

GILBERT KIEFFER (Santo Domingo/Kolsko)

La voix du philosophe Laruelle

**The Voice of Laruelle, the philosopher
(Abstract)**

What is a voice in the context of the arts and philosophy? In the space of the philosopher's voice, in the complex grammar of his language is played his philosophical timbre, his own space, his particular voice, composed of concepts, articulated by the laws of coherence of the common philosophical language, with hypnotic specificities. These specificities are precisely the fruit of processes formerly called rhetoric, which I call non-hypnotics (of generalized hypnotic space), one of whose functions is just to speak in a double space: the common reference space of the reader or listener, and the conceptual virtual space peculiar to the philosopher. To the extent that the reader must pay increased and permanent attention to this double space, the philosophical trance effect, equivalent to the Ericksonian hypnotic trance, is facilitated. The difficulty of this double reading is the incessant passage from one code to another, which is also a hypnotic fascination. Heidegger prolongs and renews its structures and draws some effects from them, which provoke in the mind of the reader as an overflow, a saturation effect, which itself favors the philosophical trance. Thus, each voice seeks to captivate the mind by confusing it with concepts, which seem at first sight familiar, but which reveal themselves with the use which is made, like formidable concepts to the power of unaccustomed fascination. One of the pleasures of reading Laruelle's philosophy is due to this type of fascination with the philosophical voice and its language.

Keywords: François Laruelle, voice, art, philo-fiction, philosophical opera

Qu'est-ce qu'une voix dans le domaine de l'art et de la philosophie ?

Je le dirai de manière proustienne, en ajoutant la réminiscence au déroulement de ma parole. Je le dirai aussi de manière heideggerienne, quelquefois directement en allemand. Je suivrai toujours cette quête de la voix, qui nous parle par l'intermédiaire du livre, à travers les concepts et les mots d'approche, et qui est si difficile à déterminer dans son essence propre.

L'événement qui me motive spécialement est que nous venons d'accueillir, Anetka et moi-même, François Laruelle et Anne-Françoise Schmid en Pologne, pour l'inauguration du

Centre de Kolsko, centre de rencontres et de partages créatifs dans le domaine de la science, de la philosophie et des arts. Nos différentes conversations ont pu aboutir à un thème qui intéressait spontanément, à la fois François Laruelle, et Anne-Françoise Schmid. Il s'agissait de l'idée de "voix", idée peut-être conceptuellement mal exprimée encore, puisqu'elle utilise toujours un mot ancien, auquel elle impose de curieuses torsions. Moi, à ce moment-là j'étais en train d'écrire une paraphrase sur Heidegger dans le style proustien. François Laruelle cherchait à organiser ses 4 livres en un opéra philosophique, sans abandonner l'idée d'une lecture auto-biographique conceptuelle de la vie, de sa vie. Anne-Françoise Schmid développait les *Scripts philosophiques*. Nous avons abordé l'idée que, d'un penseur, d'un écrivain, il devait rester en réalité plus qu'un simple texte, et que ce qu'on ressentait comme "sa voix" était autre chose que le timbre de sa voix réelle, tel qu'elle pouvait subsister dans des enregistrements.

On se demandait alors, par quoi caractériser "une voix" qui nous parle dans ce qu'on lit d'elle ? Comment définir la voix de François Laruelle, par exemple ? Si telle voix devait exister, elle ne pourrait pas être "une", commune à toutes nos lectures. Elle devait porter aussi l'inflexion de celui qui la reçoit et la lit, un peu plus loin que le texte qui la porte. J'avais commencé par en définir le profil général sur le modèle de la voix réelle que je connaissais. Une voix douce, distinguée, un peu lointaine, aimable, pour dire des choses complexes, révolutionnaires, inhabituelles. J'avais été sensible à ce contraste. Je pourrais expliquer cette réceptivité par ma propre histoire psychologique. Je voyais mon père, je l'entendais. Il parlait de cette manière, mais il lui manquait l'autre aspect, cette audace, cette révolte. C'était donc d'abord, pour moi, une voix idéalisée de mon propre père, que j'aimais à retrouver dans un contexte triomphant cette fois. Mais cette impression ne pouvait pas tout expliquer, bien que pour certains ce sera la seule grille de lecture possible. Dans mon esprit elle ne formait qu'un aspect de quelque chose de plus complexe, que j'avais encore peine à expliquer.

Mais François Laruelle (avec son idée de concordance profonde de son écriture avec la composition musicale, avec son intention de composer une sorte d'opéra philosophique) m'encourageait à creuser cette idée de "voix", car je ne pensais pas qu'elle devait se réduire simplement à ce qui resterait de nous, dans les enregistrements que nous pouvions laisser. Il y avait bien plus que cela. C'était la voix de l'autre qui relayait la mienne, cette voix d'acteur, qui, à le lire, jouait mon texte. Comment le lecteur faisait-il résonner dans son esprit,

ma voix à moi, sans référence à moi autre que ce que je disais et qui était récurrent, le souffle peut-être...

Ah ! le souffle, on en avait parlé avec Anne-Françoise aussi, une fois qu'on était parti à Zielona Gora, pour une promenade. Quelle est cette idée de souffle? Pour moi, elle semblait avoir été claire, depuis mes études de Victor Hugo *la Fin de Satan*...

Depuis quatre mille ans il tombait dans l'abîme...

Là, je dois dire que le souffle hugolien usait mon souffle à moi, dans cette chute, qui brûlait des centaines d'alexandrins pour se dire. Et mon propre souffle n'arrivait plus à suivre. Je devais reprendre dans une gamme différente pour poursuivre cette chute infinie. Pour l'acteur de ce texte, chargé de le dire, le problème du souffle est vraiment essentiel. Il s'agit de faire tenir l'effet de chute. La voix de Hugo, c'est évidemment cet extraordinaire souffle, qui englobe des centaines de vers dans une même expiration, qui les écrit de ce fait dans une même inspiration. Cette voix qui m'a parlé, usant la mienne, de si longues heures, où je lisais la quasi totalité de son oeuvre, il est absolument certain que tout ce temps elle avait réussi à altérer ma conscience, à la faire entrer dans une sorte de transe hypnotique, au bout de laquelle, moi-même j'improvisais des vers hugoliens, spontanément. Cette voix ne se réduisait pas seulement à son souffle. Elle avait une gamme d'expression. J'étais sensible aux oxymores, qui m'écartelaient à l'extrême, entre ciel et terre comme cette "*bure de mendiant*", devant le feu de bois, qui ressemblait au ciel étoilé quand la lumière traversait ses trous de mites, pour l'observateur, à contre-jour, qui projetait sur lui le sublime de l'ailleurs, le rêve du renversement social, le rêve de la justice céleste, au coeur même des *Contemplations*.

C'était une grande voix de titan que celle de Victor Hugo. J'ai appris à connaître plus tard celle de Nerval. C'est bien une voix de magicien ou de fou inspiré, que cette étrange voix qui hante *les Chimères*. Et c'est encore une voix aimable aussi et toujours inspirée qui nous parle depuis *Aurelia*, au coeur de la folie du narrateur. Toutes ces voix sont bien différentes, et pourtant elles parlent par la mienne. Elles utilisent mon truchement pour s'exprimer. Ces voix d'écrivains sont liées à des personnalités d'artistes, à leur style (comme on dirait pour les arts plastiques), quelque part à leur facture. Et la facture c'est l'originalité. Et l'originalité c'est la spécificité humaine de leur écriture artistique et philosophique. Mais j'ai toujours l'impression que c'est par une voix humaine que tout cela s'exprime. C'est peut-être une illusion d'auditif à la première personne (selon la théorie d'An-

toine de La Garanderie), de quelqu'un qui en somme comprend les choses par le code auditif.

C'est un peu une voix que j'ai pu habiller de concepts et d'affects spécifiques, une voix de pantomime, celle d'un personnage invisible, qui vit en moi et me nourrit, sans vraiment disparaître. Et si je réfléchis quelque peu, je suis capable de définir certains de ses critères spécifiques. Ils ne sont pas toujours très évidents à première vue. Mais le souffle, je le perçois très clairement. Il est fait de la rythmique que la voix du passé impose à son discours, qui le traverse et le ponctue. Comme des échos. Lorsque les phrases fusent lentement, elles rejoignent la surface commune de ma présence, où elles se mêlent à ma propre pensée lentement, sans que j'y puisse quelque chose. Et il doit y avoir des voix plus familières pour chacun de nous.

Celle de Nerval est très proche pour moi. Elle chuchote gentiment à mon oreille. Cependant elle est magique, insistante, prophétique, déroutante aussi. Elle est surréaliste avant la lettre et parle dans l'équivoque, comme l'oracle de Delphes. C'est une voix qui a un souffle long. Elle me parle de loin, comme une voix familière et simple, une voix doucement plaintive dans *Aurelia*. Elle concentre en son espace des cristallisations particulières.

Avec François Laruelle, ici, à Kolsko, en Pologne, on était arrivé à même évoquer le timbre de la voix humaine, celui qui pouvait traduire l'essence de chaque être humain en particulier, mais il était difficile de le départir de la voix réelle. Le timbre de la voix réelle de Heidegger nous revient encore par des enregistrements qui nous sont connus maintenant. C'est une voix douce, profilée sur le parler d'un accent rhénan, tel que j'ai pu le connaître pendant les longues années où j'ai vécu à quinze kilomètres de l'Allemagne, dans la plaine d'Alsace, proche, à la fois de Fribourg, et de la Forêt Noire. Dans ma tête qui s'est fait théâtre pour jouer les conférences heideggeriennes, cette voix a certes un timbre différent. Elle a effectivement des caractéristiques propres, mais elles ne sont pas celles qui apparaissent dans les enregistrements de la voix réelle. Elle n'a donc pas les critères objectifs qu'une étude devrait révéler. Et pourtant elle est là, avec son profil précis que je pourrais décrire. Je l'entends dans mon for intérieur.

Qu'est-ce que cela veut dire ? For intérieur ? Tribunal ou scène de théâtre ? Scène de théâtre plutôt, là où se joue l'émotion. C'est cela, c'est de l'émotion, qui faisait que ces voix devenaient humaines, et non robotiques, émotionnellement humaines.

J'avais ressenti de l'émotion dans la connaissance. J'avais compris que je ne pouvais recevoir sans effort que ce qui m'était donné par l'émotion. Et c'est la pensée qui avait

cette caractéristique. Une parole humaine forte, exaltée face à l'immensité du monde, et peut-être son vide aussi, une parole héroïque. Et j'avais alors enregistré la voix de Nietzsche, apocalyptique, prophétique, aphoristique, parabolique, allégorique:

Als Zarathustra dreißig Jahre alt war, verließ er seine Heimat, und der See seiner Heimat, und ging in das Gebirge.

J'avais plongé alors dans une intériorité que je commençai à percevoir comme un refuge de la vie, une sorte de caverne où me parlaient les voix du passé, les voix de la méditation. Et elles avaient un timbre particulier suivant ce qu'elles me disaient. Je les entendais parler, c'était des personnes de mon entourage intérieur. Qu'il fait bon évoquer la douceur de ces instants bénis, où je pouvais retrouver la voix de Balzac, formidable marionnettiste de ses figures, ventriloque royal qui défiait la vie même par la création de son monde. Et je ne l'entendais pas bien cette voix balzacienne, cachée quelle était derrière tant d'autres qui parlaient par sa bouche.

Et je pourrais détailler à l'infini le timbre intérieur de toutes ces voix qui m'ont parlé dans l'émotion, par le souffle de vie que je leur ai accordé, le temps qu'il fallait pour qu'elles puissent me dire ce qu'elles avaient à me dire. Jusqu'à ces voix que j'ai entendues aussi, dont je connaissais à la fois le timbre réel et le timbre virtuel (celui qui parlait dans mon intériorité à moi). Je pense encore tout particulièrement à François Laruelle justement. Je lui disais à Kolsko, combien le choc de ces deux voix était grand, quand j'ai appris à le connaître à Paris, le jour d'un examen de philosophie que j'avais préparé par correspondance. J'avais alors perçu par l'écrit, cette voix laruellienne comme chargée de haute substance volcanique, puissamment émotive et passionnée, même révolutionnaire. Elle avait exalté en moi immédiatement, à la fois un rejet et une profonde fascination. J'étais encore resté un rebelle, un insoumis. Cette voix de Laruelle non-philosophe m'avait appelé directement. Depuis, peut-être par le fait que j'ai surimprimé le timbre agréable de la voix du Laruelle réel sur le Laruelle premier, je n'ai plus ressenti les mêmes choses. Mais je crois aussi, et plus directement, que la voix de Laruelle, sa voix philosophique dans mon esprit, ne pouvait pas se réduire à cette impression première. Au fur et à mesure que je la lisais, qu'elle me parlait donc à travers ce que j'en lisais, j'arrivais à la déterminer avec plus de précision.

C'était une voix de créations conceptuelles, une voix de philosophe. Elle était cryptée. La voix philosophique est toujours cryptée probablement, voilà son apparaître le plus évident. Elle semble avoir été codée dans un langage particulier, dont il faut retrouver les

équivalences, les clés. La langue philosophique est programmée de cette manière. La voix philosophique parle donc, à la fois une langue naturelle et une langue apprise. La langue naturelle correspondrait à son caractère propre, à quelque chose de sa personnalité réelle. La langue apprise appartiendrait au domaine qu'elle exprime, comme par exemple la philosophie ou encore la poésie pour le poète. Pour ce qui est de la philosophie (c'est le domaine qui nous intéresse présentement), il s'agit de cerner la langue que cette voix doit apprendre, sans que cela lui soit enseigné directement. C'est une manière d'articuler des concepts inventés ou repensés, de façon cohérente, avant toute exigence à la vérité absolue. Car de fait, depuis Laruelle surtout, mais aussi depuis Deleuze, la philosophie revendique une créativité bien avant de partager de la vérité. La philosophie sort donc de l'esprit de découverte qu'on lui attribuait auparavant, pour entrer dans l'inventivité. Tout cela résonne très fort dans la voix de François Laruelle. Sa voix fait donc sonner ensemble, l'esprit d'inventivité conceptuelle et sa complexe transcription dans le langage philosophique. Je pense qu'il est l'un des plus grands créateurs d'inventivité conceptuelle.

Il reste à présenter clairement cette idée de transcription philosophique, qui est à la base de la langue philosophique. J'ai pu suggérer quelques éléments de ce langage dans certaines paraphrases en allemand sur Heidegger. Il s'agit avant tout d'une opération de cohérence. C'est une mise en cohérence des signes. Les signes étant les unités conceptuelles inventées par le philosophe, comme par exemple dans le langage laruelien, les concepts de "non-philosophie", de "philo-fiction", etc. Ces inventions peuvent aussi reprendre des mots connus *de la tribu*, selon l'expression de Mallarmé, comme "générique", "quantique", "homme ordinaire", etc. C'est la grammaire de l'axe paradigmatique de leur combinaison qui leur accorde un espace philosophique. Pour être plus clair, le discours philosophique est fait d'une écriture qui doit coder les inventions conceptuelles en les inscrivant dans un espace de cohérence, un espace où ils ne heurtent pas l'esprit de vigilance qui vérifie si le propos s'égare en s'étendant. C'est la logique du logos philosophique, que de proposer un espace de cohérence suffisant à l'expansion conceptuelle. Il n'y a pas de place pour l'incohérence, même s'il y a de la place pour une vérité relative.

Mais revenons à notre propos, sur la voix... qu'elle prétende dire ou non la vérité. Dans l'espace de la voix du philosophe, dans la grammaire complexe de sa langue se joue son timbre philosophique, son espace propre, sa voix particulière, composée de concepts, articulée par des lois de cohérence du langage philosophique commun, avec des spécificités hypnotiques particulières. Il faut alors se rappeler que ces spécificités sont justement le fruit

de démarches anciennement appelées rhétoriques, que j'appelle non-hypnotiques (de l'espace hypnotique généralisé), dont l'une des fonctions est justement de parler dans un double espace, l'espace commun de référence du lecteur ou de l'auditeur, et l'espace virtuel conceptuel propre au philosophe. Dans la mesure où le lecteur doit accorder une attention accrue et permanente à ce double espace, l'effet de transe philosophique, équivalent de la transe hypnotique ericksonienne, s'en trouve facilité. Et il y a de multiples manières d'activer cette double lecture.

Depuis Heidegger, c'est en fait un jeu de différences, sur lequel se construit le langage de la philosophie, jeu de différences entre la tradition qui transmet le profil habituel du concept que l'on emploie et le concept tel qu'il est utilisé par la voix philosophique nouvelle. Le lecteur doit donc sans cesse faire le passage de l'un à l'autre. Il doit en outre vérifier en permanence la cohérence du nouveau concept dans son nouvel espace. Cette double activité jauge l'espace de cohérence du langage de la voix philosophique. S'il y a des spécificités, elles constituent dans leur ensemble l'équivalent du timbre pour la voix normale. Dans le cas de Heidegger, le passage des concepts du langage courant à ceux du langage propre de la voix philosophique heideggerienne, fait apparaître les mêmes mots sous un autre jour. Ils sont retravaillés, repensés, méconnaissables, tant et si bien que la difficulté de lecture (qui est rappelons-le une lecture de cohérence) est aussi important pour un Allemand que pour un étranger qui pratique la langue allemande. La difficulté est dans le passage incessant d'un code à l'autre. C'est une difficulté, mais c'est également une fascination hypnotique, en partie liée à l'attention qu'elle mobilise pour la lecture de décryptage. Heidegger en prolonge et en renouvelle les structures. Il en tire même parfois des effets, qui provoquent dans l'esprit du lecteur comme un *overflow*, un effet de saturation, qui lui même favorise la transe philosophique. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, chaque voix cherche à captiver l'esprit en le déroutant par des concepts, qui lui semblent à première vue familiers, mais qui se révèlent avec l'usage qui en est fait, comme de redoutables concepts au pouvoir de fascination inaccoutumé. Un des plaisirs de lire la philosophie actuelle est dû à ce type de fascination de la voix philosophique et de son langage.

Chaque philosophe laisse en nous la résonance d'une voix. C'est un peu ce que disait Malraux de l'art. Il parlait d'un *musée imaginaire*, qui caractérise chaque artiste. C'est que les artistes parlent tous depuis un musée propre, qu'ils ont constitué en leur for intérieur. De là ils élaborent leur langage, qui soutient leur voix. Mais leur voix c'est ce qu'on appelait leur style et ils décrivent avec lui le monde qui les entoure et qui continuera sans eux, en

laissant subsister quelque chose d'eux. Ce musée c'est l'horizon artistique de leur art. Et il y a effectivement un équivalent de ce musée pour la pensée des penseurs, l'horizon verbal ou pictural des romanciers.

Je reviens à mon propos qui cherchait à relever la spécificité de chacune de ces voix, qui nous parle par les livres. Elles sont toutes dans un processus hypnotique de légère transe, conditionné tout premièrement par ce mince filet noir que l'on suit dans le temps et qui représente les lettres de l'alphabet que l'on décrypte en mots et de mots en phrases, pendant que se déroule dans notre esprit un véritable théâtre intérieur, dans lequel nous sommes à la fois présents et absents. Mais plus loin que cette première évidence, il est des textes qui exercent sur nous une fascination plus forte, qui provoquent un état altéré de la conscience beaucoup plus intense que d'autres qui nous bercent dans une douce insouciance. Certainement ces textes ont sur nous un tel pouvoir, parce qu'ils nous parlent dans la direction de ce que nous cherchions nous-même, sans nous en rendre compte clairement. Peut-être jouent-ils avec des éléments qui ont leur double dans notre grenier intérieur, et de ce fait pourraient nous aider à retrouver des routes perdues un peu comme le cheval de Milton Erickson.

Il est tout de même surprenant qu'un texte comme celui de cette conférence de Heidegger sur *l'Origine de la métaphysique* par exemple, nous hypnotise à ce point, que nous pourrions confondre ce qui est dit avec le réel lui-même. Il est une utilisation de la parole conceptuelle qui peut nous pousser à faire de tels efforts à la suivre, que nous pourrions entrer de ce fait dans un état de fascination, qui constituerait le plaisir propre de la voix philosophique en général, mais surtout dès lors où la philosophie a commencé à se présenter comme traduction d'autres textes, derrière lesquelles elle semblait parler. Je pense évidemment à Heidegger, à Derrida, à Deleuze, mais pas tellement à Laruelle. Chez François Laruelle l'articulation n'est plus différentielle, ce n'est plus un texte d'un autre que l'on traduit et paraphrase en y inscrivant subrepticement des mécanismes de pensée nouveaux, qui rendent les mots eux-mêmes étranges et presque méconnaissables, tout en gardant à l'ensemble la même cohérence.

On lit François Laruelle comme une voix qui se traduit elle-même, de neuf à chaque passage mélodique. Et ce n'est pas un leitmotiv, un thème récurrent. C'est une démarche qui procède par cercles concentriques, en spirale peut-être, depuis un motif reçu comme fictif, qui prolifère de manière fractale, en homothétie interne. Le tout dernier Laruelle est de ce fait une voix qui se dit elle-même comme conceptuelle, qui décrit sa naissance, et son par-

cours dans le monde, qui s'élève dans l'univers. Mais c'est elle qui se dit maintenant, directement, seule peut-être même, comme se détachant de ses anciennes formes, de ses fonctions d'écriture calibrée, et qui se tend et s'étend maintenant comme une musique. Il existe de fait des harmonies, des contrepoints, pour elle dans la musique de ses propres concepts, celle même dont elle retourne à la conscience, la pureté élégante.

Il n'est pas difficile d'en rendre compte par l'exemple. Nous citons un extrait de l'introduction au grand projet de la tétralogie laruellienne, texte non encore publié à cette heure, sur lequel nous avons porté l'attention, lors de l'entrevue culturelle filmée à Kolsko:

"Un opéra de philosophies" est le titre d'un ensemble de quatre livres ou de quatre actes, d'une tétralogie fondée sur l'affinité philosophico-musicale et dont l'objet général est de décrire, par un montage de théories philosophiques et de références centrales à la musique, l'amplitude harmonique et contrapuntique de l'épopée de la vie humaine en fonction de ses sites qui vont de la Caverne aux Étoiles, la diversité de ses stades et de ses intrigues qui vont de la Naissance à la Messianité. C'est donc une dramaturgie d'esprit philosophique et musical et dont le "livret" est fourni par ce texte et ses "dialogues" philosophico-scientifiques.

On voit clairement que l'entreprise est auto-biographique, et que sa lecture est conceptuelle. Elle utilise deux séries, l'une de la musique, l'autre de l'outillage conceptuel philosophique, pour faire apparaître des harmonies et des contrepoints. Le lecteur est amené à lire en même temps ces deux portées pour les faire consoner. Il est sollicité également, à lire derrière ces partitions, les anciennes mélodies conceptuelles philosophico-scientifiques des ouvrages précédents, dont les plus récentes strates sont le quantique et le générique, qui font également partie de la structure globale, comme des contreforts, des arc-boutants qui soutiennent la cathédrale. L'image vient du texte lui-même ; elle a été développée lors d'un entretien à Kolsko, en Pologne. La nef centrale est la haute nef du transcendantal, où l'être humain fait monter sa voix le long des voûtes vibrantes. On sait que cet être est François lui-même comme voix, avec ce timbre unique dont nous essayons de cerner les spécificités. Les contreforts qui soutiennent la nef centrale, et l'aident à lutter contre la pesanteur naturelle tout en jouant avec elle, retiennent, contiennent magiquement son effondrement, par suite de ses trouées de lumière, de ses vitraux qui fragilisent ses hautes voûtes. Dans cette haute nef sonne la voix de l'homme ordinaire aussi, celui qui se méfie des artefacts et des images. Elle s'appuie sur la contre-pression de l'expérience générique d'un côté, et sur le quantique de l'autre comme dernier développement du scientifique qui a forgé une grande partie de son langage.

Il est sûr que par son épaisseur consonante (*sein Durchklingen*), cette écriture mobilise une attention exceptionnelle, pour un esprit qui doit faire tenir ensemble ce phrasé en apparence divergeant. En lui se retrouvent du ressouvenir, plus que du souvenir, de la reminiscence...

Wie ein Wiederklingen, wenn es nicht ein Widerklingen auch noch scheinen mag...

De fait, disais-je, en parlant comme par la voix de Heidegger en moi, *ce retour de résonance, comme des mélodies qu'on a bien connues, peut être de consonance (Wiederklingen) comme quelque chose qui sonnerait une nouvelle fois comme un écho lointain, ou alors comme une sorte de dissonance calculée (Widerklingen), que la composition conceptuelle nous aurait introduit pour en relever l'harmonie.* Même si je me permets d'introduire de la grammaire heideggerienne dans le propos, je ne veux pas dire que l'écriture de la voix laruelienne soit heideggerienne, loin de là.

...Von Vorklingen und Nachklingen wird daher nicht gesprochen, weil es nicht im Vorspiel dieses Denckens sich als Vorkommnis gezeichnet hat...

On ne parle pas d'un écho (Nachklingen), ni même d'une présonance (Vorklingen), qui pourrait annoncer des mélodies futures non encore exploitées. Le spectacle qui fait apparaître pour la première fois cet accord de pensée, n'en a pas fait un événement en soi.

Je compare également cette musique conceptuelle de Laruelle, au Falstaff de Verdi. Il y a là une profusion de mélodies non encore exploitées qui se lèvent pour un instant, comme des promesses infinies.

...Durchklingen scheint mir das traghafte Wort zu sein, die dem schwingenden Konzeptgerüst tiefe Schwingungen und hohe Vibrationen zufügt...

En traduction française par la même voix: *Le mot porteur me paraît être „Durchklingen“, cette épaisseur consonante qui apporte à la structure de soutien conceptuelle, d'ondes profondes et de hautes vibrations.*

Et je me rappelle que ce mot de vibration plaisait beaucoup à François Laruelle, pour qui il s'agit de suivre toutes ces vibrations dans leur devenir musique. Nous saisissons alors les harmonies conceptuelles, nous lirons tout cela à la fois. Et la composition dont parlait François Laruelle, sera de philosophie musicale. Mais l'orchestre c'est nous qui le construirons. Il sera d'autant plus riche à l'écoute, que nous aurons le pouvoir de lire et

d'interpréter toutes les partitions instrumentales. C'est un peu le défi du sublime que se donne la voix philosophique. Et c'est probablement aussi sa fragilité toute humaine.

... Und es ist schließlich das höchste und zugleich auch das schwächigste aller Ausdrucksmöglichkeiten, dem Gerüst solche technischen Erfordernisse zuzuschreiben...

Et c'est probablement le point le plus avancé et en même temps le plus fragile qu'une expression de la voix puisse atteindre, que d'inscrire à l'armature conceptuelle, de telles exigences techniques.

*Dr. Gilbert Kieffer, International Cultural Center, Kolsko,
gilbert.kieffer[at]gmail.com*