basse continue — du sérieux, de la bêtise sérieuse des appareils de pouvoir et dont la mort est, au bout du compte, le produit.

Il s'agit ici moins de demander comment se joue le jeu du secret et de la vérité que de porter, en spectateur désabusé, une plus exacte attention aux joueurs aux prises dans la partie qui s'engage entre eux. Le secret — répétons-le —



Coffre-fort du XVI^e siècle, mécanisme de serrure.



n'est pas une chose ou un être mis à part, mais l'effet — négatif — d'un jeu de relations et d'interactions. Savoir ce qui, ici, s'échange ou s'écarte, a sans doute moins d'intérêt — si le secret est en effet un effet, un simulacre — que décrire les règles que les joueurs observent, bien qu'ils en aient, les tricheries qu'ils commettent pour les tourner, leurs tactiques de transgression qui, d'une façon ou d'une autre, à un moment ou à un autre, relèvent encore — mais ils l'ignorent en participant au jeu — de l'ensemble des règles dans lesquelles ils sont pris.

Cas limite, caricatural, mais révélateur: lorsque le jeu du secret se joue à un nombre quasi indéfini de personnes, soit le secret de Polichinelle, à entendre en deux sens, objectif ou subjectif. Tous connaissent le secret sauf Polichinelle ou Polichinelle, seul, croit détenir le secret — son secret — quand tous le connaissent: faux secret ou plutôt simulacre d'un secret, mais comme tout secret est lui-même un simulacre, le secret de Polichinelle, simulacre d'un simulacre est, en quelque manière, le comble du secret, celui où se laissent le mieux apercevoir la structure du jeu et la dynamique de la partie: tous dans le secret *sauf un* qui l'ignore ou l'inverse qui revient au même, un dans le secret *sauf tous* — si l'on peut dire — qui le connaissent. Pour que tous jouent au secret, il faut et il suffit qu'un seul d'entre eux en soit exclu ou que tous, sauf un, le partagent. Structure d'exception, dynamique d'exclusion où se parfait le paradoxe d'un jeu dont un des joueurs *en tant que joueur* ne fait pas partie précisément *pour que* le jeu ait lieu. Le jeu du secret est le jeu du tiers inclus-exclu: aussi le nombre canonique des joueurs est-il de trois et la topologie du secret, celle d'un triangle mais dont un des sommets serait hors du champ où son schéma est tracé: une intersection manquante, quoique déterminée, de deux côtés, à moins que ne soit inventée, pour cette paradoxale géométrie, la notion d'un point de la figure qui en serait exclu pour qu'elle puisse être construite.

Digression: se demander si la perspective légitime en peinture, le secret de son dispositif de représentation, le puissant effet de fiction d'une profondeur dans une surface n'est pas l'exacte projection de la structure triangulaire ici décrite, puisque le point de fuite du réseau des lignes directrices est le simulacre opératoire du point d'intersection des orthogonales au plan du tableau, point à l'infini, par définition hors de ce

plan dont il est cependant un des éléments nécessaires et déterminés de la construction perspective. Pascal, qui, mieux que personne, s'y connaissait en rhétorique, logique et théologie du secret, en pose la question dans une de ses pensées par le modèle même de la perspective, par sa fiction. «Infinis, milieu [...] Ainsi les tableaux vus de trop loin, de trop près, de trop haut ou de trop bas. [*Comprenons que pour ces quatre positions ils ne sont pas correctement vus, c'est-à-dire qu'ils n'opèrent pas pleinement leur effet de fiction. Quelle est donc la raison de cet effet?*] Il n'y a qu'un point indivisible [*fiction ou contradiction d'un fragment d'étendue insécable*], qu'en peinture la perspective assigne. [*Le secret de la perspective est alors projeté hors du domaine de la peinture dans la question où se clôt la pensée.*] Mais qui donc dans la vérité et la morale l'assignera?»

Trois joueurs donc et la partie s'engage. Imaginons une bien banale histoire. A sait quelque chose de B que celui-ci ignore, quelque chose de lui-même, de sa vie, d'un événement de son passé, de son origine mais quelque chose qu'il aurait — suppose-t-on — un intérêt positif ou négatif à connaître; positif: il devrait le connaître pour accroître sa puissance, pour parfaire son pouvoir, pour surmonter un obstacle ou simplement pour savoir; négatif: il ne devrait pas le connaître, surtout pas, pour les mêmes raisons, mais contraires. A sait quelque chose de B, quelque chose qui, en tout état de cause, le concerne *essentiellement*: fils de berger, il est en vérité fils de roi; fils du roi de Corinthe, il est en vérité fils du roi de Thèbes; l'homme qu'il a rencontré et tué à un carrefour de routes n'était pas un quelconque étranger, mais son père; la reine (veuve) qu'il a épousée en récompense d'un insigne service rendu à sa cité — le fin mot, le secret d'une énigme posée par un monstre à une frontière — cette reine, cette femme était sa mère, etc. A sait donc toute cela de B que B ignore, mais qu'il *devrait* (*et ne devrait pas*) savoir. Pourquoi? Une peste en effet ravage la cité dont il est aujourd'hui le prince, une épidémie, une souillure dont le parricide et l'inceste qu'il a commis sans le savoir, sont les causes. Intérêt à savoir, positif et négatif à la fois: sauver le royaume, se découvrir doublement criminel, ceci déterminant directement cela.

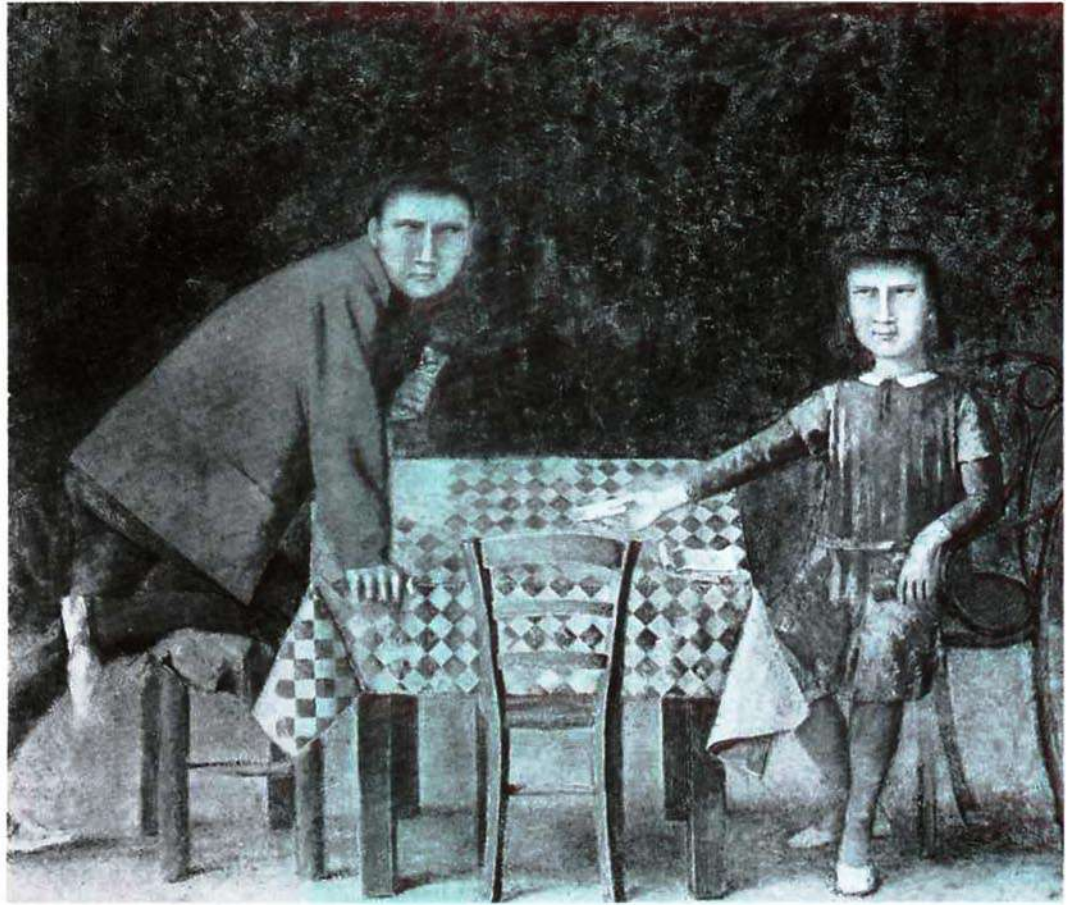
L'histoire de B n'est-elle secrète que parce que A la connaît dans sa vérité, de a à z, et que B l'ignore (ou la croit autre) alors qu'elle le concerne non seulement parce qu'elle est son

histoire, mais aussi parce qu'il a un intérêt essentiel, vital à la connaître? Point encore. Pour que le jeu du secret s'engage, il faut qu'en quelque façon A transmette cette histoire à un tiers indifférent, désintéressé ou qui, à tout le moins, n'a pas le même intérêt que B à savoir, et que B continue à être exclu de celle-ci, sa propre histoire. La partie alors commence: A partage sa connaissance de B avec C, un savoir que B devrait posséder, qu'il voudrait même acquérir parce qu'il y va de son intérêt et dont il reste pour le moment à l'écart. Pour reprendre, à la manière pascalienne, le modèle de la perspective, B est en scène au point de fuite du dispositif qui se construit entre A et C, mais dans ce savoir de son histoire, dans cette connaissance de soi qui lui échappe, il est à l'infini de ce point, hors champ, hors scène. Toutefois, il faut également que les lignes maîtresses, les vecteurs orientés de la figure triangulaire ABC tracent leur pointillé vers B, son point sommital, pointent son infini et le déterminent tout en l'excluant de la figure, le signifient sans l'énoncer, l'impliquent sans le déclarer, en fournissent les marques sans l'indiquer, en un mot qui est celui de Pascal et qu'il convient ici d'entendre en son sens juridique, il faut qu'ils l'assignent mais dans une question, qu'ils le convoquent à une réponse suspendue. C'est ainsi que la peste s'abat sur la cité et ses bubons, ses sécrétions purulentes sont « monstrueuses » à l'exacte mesure du savoir monstrueux qu'elles ne montrent pas.

C'est donc au moment où A partage avec C ce que B devrait savoir et qui l'assigne comme son destinataire propre que l'effet de secret commence à opérer. Celui-ci ne trouvera sa pleine puissance qu'au moment où B, saisi par le vertige d'un savoir qu'il ignore mais dont il pressent qu'il le concerne — telle est la puissance de fascination de l'effet de secret — commencera à parcourir les signes et les marques qui l'identifient comme son destinataire, au moment où il commencera à savoir quelle est son histoire et qui il est — parricide, inceste, monstrueux — au moment, interminable, où tout commencera à se savoir, la naissance, le berger, Corinthe, la rencontre sur le chemin, la rixe, le meurtre, la devinette, le mariage, et la dignité royale ainsi conquise. L'apocalypse du secret sera à son comble lorsque tout sera révélé en pleine lumière. Le secret est dans l'évidence de son éclat aveuglant lorsqu'il *aura été* (secret). Insoutenable: yeux crevés. La partie engagée au jeu du secret

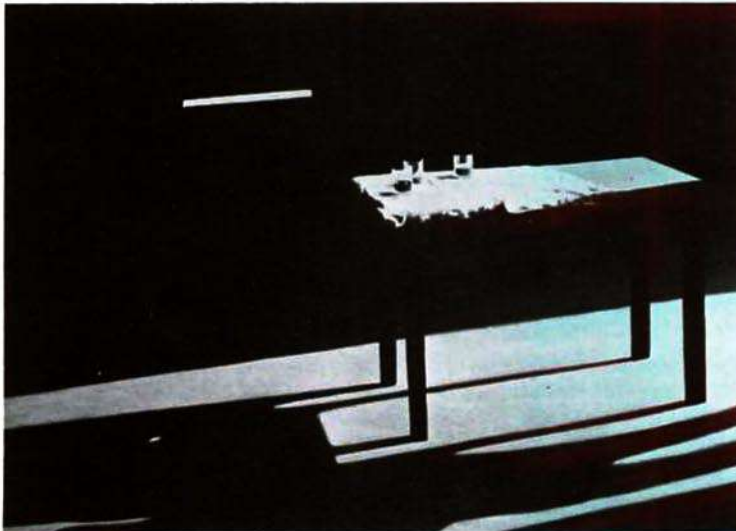
s'achève précisément au moment où le joueur exclu du jeu pour que le jeu ait lieu, y aura été réintégré. Paradoxe: le jeu cesse au moment où — enfin — tous les joueurs sont présents autour de la table, en scène, où point de fuite et point à l'infini coïncident dans le tableau final: c'est au moment où il n'y a plus de secret que le secret — si l'on peut dire — bat son plein, son plein de tragédie, et la destination tragique est accomplie. Nommons les joueurs-acteurs à la fin de cette « première » qui répète, depuis toujours, l'origine: A, le destin, les dieux, l'espace où le secret ne se constitue dans sa pesanteur que de se déposer en savoir partagé; C, Tirésias, le devin, le voyant aveugle; ne dit-on pas qu'un secret est trop lourd pour rester le secret d'un seul? Tout secret n'est-il pas trop grand pour sa réserve, tout secret n'est-il pas tel que d'être trop lourd à garder? B, le destinataire au point de fuite, sur scène, de sa propre histoire à l'infini hors champ: Œdipe.

On aura noté que, pour essayer de définir la structure du jeu du secret et la dynamique d'une de ses parties, j'ai imaginé un récit dont j'ai plongé les protagonistes dans l'anonymat, A, B, C... aux fins de lui donner un caractère exemplaire, une force sinon démonstrative, du moins persuasive: faire croire, avec de bonnes chances d'y réussir, à la validité d'une description en permettant au lecteur de substituer aux symboles abstraits des lettres, des noms, indicateurs d'individus singuliers et ainsi, de produire une histoire elle-même singulière, sa propre histoire, qui vérifiât, au moins schématiquement, mes propositions. Tout récit, on le sait expressément depuis Aristote, est singulier et les noms propres de ses acteurs sont des moyens si puissants de la crédibilité de sa singularité — et celle-ci, de sa réalité — que la frontière entre réel et fictif est — au moins dans le temps où il est conté — neutralisée, suspendue. Écrire A à la place des dieux, B et C, à celles de Tirésias ou d'Œdipe (et j'aurais pu substituer X à Corinthe et Y, à Thèbes), même en racontant des histoires de peste, d'inceste et de parricide situait mon récit imaginé dans un autre monde, un monde fictif mais bien différent du monde fictif ou réel que je viens d'évoquer à propos du récit. Celui-ci est le monde — réel ou fictif — des singuliers; celui-là, le monde des fictions théoriques, c'est-à-dire des scénarios-modèles généraux dont la généralité tient non seulement à leur pouvoir de générer des classes de récits multiples mais aussi au fait que ces



Balthus, *Les joueurs de cartes*, 1966-1973.

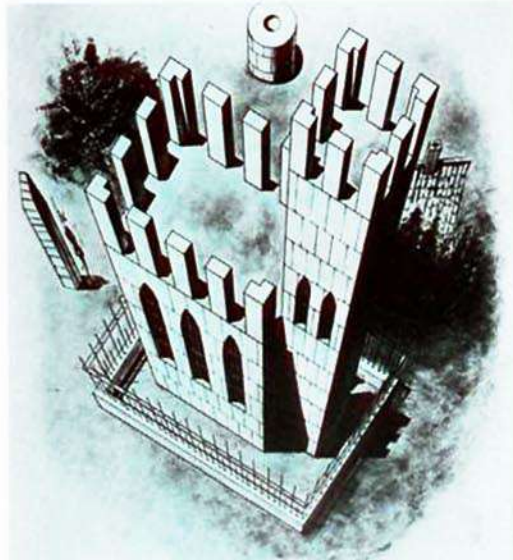
Taulé, *Référence mathématique*, 1979.



récits n'ont pas eu lieu dans le réel ou le fictif, dans l'histoire ou le roman ou le mythe, mais encore que l'un d'entre eux l'a pu, l'aurait pu, pourrait l'être un jour (dans l'histoire, le roman ou le mythe...). Il se trouve que cela même m'est arrivé en écrivant ce texte et en imaginant cette histoire: plus précisément que, voulant imaginer un scénario (fictif théorique) qui décrirait la structure du jeu du secret et la dynamique d'une de ses parties, il a engendré, par sa force propre — comme si ce scénario était lui-même habité d'une secrète intentionnalité — le récit singulier d'Œdipe; il faudrait dire, pour rendre un compte exact des choses, qu'il a « tourné » dans celui du malheureux prince de Thèbes — au sens où le lait ou une sauce « tournent ». De là à penser que tout scénario construit pour décrire la logique opératoire du secret, les relations et les interactions qu'elle produit, renvoie, dans sa généralité même, à cette histoire singulière, il n'y a qu'un pas; ainsi tout modèle fictif théorique du secret reposerait, en

dernière analyse, sur ce récit unique qui serait donc, à ce titre fondamental et principal, un récit originaire, origine de tous les récits possibles (de secret), un récit singulier-général, un récit-modèle dont tout modèle du secret reproduirait la structure et répéterait la dynamique pour ensuite générer la classe des récits singuliers de secrets et naturellement, parmi eux, le récit-modèle de l'ensemble, celui d'Œdipe. Et si tout récit, comme nous l'avons un moment pensé, est un récit de secret et l'histoire de sa mise à jour, alors le récit d'Œdipe serait le scénario-modèle singulier-général de tout récit passé, présent et à venir. Le récit de l'Histoire lui-même en serait la répétition: l'Histoire Universelle (*geschichte*), pure et simple répétition du mythe singulier qui raconte la paradoxale logique du secret.

Toutes ces remarques dont je reconnais bien volontiers le caractère épistémologiquement aventureux, ont été au fond provoquées par la substitution de lettres symboliques à des noms propres — mais le lecteur en conviendra s'il accepte de croire au petit événement qui a affecté l'écriture de ce texte, à savoir que le scénario-modèle imaginé s'est « inconsciemment » transformé dans l'histoire d'Œdipe — cette substitution n'a pas été une authentique substitution: loin que les lettres significatives du modèle aient été mises à la place des vrais noms — il aurait alors fallu que je les eusse et pensés et formulés par-devers moi pour les substituer, elles à eux —, c'est plutôt l'inverse qui s'est produit: en fait, non pas une substitution, mais un dérapage, un glissement des lettres dans les noms; comme si tout à coup je m'étais dit: « Mais c'est l'histoire d'Œdipe que je raconte dans le modèle que je construis. » Ou pour être plus précis encore, tout s'est passé comme si la substitution avait eu lieu — primitivement, originellement — sans que je le susse. Ou encore, comme si lorsque « les dieux », « Tirésias » et « Œdipe » sont apparus dans A, B et C, ils l'avaient déjà été. (C'est même pour cette raison que le lecteur ne me croit qu'à demi lorsque je lui conte mon « petit événement » d'écriture.) Autrement dit, cette affaire de lettres et de noms (sur laquelle j'ai cru devoir apporter quelques précisions d'ordre épistémologique quant aux relations entre scénario-modèle général et récit singulier pour décrire la structure et la dynamique du secret) comme accident théorique, a obéi très précisément à cette structure et cette dynamique dont elle était un des éléments de description. L'effet



Anonyme, Pays-Bas, c. 1870. *Perspective anamorphotique, Château*. Les qualités remarquables de l'anamorphose optique ont été utilisées ici de façon spéciale. Regardée de la bonne manière, la composition se dresse et semble sortir du papier.

H. Kettle, *Anamorphose pyramidale*, 1780. Quatre portraits d'hommes se réunissent pour n'en former qu'un seul. Chaque face de la pyramide spéculaire doit « capter » un morceau des quatre têtes.





de secret a joué, et avec quelle puissance, dans certaines parties, dans quelques-unes des régions et des relations du modèle qui visait à en décrire le fonctionnement.

Nous pouvons alors porter ces réflexions au compte du cas particulier de l'auteur anonyme, cet individu qui n'écrit pas son nom sur la page de couverture du livre qu'il a écrit, qui ne le signe pas. Comme on peut supposer que, par nécessité matérielle mécanique, tout livre a été écrit par quelqu'un — *un quelqu'un*, oserait-on dire — et que, par obligation juridique, sociale, ce quelqu'un porte un nom, l'absence de nom d'auteur ou de signature à la surface du volume écrit, loin de neutraliser l'acte d'autorité, la puissance de paternité à l'origine ou à la fin de l'ouvrage, la marquera, l'indiquera avec une insistance qui ne manquera pas de provoquer la question: qui a écrit ce livre que je lis? Quel est le nom de son auteur? Et avec elle, ces autres: pourquoi ne s'est-il pas nommé? A quels mobiles et motifs a-t-il obéi en ne signant point? Quel intérêt a-t-il à se cacher, à garder son nom secret? Et de cette dernière question, on passera inévitablement à celle-ci: non pas: quel intérêt à se cacher? mais: qu'a-t-il à cacher? Ou plus exactement: qu'a-t-il écrit, lui précisément, dans son livre qui lui interdit ou ne lui permette pas de se nommer, c'est-à-dire de donner la marque de reconnaissance (son nom) qu'il en est l'auteur? Et le lecteur, presque nécessairement, recherchera dans le livre sans nom d'auteur, les marques, les signes, les indices qui démontreront cette absence. Je dis bien « démontrer » car le manque du nom se montre bien assez de lui-même — dans un contexte socio-historique du moins, où les auteurs de livres se nomment. Marques, signes, indices disséminés dans le livre « prouvent » l'anonymat en suggérant des raisons et des explications d'une absence de fait. Comme Œdipe s'engageant dans le tragique parcours des indices qui le conduisent à répéter son propre récit *en son nom* responsable de tous les noms, c'est-à-dire à en faire son histoire, à produire à partir d'un récit autre d'un autre, un récit sien, propre, vrai et vérifié, le lecteur de l'ouvrage anonyme le re-lira, mais par les marques, signes et indices démontrant son anonymat, pour tenter — en fin de parcours — de montrer sinon le nom manquant (car on ne montre pas un nom, on le nomme), du moins ce que l'on pourrait appeler son lieu, la place où il pourrait se trouver, c'est-à-dire la position de l'auteur responsable du livre. La différence d'avec Œdipe — pourrait-

on penser — est qu'en l'occurrence le lecteur et l'auteur ne sont point identiques. Mais peut-être est-ce là se laisser prendre à une illusion référentielle, se laisser saisir et fasciner par l'effet-du-secret? Car l'Œdipe qui entre à Thèbes en roi est bien différent de l'Œdipe inceste et parricide, qui, les yeux crevés, la quitte; ou plutôt est-ce peut-être à ce moment-là que l'un s'identifie à l'autre, en ce sens — sens qui est tout le secret de cette histoire, tout son effet de secret — que l'un est l'autre qu'il avait toujours été et que l'autre aura été l'un qu'il fut? De même le lecteur du livre anonyme qui ne re-lit que pour savoir le nom effacé, que pour le re-connaître en produisant la démonstration, par les indices, du lieu où il gît, produit cet auteur manquant à son nom et en le produisant par sa relecture, devient en quelque sorte cet auteur ou, tout au moins, en lisant le livre de cette étrange manière, non son texte mais par les signes d'un en deçà et d'un au-delà du texte, sa lecture ré-écrit le livre dans le lieu même où quelqu'un — l'auteur — l'écrivit, et si l'on peut dire dans le nom qui lui manque. A imaginer que le lecteur découvre *un* nom — sera-t-il jamais certain que ce nom est *le* nom? — ce nom nommera moins l'individu réel, en chair et en os, qui écrit en personne le livre, que le lieu de l'« auteur-du-livre »: non pas anthroponyme réel mais toponyme imaginaire, nom d'un lieu produit par l'effet-du-secret.

Comme on le voit, par ces quelques observations, le bref scénario de la lecture d'un livre anonyme répète, comme on pouvait s'y attendre d'ailleurs, l'histoire d'Œdipe et de son secret: une même thématique court dans l'un et dans l'autre, celle du secret de l'origine et de la vérité qui est — on l'aura compris — aussi bien celle de la secrète vérité de l'origine que celle de l'origine secrète de la vérité. Quelles que soient les permutations des termes, du scénario à l'histoire, la logique du secret est celle de ses effets: ou pour mieux dire, ces permutations en forme de jeux de mots constituent le jeu même du secret, le secret comme jeu, et la raison de ses plus puissants effets. ■