



HAL
open science

Question de genre

Catherine Soulier, Renée Ventresque

► **To cite this version:**

Catherine Soulier, Renée Ventresque (Dir.). Question de genre. Presses universitaires de la Méditerranée, 262 p., 2003, 2-84269-568-2. hal-03329512

HAL Id: hal-03329512

<https://hal.science/hal-03329512>

Submitted on 31 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Question de genre

Textes réunis et présentés par
Catherine Soulier
et
Renée Ventresque

Question de genre

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER III

Avant-propos

La publication en mars 2001, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, des actes du colloque organisé par la « Société d'étude de la littérature française du XX^e siècle », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*¹, a croisé la réflexion qui nous a occupés d'octobre 2000 à mai 2002². Nous l'avions formulée au départ d'une manière presque identique : elle entendait porter sur « l'éclatement de la notion de genre » dans le même espace historico-littéraire. Nous avons en fin de compte opté pour un titre assez différent par son libellé comme par ses implications, *Question de genre*. La coïncidence initiale atteste néanmoins l'actualité et la persistance d'un tel questionnement.

La formulation primitive, « l'éclatement de la *notion* de genre », semblait devoir induire une approche théorique, privilégiant l'analyse des poétiques par rapport à celle des pratiques effectives, interrogeant même le terme de « genre » dans sa foncière ambiguïté. Nous avons en effet l'habitude de regrouper sous cette dénomination unique des « régularités textuelles », pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer³, dont souvent le statut diffère profondément. Ce que les études ici offertes montrent bien. Est exemplaire, pour le moins, la présence dans cet ouvrage d'une communication sur la « fiction » dans l'œuvre de Robert Pinget, d'une réflexion sur le devenir de l'hymne dans la création de Philippe Jaccottet et

1 . Presses de la Sorbonne Nouvelle, 369 pages.

2 . Dans le cadre du séminaire du DEA de littérature française dirigé par Renée Ventresque.

3 . Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 15.

d'un travail sur « Paul Éluard et le haïku », soit trois types différents de « régularités textuelles » : une forme des « contraintes communicationnelles générales », une catégorie littéraire assez floue impliquant plus un ton – celui de la louange – qu'une codification formelle, une norme littéraire explicite. Mais si, par la diversité même de ce qu'ils désignent au moyen du terme de « genre », les articles ici rassemblés témoignent de sa polyvalence, seul celui de James Sacré qui s'appuie sur les analyses de François Rastier amorce vraiment la réflexion théorique sur ce qu'est un genre. Les autres travaux ne s'attardent guère sur le contenu foncièrement labile de la catégorie considérée, dont ils prennent acte comme d'une donnée connue ; attachés à des poétiques et plus encore à des pratiques d'écriture variées, ils les questionnent en y cherchant la trace d'un éventuel « éclatement des genres » dans le siècle qui vient de s'achever. Encore faut-il noter qu'aucun d'entre eux ne traduit en termes identiques la notion d' « éclatement ». Il s'agit du roman en procès, de la fin de l'hymne, de la note comme élément de perturbation générique, de la transcendance des genres, de leur transformation, de leur dissolution, etc., jusqu'à la formulation interrogative, dubitative même, que James Sacré a donnée à sa réflexion : « Si la notion de genre est un bon outil pour écrire ? » Formulation dubitative et dénominations multiples nous ont finalement suggéré un titre délibérément ouvert : elles indiquent en effet qu'il y a une difficulté réelle à se limiter au terme d' « éclatement » ; que ce terme en tout cas ne rend pas compte de la diversité et de la complexité de l'attitude des écrivains d'aujourd'hui à l'égard des genres.

Et sans doute serait-ce plus vrai encore si l'on considérait d'autres formes de la littérature que la littérature française. Car, nous le savons, la problématisation varie selon les littératures nationales abordées et la notion d' « éclatement » n'a de sens que dans l'espace d'une littérature où a prévalu une norme générique stable, voire inflexible. C'est évidemment le cas de la littérature française classique dont Boileau a codifié au XVII^e siècle les règles dans son *Art Poétique*, mais nullement celui de la littérature allemande, par exemple, dans laquelle l'aspiration au classicisme s'est trouvée, dès ses débuts, liée à « une logique déjà romantique », comme J.-M. Schaeffer le rappelle à propos

de Goethe⁴ ; Goethe qui « pouvait passer sans problème d'*Iphigénie en Tauride* à *Faust*, c'est-à-dire d'une exemplification de pureté générique formelle à une œuvre relevant d'une véritable tératologie générique, du moins si on la juge en termes de pureté formelle ».

Partant d'un questionnement ainsi rédigé, « l'éclatement de la notion de genre dans la littérature française du XX^e siècle », nous n'avons vraisemblablement pas évité, sans y songer d'abord, le piège inhérent à l'expression elle-même, « éclatement des genres ». Il est probable que celle-ci a orienté d'emblée notre choix, à l'intérieur de la littérature française du XX^e siècle, vers des œuvres appelées à valider plutôt qu'à nier ou nuancer cette notion d'« éclatement ». Or, le travail que nous avons accompli sur des textes très divers, donnant lieu à des conclusions elles-mêmes très diverses, nous a apporté un enseignement fertile que le titre définitivement retenu, *Question de genre*, tente d'exprimer. Sans doute, dans le sillage de Nietzsche, Maurice Blanchot donne-t-il à la question de la dissolution des genres une réponse critique précise en considérant que, constitutive de la modernité, cette dissolution est cela même à partir de quoi la littérature se fonde. En particulier, dans *L'Écriture du désastre*, les catégories génériques n'ont plus, « à la lettre, lieu d'être ». Seule l'écriture fragmentaire qui suspend le sens et brise la syntaxe peut, dans son inachèvement perpétuel, répondre à l'injonction du désastre qui « veut le neutre ». Sans doute, d'une manière plus générale, les cloisonnements génériques sont-ils aujourd'hui largement ébranlés, voire effondrés. Déjà contestée dans le premier demi-siècle, notamment par les surréalistes, contempteurs du roman auquel André Breton substitue avec *Nadja* une forme difficile à catégoriser, rejetée avec la plus extrême violence par tout un pan de la littérature des années 60 et 70 qui entend remplacer les catégories génériques jugées obsolètes par celles, englobantes, de texte ou d'écriture, la partition entre critique et fiction, poésie et fiction, prose et poésie, est *de facto* remise en question par des œuvres comme celles de Gérard Arseguel, Pascal Quignard, Jude Stéfan ou James Sacré. Dans l'œuvre de Robert Pinget, le roman se dramatise et « sur le plan du mode

4. *Ibid.*, p. 11-20.

ne se distingue plus du théâtre », tandis que la fiction se poétise. Parfois, les barrières sont emportées dans un mouvement de plus en plus radical de refus des genres, qui a d'abord conduit l'auteur, Pascal Quignard, par exemple, à pratiquer le roman ou le traité, agénériques selon lui par polygénéricité, avant d'inventer des formes plus hétérogènes encore. James Sacré, pour sa part, évoquant sa propre pratique de l'écriture, peste contre le carcan idéologique que peuvent devenir « ces étroites camisoles des genres avec lesquelles on voudrait nous mettre définitivement au lit ! ou dans des livres trop bien bordés ! » À considérer de telles œuvres et de telles déclarations d'intention, les notions mêmes de poésie et de roman semblent perdre leur pertinence. Et pourtant, comme le note Jean-Marie Gleize, la contestation des genres, en particulier celle du « genre » poésie dont la spécificité est remise en cause par bien des pratiques d'écriture contemporaines, reste en quelque sorte interne puisque « l'institution continue à percevoir et recevoir et maintenir les acteurs de la sortie [hors du genre] à l'intérieur du champ générique »⁵. Force est de constater que, du point de vue de la réception, nous ne sommes pas entrés dans une ère post-générique.

Il est vrai que, dans de nombreux cas, les genres ne sont pas uniformément détruits par une iconoclastie sans faille. L'hostilité à l'égard de la rhétorique n'est ni radicale ni rédhibitoire. Se référant aux ouvrages de Julien Gracq, de Georges Perros et de Louis-René des Forêts, Michel Murat constate dans *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, que « les genres font de la résistance », et plus précisément, que « [l]eurs livres montrent [...] que l'affaiblissement de ce que Derrida appelle *la loi du genre* est loin d'avoir eu les effets déstructurants dont on nous menace, ou au contraire qu'on nous promet »⁶. Dans le même recueil, Dominique Combe va plus loin encore qui diagnostique une bonne santé des genres littéraires dont la conversion d'Alain Robbe-Grillet à l'autobiographie lui paraît un symptôme fiable. Ainsi les genres conservent-ils malgré tout leur vitalité. Leur résistance, multiforme, n'est pas nécessaire-

5. J.-M. Gleize, « Parnasses contemporains », *Poétiques et poésies contemporaines*, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 82.

6. Michel Murat, « Comment les genres font de la résistance », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, op. cit., p. 34.

ment le fait d'une littérature conservatrice ou restauratrice. Philippe Jaccottet garde, certes, la nostalgie de l'hymne, incompatible, dans son intention comme dans sa forme, avec les préoccupations de la littérature contemporaine. Mais s'il en porte le deuil, il finit par en donner la version la plus oxymorique qui soit : un texte minimal, ironique parfois, qui témoigne à la fois de la difficulté qu'il éprouve à y renoncer et de l'impossibilité dans laquelle il se trouve de recourir purement et simplement aux formes du passé. Jude Stéfan, pour sa part, fait entrer les genres que lui fournit la tradition littéraire et musicale – ode, vie, ballade, sonnet, litanie, journal, impromptu, suite etc. – dans l'ensemble des matériaux culturels qu'il manipule et détourne pour élaborer une œuvre qui, sans jamais le laisser en l'état, s'appuie pourtant sur l'héritage formel. Cette résistance des genres peut paradoxalement se révéler inséparable de la résistance aux genres ; tel est le cas dans un poème de Louis-René des Forêts que Dominique Combe analyse au sein de cet ouvrage : d'une longueur provocante par son anachronisme, ostensiblement inscrit dans la tradition épique, *Les Mégères de la mer* manifeste un grand respect des règles de la rhétorique, mais dans une intention parodique et subversive qui finit par remettre en question toute forme de littérature. C'est alors l'excès même des marques d'appartenance générique qui mine de l'intérieur la catégorie à laquelle le poème prétend se rattacher.

Contestés mais aussi utilisés comme « outils pour écrire », les genres sont donc peut-être moins l'objet d'un refus unanime, dans la littérature française contemporaine, que d'une manipulation polymorphe qui ne se limite pas à une tentative de fusion, fusion que le romantisme d'Iéna appelait de ses vœux, que l'*Athenaeum* revendiquait en élaborant le programme de la « poésie romantique » :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle [...] Le genre poétique romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et

soit en quelque sorte l'art même de la poésie : car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique.⁷

Et de fait, ce rêve d'une Œuvre totale, en laquelle se dissoudrait la notion même d'appartenance générique, peut se repérer tout au long du XIX^e siècle européen sous des formes diverses, et pas seulement, du reste, dans le domaine de la littérature. Le dernier des romantiques allemands, Nietzsche, a exalté la fusion des genres dans *L'Origine de la tragédie* en particulier. Peut-être l'opéra de Wagner, le *Gesamtkunstswerk*, l'a-t-il concrétisée alors qu'est demeuré vain le souhait formé par l'un de ses admirateurs, Mallarmé, que le monde aboutisse à un « Livre » ; et peut-être encore, au XX^e siècle cette fois, Louis Aragon l'a-t-il réalisée dans *Le Fou d'Elsa*, texte pluriel qui relève de l'histoire et de la poésie, du chant et de la parole ; ou même Saint-John Perse qui a entièrement architecturé lui-même le volume de ses *Œuvres complètes* dans « La Pléiade », voulant laisser là l'exemple d'une « œuvre suprême et totale » ; cet ouvrage représente en vérité une entreprise sans précédent où les poèmes, les discours, les témoignages, la correspondance et l'appareil critique finissent par former un ensemble indissociable à l'intérieur duquel tous les éléments s'associent et se répondent.

Mais, pour persistant qu'en soit le rêve dans la littérature française contemporaine, la fusion n'est pas la seule modalité d'utilisation des catégories génériques préexistantes. Le mode de l'hétérogénéité, de la tension entre des appartenances diverses est souvent préféré à l'union harmonieuse. Pour renouveler des genres parfois jugés vieillis et exténués, certains empruntent à d'autres aires culturelles des formes qu'ils s'efforcent d'acclimater en Occident. On sait la fortune dans notre poésie du XX^e siècle du haïku, dont Paul Éluard fut à l'instigation de Jean Paulhan l'un des premiers à proposer une forme française et dont Philippe Jaccottet, comme Yves Bonnefoy ou Pierre-Albert Jourdan, admire profondément la brièveté et la limpidité. Moins connu peut-être le genre *zuhitsu* (au courant du pinceau) dont les *Notes de l'oreiller* de Sei Shônagon constitue un exemple majeur inspire à Pascal

7. Tr. fr. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. du Seuil, 1978, p. 112.

Quignard l'un de ses livres les plus insolites, *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*. Significativement, il s'agit de « genres » fragmentaires : le haïku est volontiers défini comme « suggestion », « esquisse », « croquis », « miettes » et le *zuhihitsu* peut trouver un équivalent dans le terme de « notes ». Envisagée sous l'angle de leur possible éclatement, la question des genres ne pouvait sans doute manquer de nous ramener à celle de l'inachevé et du fragment, ce dernier étant, comme le remarque Françoise Susini-Anastopoulos, « une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels »⁸. De fait, cette question traverse bien des communications ici regroupées puisqu'elle se pose non seulement à propos de Blanchot mais aussi d'Arseguel et de Quignard, de Pinget ou de Jaccottet. La fascination pour le fragment est telle, dans l'espace contemporain, qu'elle peut inciter l'un des contributeurs à interroger les catégories génériques au niveau de l'avant-texte et à retrouver dans le manuscrit persien, en amont donc d'une œuvre spectaculairement unificatrice, une poétique de l'hétérogène, du fragmentaire et de l'inachevé. Mais le fragment devient à son tour une sorte de genre, avec ses caractéristiques formelles, voire ses poncifs – qui, au dire de Pascal Quignard, suscitent la « gêne », l'irritation ou même le dégoût⁹. On n'en sort pas.

Ainsi, relayés par des « genres » paradoxaux qui se voudraient, comme le fragment, agénériques, redéfinis au point de se métamorphoser en catégories totalisantes – c'est le cas de la poésie et, quelquefois, du roman –, mêlés entre eux et se contaminant, parfois importés et enracinés dans un milieu culturel qui leur est étranger, pratiqués avec une nostalgie rarement dupe d'elle-même ou dans une intention ouvertement parodique, les genres – avec toute l'incertitude que suppose un terme sur lequel ses utilisateurs ne s'entendent pas – suscitent, dans la littérature française contemporaine, des pratiques bien trop diverses pour ne pas nous avoir incités à une certaine modestie. Lui-même hétérogène et pluriel, l'ouvrage que nous proposons

8 . Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, PUF « écriture », 1997, p. 2.

9 . Pascal Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986.

ici n'est qu'une contribution parmi d'autres à la réflexion sur le devenir contemporain des genres, laquelle déborde largement l'espace universitaire.

Catherine Soulier et Renée Ventresque

Louis-René des Forêts : poésie, fiction et autobiographie

Dominique Combe

Depuis la publication du *Bavard* en 1947, l'œuvre de Louis-René des Forêts, récemment disparu, a fait l'objet d'une reconnaissance unanime de la part de la critique, confirmée par la multiplication des travaux universitaires depuis quelques années¹ et par la réédition en collection de poche du *Bavard*, de *La Chambre des enfants* (1960), d'*Ostinato* (1997) et des *Mendiants* (1943). Célébrée par les critiques-écrivains, de Blanchot à Bonnefoy, l'œuvre, somme toute assez restreinte (trois volumes de fiction, un essai autobiographique, un essai sur la fiction et quelques plaquettes), est citée pour son haut degré d'exigence, incompatible avec les compromis de la vie littéraire qui sont le lot commun du romancier. Des Forêts, qui interroge inlassablement la littérature comme « entretien infini », met en scène des narrateurs qui passent d'un mutisme obstiné, ayant fait « vœu de silence »², à un « bavardage » effréné où la parole semble à elle-même son propre objet. Devenu en quelque sorte le représentant par excellence d'une

1 . Parmi lesquels ceux de Dominique Rabaté : *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, José Corti, 1991.

2 . Selon le titre de l'essai de Pascal Quignard (*Fata Morgana*, 1985).

« littérature de l'épuisement »³, du « ressassement » et du « nihilisme »⁴, qui marquerait l'époque « post-moderne », Des Forêts consacrerait l'autonomie radicale et l'intransitivité d'une « parole vaine » – selon le titre fameux retenu par Blanchot pour sa postface à la réédition du *Bavard*⁵. D'où la place réservée à Des Forêts dans la constellation, au demeurant assez vague, des « Nouveaux romanciers », quelque part entre Sarraute, Duras et Simon, non loin de Bataille, de Klossowski et de Jabès – dont il se sent d'ailleurs proche, tout comme de Blanchot, son commentateur.

Mais cet intérêt de la critique pour les récits déjà anciens du *Bavard*, de *La Chambre des enfants*, des *Mendiants*, et plus récemment pour l'entreprise autobiographique d'*Ostinato*, poursuivie dans le texte posthume *Pas à pas jusqu'au dernier* (2001), semble avoir un peu occulté l'œuvre poétique. Aux côtés de Gaëtan Picon, d'Yves Bonnefoy, de Jacques Dupin et d'André du Bouchet, Des Forêts avait pourtant collaboré à la revue poétique *L'Éphémère*, entre 1966 et 1972. Les *Poèmes de Samuel Wood* (1988), comme *Les Mégères de la mer* (1967), représentent pourtant bien plus qu'un appendice à la production romanesque de Des Forêts. À bien des égards, le poème des *Mégères de la mer* apparaît même comme le point focal de l'ensemble de l'œuvre, tant fictionnelle qu'autobiographique, des *Mendiants* à *Ostinato* – ce qui suffirait à faire de Des Forêts un poète important, sinon majeur. Il est à cet égard significatif que la critique, prolifique quand il s'agit de la prose de Des Forêts, ne se soit guère arrêtée⁶ sur ces deux minces volumes de

3. « Cette course tendue du langage qui, devenue son propre objet, se poursuit sans but et ne peut s'achever que dans l'épuisement de ses ressources » (*Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, 1985, p. 43).

4. Selon l'expression de Dominique Rabaté, inspirée de Blanchot.

5. Dans un essai stimulant et provocateur, Marc Comina s'attaque à ce « mythe » rimbaldien d'un Des Forêts « écrivain du silence », imposé par la réception critique (Maurice Nadaud, Bernard Pingaud, Maurice Blanchot, pour la réédition du *Bavard*, Jean Roudaut, plus récemment) : *Louis-René des Forêts, l'impossible silence*, Champ Vallon, 1998.

6. À titre d'exception : un chapitre du livre de D. Rabaté sur le « Théâtre de la parole » dans *Les Mégères de la mer* et quelques développements sur les *Poèmes de Samuel Wood* (*op. cit.*), une plaquette de

poésie, et que leur auteur soit souvent oublié des histoires de la poésie et des anthologies⁷. Reconnu comme auteur de fictions – « récits », nouvelles –, mais aussi comme penseur, voire comme théoricien des problèmes de la fiction⁸, Des Forêts est également *poète* : lié à Patrice de la Tour du Pin, Michel Leiris, André Frénaud, Yves Bonnefoy, lecteur ô combien attentif de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Breton, G.-M. Hopkins, qu'il a traduit. De manière encore plus évidente que celle de Bonnefoy, placée à l'origine sous le signe de la fiction narrative, l'œuvre de Des Forêts pose la question centrale des rapports entre poésie et fiction, en même temps qu'entre poésie et autobiographie. Les trois catégories génériques – poésie, fiction en prose, autobiographie – sont ainsi étroitement entrelacées dans un projet d'écriture qui transcende les genres.

Fiction et autobiographie

« Là où la fiction se substitue au réel, le climat devient moins pesant, la vision plus large, l'être y respire enfin dans son élément et retrouve sans effort une liberté de mouvement qui le porte, se jouant des contraintes, au sommet de ses capacités inventives, sources elles-mêmes de vérité, pour autant que par une sorte de transmutation il fait de l'imaginaire son domaine inaliénable. »⁹ L'œuvre tout entière est une célébration des pouvoirs de la fiction, que Des Forêts rapporte au « mensonge » : « le langage romanesque n'assure sa fonction qu'en recourant aux moyens dont se sert le mensonge », « à seule fin d'instituer un monde de vérité. »¹⁰ À l'instar de la métaphore telle que Paul Ricœur la comprend, la fiction a donc une

Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs. Sur les poèmes de Louis-René des Forêts*, Cahier Ulysse fin de siècle, hors-série, 1992, et l'essai de Bonnefoy, « Une écriture de notre temps », *La Vérité de parole et autres essais*, Folio/Essais, 1995, largement consacré aux *Mégères de la mer*.

7. À la notable exception de l'anthologie de Michel Collot, pour la Pléiade (2000), qui inclut deux des *Poèmes de Samuel Wood*.

8. *Voies et détours de la fiction*, *op. cit.*, qui reprend « La littérature aujourd'hui », paru dans *Tel Quel* en 1962.

9. *Ostinato*, Mercure de France, 1997, p. 211.

10. *Voies et détours de la fiction*, *op. cit.*, p. 36.

fonction heuristique de « re-description » qui, par le « détour », ramène plus sûrement à la connaissance de soi, grâce à « la vérité d'une fable », selon l'admirable formule de l'avant-propos d'*Ostinato*.

L'écriture de la fiction narrative est ainsi inséparable de la quête de soi, conduite dans l'ensemble de fragments autobiographiques, parus dans différentes revues entre 1984 et 1994 et recueillis dans *Ostinato* en 1997. *Ostinato*, dont la rédaction s'étale sur de longues années, sans jamais pouvoir s'achever, constitue en somme la matrice de l'ensemble de l'œuvre, dont la source ne peut être qu'autobiographique : véritable réservoir de la fiction, dans lequel Des Forêts ne cesse de puiser. Des Forêts y évoque dans une première partie, qui occupe environ les deux tiers de l'ouvrage, successivement des scènes de l'enfance, de l'adolescence dans un collège breton, la perte de sa mère, de son père, la guerre et la résistance ; la seconde partie, intitulée « Après », est, à l'instar des *Contemplations*, séparée de la première par la déchirure irréparable du deuil d'une fille, morte à quinze ans d'un accident sur une plage : « La foudre meurtrière. / L'enfant si belle couchée dans la chaleur blanche. » Cette déchirure est représentée par une page blanche, avec pour seul texte, en bas de page : « Voyez ici, dans le coin tout en bas de la toile vierge, les vestiges d'un naufrage ». Des Forêts ne livre pas pour autant une autobiographie en bonne et due forme à la manière de son ami Leiris – à supposer que le genre puisse être clairement identifié et délimité. Non seulement parce que le récit autobiographique, fort peu anecdotique, tourne à l'autoportrait et, vers la fin, à une sorte de méditation élégiaque, qui infléchit l'œuvre vers l'essai au sens large, et souvent vers le poème en prose. Mais encore, et surtout, parce que, dans son projet même, le texte participe de l'écriture de la fiction. De cette tentation de la fiction témoigne bien l'emploi de la troisième personne et, significativement, le titre primitif envisagé pour le projet était « Légendes ». De la contamination de l'autobiographie, et au delà de tous les genres, par la fiction témoigne bien le propos de Des Forêts : « il y a [...] une part de fiction, difficile à préciser. Ce que Michel Leiris a recherché dans *La Règle du jeu* c'est la vérité. Moi, non. L'un des reproches que l'on pourrait me faire, c'est une tendance à magnifier mais, sans cette part de fiction, je ne pourrais pas écrire ce

texte »¹¹. Certes, tout projet autobiographique est irrésistiblement traversé par la fiction, par le jeu de la « mémoire démentielle », du rêve et du fantasme – comme suffirait à l’attester le paradigme du genre, les *Confessions* – ; mais l’écriture de Des Forêts, de manière encore plus ouverte, exhibe les conventions, voire les artifices de la fiction. Le narrateur du *Bavard* défait son propre récit au fur et à mesure qu’il le déroule ; *Malheur au Lido* se clôt sur une pirouette annulant rétroactivement la trame fictionnelle : la scène fantasmagorique inspirée de *Mort à Venise* – le narrateur, séjournant dans un palace vénitien, et se retrouvant à sa grande surprise dans la situation d’un enfant en guenilles chassé violemment des salons luxueux – n’était qu’un rêve. Le récit se construit sur la distance creusée entre les personnes : paradoxalement, quand le narrateur fictif du *Bavard* ou de la plupart des récits de *La Chambre des enfants* s’exprime à la première personne, Des Forêts dans *Ostinato* retrace son propre itinéraire à la troisième personne, introduisant une distance énonciative qui est bien la condition de la fiction. Les fragments ainsi recueillis constituent en somme le matériau brut, épars, d’une histoire personnelle dont les fictions développent le récit. Des échanges s’établissent ainsi entre des récits de fiction à la première personne, qui gardent la trace évidente d’un matériau autobiographique, et une autobiographie « en miettes », à la troisième personne, en cours de fictionnalisation.

La principale voie de passage entre la fiction et l’autobiographie réside dans le rôle capital que remplit, dans tous les cas, la mémoire. Le thème du récit « Une mémoire démentielle », dans lequel un enfant fait vœu de silence et entreprend de reconstituer le « souvenir d’une piètre querelle d’écolier », « dans tous les détails jusqu’à le rendre aussi vif, aussi riche, aussi net que la circonstance la plus frappante d’un passé beaucoup plus récent – que le présent lui-même »¹², est emblématique de l’ensemble du projet de Des Forêts, par delà les distinctions génériques. Ce qui est dit du destin de l’enfant, dans la fiction, s’applique parfaitement au travail de remémoration entrepris

11 . Cité par Marc Comina, *Louis-René des Forêts, l'impossible silence*, op. cit., p. 135.

12 . *La Chambre des enfants*, Gallimard, 1960, p. 186.

pour *Ostinato* : « sa tâche est de faire du passé un présent perpétuel, son destin – et sa malédiction – de revivre jusqu'à la folie ce qui une fois, et une seule fois, fut vécu. »¹³ Le narratif, d'ailleurs, s'efface dès l'ouverture devant des fragments d'« épiphanies » au présent, à valeur intemporelle, suspendus hors du temps, à la manière de Joyce, que Des Forêts semble avoir beaucoup lu : « Petit enfant en chemise, pleurnichant sur une chaise de fer, avalant, reniflant, avec sa bouche toute blanche de bouillie, taquiné par le frère aîné qui mord à belles dents au plus épais d'une tartine. »¹⁴ L'essai autobiographique, dès les premières pages, se présente comme un poème en prose composé d'une suite de phrases nominales, à la manière des *Illuminations* :

Le gris argent du matin, l'architecture des arbres perdus
dans l'essaim de leurs feuilles.

Le parcours du soleil, son apogée, son déclin triomphal.

La colère des tempêtes, la pluie chaude qui saute de pierre
en pierre et parfume les prairies.

Le rire des enfants déboulant sur la meule ou jouant le soir
autour d'une bougie à garder leur paume ouverte le plus longtemps
sur la flamme.

Les craquements nocturnes de la peur.

[...]

La rude voix de l'océan étouffé par la hauteur des
murailles.[...]¹⁵

Cette poétique du fragment correspond à la nécessité de transfigurer le passé : « le temps passé n'est source de vie que pour qui le revit au présent en un jaillissement lumineux, une fulgurante épiphanie, sinon qu'un tas d'ordures à jeter dans la fosse de l'oubli. »¹⁶

Réciproquement, la plupart des récits – *Le Bavard* aussi bien que *La Chambre des enfants* – s'élaborent à partir du matériau autobiographique (le rapport difficile établi par l'enfant, puis l'adulte avec la parole). Ces échanges entre fiction

13 . *Ibid.*, p. 190.

14 . *Ostinato*, *op. cit.*, p. 17.

15 . *Ibid.*, p. 11.

16 . *Ibid.*, p. 216.

et autobiographie seraient confirmés par les analogies thématiques, dans les décors et les situations qui constituent l'univers imaginaire de Des Forêts : plage bretonne battue par les vents et le ressac, collègue austère où règne la terreur religieuse, enfants timides et orgueilleux, murés dans le silence ou en proie au délire mensonger, tonalité morbide, hantée par le deuil et la mélancolie, vif sentiment de culpabilité. Ce décor immuable, décliné par de nombreux récits, est campé dans *Ostinato* : « Le vent sur la plus haute ligne des marées où roulent comme des dragées les galets gris tigrés de mauve, le vent souverain, sa froide saveur, son souffle fougueux qui vivifie jusqu'à l'os du crâne et des genoux l'enfant à l'écart séduit par les charmes de la mer. »¹⁷ Le paysage imaginaire de Des Forêts est ainsi définitivement lié à l'océan, « la seule contemplation propre à l'inspirer étant celle d'une nature océane ou sylvestre en proie aux éléments déchaînés sous une armada de nuages plombés qui filent très bas à vive allure, avec, par intermittence, le claquement des décharges célestes éclaboussant de blancheur le décor alentour auquel elles donnent, le temps d'un clin d'œil, l'aspect d'un champ de bataille. »¹⁸ *Ostinato* apparaît alors comme le versant autobiographique d'un vaste projet d'écriture, dont *Le Bavard*, *Les Mendiants*, *La Chambre des enfants*, *Malheur au Lido* constitueraient le versant fictionnel – « subdivisions prismatiques de l'Idée » de fiction, comme aurait dit Mallarmé. Le caractère inépuisable d'*Ostinato*, « excluant toute possibilité d'organisation et sa nature même la perspective d'un aboutissement », selon l'avertissement de l'éditeur, corrobore en quelque sorte le jeu de miroitement indéfini des figures de la fiction : « C'est inachevable. J'ai un désir plutôt qu'une intention : j'aimerais qu'il soit achevé, ce n'est pas tout à fait pareil. Je souhaite, je ne cesse de souhaiter, d'en avoir terminé. Mais je ne le peux pas. »¹⁹ D'où la comparaison récurrente avec *L'Art de la fugue* de Bach, que le titre musical retenu en définitive ne manque pas de rappeler, « variation sans fin sur le même thème, [...] répétition toujours renouvelée. Si elle n'avait pas été interrompue par la mort de Bach, il n'y avait aucune raison pour

17 . *Ibid.*, p. 19.

18 . *Ibid.*, p. 197.

19 . Cité par Marc Comina, *op. cit.*, p. 137.

que cette œuvre finisse »²⁰. Impossible donc de comprendre le travail de la fiction sans le rapporter à celui d'*Ostinato*, et réciproquement, puisque les genres sont en somme réunis dans « la vérité d'une fable »²¹.

Poésie, fiction et autobiographie

Pas plus que de la fiction, la poésie n'est séparable de la source autobiographique, de sorte que l'œuvre dans son ensemble se présente comme un tissage subtil et serré des trois catégories génériques : fiction narrative en prose, récit et discours autobiographiques, poème narratif. La question des rapports entre poésie et fiction – qui était déjà au cœur de la réflexion d'Aristote dans la *Poétique* – est d'autant plus importante que les deux volumes de poésie ont littéralement émergé de l'écriture de fiction.

Poèmes de Samuel Wood. Les *Poèmes de Samuel Wood* sont en effet nés de la rédaction des fragments d'*Ostinato*, dont ils se sont en quelque sorte « détachés ». La thématique élégiaque, qui traverse le recueil, fait ainsi écho au deuil sur lequel s'ouvre la deuxième partie d'*Ostinato*, intitulée « Après ». Le poète, éperdu de douleur, revoit sa fille en rêve, « Revenue la nuit déchirer le cœur »²² :

C'est elle encore souriant debout
Parmi les asters et les roses
Dans la pleine lumière de sa grâce
Fière comme elle fut toujours
Elle ne se fait voir qu'en rêve
Trop belle pour endormir la douleur
Avec tant de faux retours
Qui attestent son absence.²³

Le jeu des correspondances entre *Poèmes de Samuel Wood* et *Ostinato* (« Voyez ici, dans le coin tout en bas de la

20 . *Ibid.*, p. 136-137.

21 . *Ostinato*, *op. cit.*, p. 15.

22 . *Poèmes de Samuel Wood*, Fata Morgana, 1988, p. 11.

23 . *Ibid.*, p. 11-12.

toile vierge, les vestiges d'un naufrage ») se noue à travers la métaphore du naufrage :

En navigateurs aussi hardis qu'aveugles
Peu leur importe où ils mettent le cap, ils foncent
Par tourmentes et naufrages jusqu'au point suprême²⁴

Ce *topos* ne manque pas d'évoquer *Un Coup de dés* : « Tout ce qui ne peut se dire que dans un excès de mots fébrilement jetés sur la page comme autant de coups de dés malchanceux, la mise chaque fois renouvelée en pure perte jusqu'à dilapider ses dernières ressources et se retirer d'un jeu auquel on feindrait de ne s'être prêté que par dérision, sans nul souci du gain, sans nul attrait pour ses vertiges... »²⁵. Mais il est sans doute réactivé par la lecture du *Naufrage du Deutschland* de G.-M. Hopkins, dont Des Forêts cite presque littéralement le vers : « *Man's malice, with wrecking and storm* », traduit par Pierre Leyris : « La malice de l'homme, par naufrage et tempête »²⁶. Le même motif se retrouve également dans *Les Mégères de la mer* : « Un enfant cruel en moi réclame de ne rien ensevelir / Et celui qui te parle est comme le rescapé d'un naufrage »²⁷, « Et sur la roche géante comme un vaisseau qui sombre [...] Naufragé mourant de mes petites survies quotidiennes »²⁸.

Par leur titre même, les *Poèmes de Samuel Wood* renvoient à un personnage de fiction, apparu dans l'exergue à l'essai de 1960, *Voies et détours de la fiction* : « À pareilles questions, il ne peut être répondu que de biais, autant dire comme on exposerait seulement l'envers d'une tapisserie. » Bien qu'il représente à l'évidence un double de l'auteur, ce

24 . *Ibid.*, p. 41-42.

25 . *Ostinato*, *op. cit.*, p. 57.

26 . G.-M. Hopkins, *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*, choix et traduction de Pierre Leyris, Seuil, 1980. Ce volume réunit les traductions de poèmes et de proses primitivement publiées par Pierre Leyris sous le titre *Reliquiae* (1957), et *Le Naufrage du Deutschland* (1964). Selon ses propres dires, Des Forêts avait été profondément bouleversé par la lecture de ces traductions, qui lui firent découvrir l'œuvre de Hopkins, lui donnant l'idée de traduire ses carnets, journaux intimes et un choix de lettres (UGE 10/18, 1976).

27 . *Les Mégères de la mer*, Mercure de France, 1983, p. 14.

28 . *Ibid.*, p. 24.

personnage a bel et bien une existence dans l'univers de la fiction, et même une biographie²⁹. À l'instar de Sainte-Beuve pour Joseph Delorme, de Hugo pour Olympio, de Valéry Larbaud pour A.-O. Barnabooth, et surtout de Pessoa pour ses multiples « hétéronymes », Des Forêts se met en scène en une figure de fiction selon un procédé d'auto-allégorisation qui fait de la poésie une « énonciation feinte ». Évoquant à la fois le Samiel du *Freischütz* de Weber, auquel se réfère le récit de *La Chambre des enfants*, « Les grands moments d'un chanteur », et la figure biblique, le personnage apparaît une fois dans les poèmes, qui l'interpellent de manière dubitative :

Toi dont rien ne dit que tu vives sous ce nom,
 Samuel, Samuel, est-ce bien ta voix que j'entends
 Venir comme des profondeurs d'un tombeau
 Renforcer la mienne aux prises avec les phrases
 Ou faire écho à sa grande indigence ?
 Bon génie qui semble le démon en personne
 Je n'en saurais guère plus long sur ton compte
 Sauf qu'atteint par la maladie du langage
 Celui que tu tiens ne peut m'en guérir.
 Mais l'effroi, mais les vérités les plus sombres
 Toi qui n'es qu'un nom trouve la force de les dire.³⁰

Le récitant ne peut que constater son ignorance : « Je n'en saurais guère plus long sur ton compte », quant à celui qui « n'es[t] qu'un nom ». Mais c'est par le pouvoir de ce nom propre que le poème, prêté au sujet imaginaire « Samuel Wood », double de lui-même, atteint à la fiction, source de vérité. Double qui permet de tenir à distance le je personnel, Samuel Wood, comme instance de fictionnalisation, est celui qui permet de survivre au deuil inadmissible. C'est cependant dans *Les Mégères de la mer* que le travail de la fiction est, de loin, le plus élaboré.

29 . Selon J.-B. Puech (cité par M. Comina, *op. cit.*), Des Forêts a inventé une biographie à Samuel Wood : « Officier de l'armée britannique alliée à la France pendant la Première Guerre mondiale, il serait mort dans les neiges des Ardennes lors de terribles combats de 1918, et c'est un soldat allemand qui aurait retrouvé ses poèmes dans la doublure de sa capote militaire ».

30 . *Poèmes de Samuel Wood*, *op. cit.*, p. 40.

Les Mégères de la mer. La pré-originale des *Mégères* au Mercure de France, en juin 1965, s'accompagne d'une note, écartée de l'édition définitive en volume, qui suggère que le poème comme forme propre s'est en quelque sorte dégagé d'un récit de prose en gestation : « Le texte ci-dessus constitue l'une des versions du fragment d'un ouvrage en cours où, en raison de sa forme propre, il n'est pas destiné à figurer ». Selon Marc Comina, l'ouvrage serait un « gros roman » qui, comme *Le Voyage d'hiver*, auquel Des Forêts travaillait entre 1946 et 1951 avant de le détruire, a été en définitive abandonné, sans doute en 1965. Mais, ainsi que Des Forêts l'observe lui-même dans *Ostinato*, à propos sans doute du *Voyage d'hiver*, la fiction abandonnée, même détruite, poursuit son chemin : « Au feu donc tout ce fatras. Chose faite, il ira sans regret courir à nouveau sa chance sur un terrain cette fois plus prometteur en découvertes fructueuses, sommé de révéler ce que lui-même ignore et que, mission accomplie, il ne connaîtra pas davantage, puis en d'autres lieux et d'autres encore à la recherche d'il ne saura jamais quoi, et ainsi de suite jusqu'en fin de course où, abandonnant derrière lui son maigre butin, il regagnera le domaine des ténèbres comme s'éclipse un joueur malchanceux mortifié de n'avoir pas seulement réussi à sauver la mise. De sorte que c'est à se demander – question posée ici en guise de moralité – s'il valait la peine d'en sortir pour y retourner les mains vides sans avoir fait ses preuves, rien entrepris de probant, aucune action insigne qui eût légitimé sa venue au monde. »³¹ D'une certaine manière, les *Mégères* constituent la « fin de course » poétique de ce projet romanesque avorté, lui-même étroitement lié à l'entreprise autobiographique. Par là, le poème se trouve au cœur de l'œuvre tout entière, véritable caisse de résonance des thèmes que sont le rapport à la mémoire, à la parole, à la vérité et au mensonge. Chacun des genres – fiction en prose, fragments d'autobiographie, poème narratif – opère une série de variations sur ces motifs inlassablement scandés par les narrateurs.

31 . *Ostinato*, *op. cit.*, p. 124.

Le « poème long »

Lorsque paraissent *Les Mégères de la mer*, publiées en volume en 1967, après une pré-publication au Mercure de France en juin 1965, le lecteur de poésie habitué au travail de déconstruction³² a de quoi être surpris. Certes, Des Forêts semble infiniment plus proche des productions de l'équipe de *L'Éphémère* que de celles de *Tel Quel*, par exemple³³, ou d'Orange Export Ltd ; mais l'œuvre dans sa facture n'est guère comparable à l'éclatement minimaliste des poèmes du Mercure de France – de Jean Daive ou d'André du Bouchet – *Dans la chaleur vacante* (1961), *Où le soleil* (1968). C'est en effet que, dans un paysage poétique dominé par l'esthétique raréfiée du « raccourci fascinateur » (Char), de l'ellipse et de la réduction à l'essentiel, Des Forêts n'hésite pas à s'inscrire dans la tradition du poème long, à l'ampleur pléthorique et, pour tout dire, « bavarde ». À l'exception des grands poèmes « mythiques » d'André Frénaud (et de Saint-John Perse, qui poursuit un itinéraire solitaire, mais en prose ou en versets), il n'est guère de poème comparable par la longueur à celui de Des Forêts dans la production des années 60, de sorte qu'il semble délibérément anachronique, à contre-courant et, par là même, provocateur par la profusion d'une parole poétique débordante. Est-ce à dire que le propos de Des Forêts, à la manière de certains compositeurs néo-classiques, viserait à conserver, voire à restaurer, le « discours » en poésie (comme Aragon, avant lui, avait pu tenter de le faire pour une « poésie nationale ») ? Le travail accompli sur la fiction, dans *Le Bavard* par exemple, inciterait à réfléchir, plutôt, sur la volonté, de la part de Des Forêts, d'ouvrir une voie nouvelle dans l'articulation de la fiction et de la poésie.

Avec ses 289 vers, *les Mégères* est assurément un *poème long* (selon l'expression « *a long poem* » utilisée par Poe dans le *Principe poétique* et reprise par Baudelaire) au regard des

32. Conduit par des auteurs comme Marcelin Pleynet, Emmanuel Hocquard et surtout Denis Roche, qui conclut : « la poésie est inadmissible », ajoutant « d'ailleurs elle n'existe pas ».

33. Encore qu'il donne en 1960 à *Tel Quel* « La littérature aujourd'hui », qui sera publié séparément sous le titre : *Voies et détours de la fiction*, (*op. cit.*).

productions contemporaines³⁴, qui excèdent rarement l'unité de la page, d'autant qu'il s'agit d'un seul et unique poème, et nullement d'un recueil, fût-il organisé et doté d'une unité thématique. Certes, le texte ne se présente pas comme une coulée verbale ininterrompue ; mais on ne trouve ni numérotation, ni intertitres pour le diviser – à la différence par exemple de *Dans le leurre du seuil* (1975) de Bonnefoy, certes poème unique, « livre de poésie », mais divisé en 7 sections –, tout au plus des blancs qui rythment le souffle et permettent un découpage en 12 séquences de longueur inégale (de 9 à 49 vers), culminant sur un vers final qui en est comme la « chute », selon un mouvement alternatif d'expansion et de contraction : « Mais pas de mémorial pour qui désavoue son parcours ! » Malgré le titre pluriel des *Poèmes de Samuel Wood*, la cohérence thématique (entre l'élégie et le « tombeau »), la division du volume en séquences autonomes, de longueur inégale, de rythmes inégaux, séparées par le blanc et par la mise en page, assure au recueil l'unité d'un cycle élégiaque. L'incontestable impression d'ampleur dans *Les Mégères de la mer* – au sens tout rhétorique de *copia rerum* – est encore accrue, horizontalement, par la longueur des vers, peut-être encore plus surprenante, et par là significative dans le contexte contemporain. Lorsque Georges Perros publie des poèmes longs – *Poèmes bleus* (1962), *Une Vie ordinaire* (1967) –, il choisit l'octosyllabe et des mètres courts. Non seulement le poème de Des Forêts est scandé en vers, mais encore ces vers sont-ils d'une ampleur inédite dans la poésie française puisque, à défaut d'être réguliers, ils ont en commun de tous dépasser l'alexandrin, oscillant entre 12 et 19 syllabes, avec une « dominante » de 15 syllabes donnée par le vers final. L'invention de ces mètres, qui ne sont pas des versets³⁵, confère

34. Et même des productions du XIX^e siècle, si l'on observe qu'un « Poème » canonique comme « La Maison du berger » compte 336 vers, ou « La vision de Brahma » de Leconte de Lisle, 200. Tout est ici relatif, comme le montre le fait que Poe, dans *The Poetic Principle*, considère que, passée une demi-heure de lecture, l'effet poétique disparaît, ce qui représente à tout le moins quelques centaines de vers. La référence du « poème long », pour Poe, est en l'occurrence celle du *Paradise lost* de Milton.

35. À la différence de la tradition ouverte par Milosz, Claudel et Saint-John Perse qu'on peut trouver par exemple chez Pierre Oster ou Jean Grosjean.

au poème une ampleur totalement inédite, créant un effet de « flot verbal » continu dont on ne trouve guère l'équivalent dans la poésie contemporaine. Tout au plus pourrait-on évoquer les « discours en vers français » de Jacques Réda³⁶, en alexandrins ou, selon une tout autre technique, *Trente et un au cube* (1973) de Jacques Roubaud, sur le rythme du tanka japonais. Cette double expansion typographique, verticale et horizontale, du poème sur l'espace de la page, qu'il occupe pleinement, rompt singulièrement avec le « minimalisme » post-mallarméen dominant dans les années 60. Le lecteur de Jean Daive, d'Emmanuel Hocquard, de Claude Royet-Journoud, aussi bien que d'André du Bouchet, a en effet pris l'habitude de voir les blancs l'emporter sur le texte imprimé. À cet égard, Des Forêts semble plutôt se tourner du côté de Hugo, de Vigny, de Leconte de Lisle, que de Mallarmé, qu'il a pourtant beaucoup lu. Il renoue ainsi avec la tradition, épique ou philosophique, du « Poème », qui semblait pourtant s'être arrêtée avec *La Jeune Parque*, en 1917.

La « fable » et la mémoire

Le « grand genre » du « Poème », du « poème long » est mis au service d'une fiction narrative engendrée, comme dans les récits et dans *Ostinato*, par le travail d'une « mémoire démentielle ». *Les Mégères de la mer* ne font pas seulement allusion à une fiction sur un mode oblique ou « détourné » (au sens où Des Forêts parle lui-même des « voies détournées de la fiction ») – comme nombre de livres d'Emmanuel Hocquard (*Album de la villa Harris*, 1978, *Le Commanditaire*, 1993), de Jean Daive (la série des volumes placés sous le titre *Narration d'équilibre* ou encore, plus récemment, *Objet bougé*, 1999) qui mettent en œuvre des personnages, une « histoire » tout en les déniaient ou en les faisant éclater. Des Forêts dévide sans « détours » le fil d'une narration en bonne et due forme, de sorte qu'on peut à bon droit parler de poésie narrative.

36. *Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*, Gallimard, 1991.

Et dans ma mémoire souffrante qui est mon seul avoir
Je cherche où l'enfant que je fus a laissé ses empreintes.³⁷

La « fable » consiste dans l'évocation, par la mémoire d'un narrateur qui se met en scène, s'exhibe, et commente le cours du récit, d'une scène fantasmatique de transgression, à forte connotation érotique : « la fascination exercée sur un collégien par "six mégères troglodytes" installées sur une grève bretonne »³⁸ – six vieilles femmes, sorcières, harpies, gorgones, dont l'une, « blanche », séduit le jeune garçon par son regard « pervenche ». *Ostinato*, une fois encore, fournit la matrice de l'histoire dans un souvenir à haute intensité sensuelle, lorsque le narrateur, parvenu à la maturité, retrouve dans un bain de mer les impressions de l'enfance :

C'est la version renouvelée des frasques enfantines commises en d'autres grottes plus souterraines et sauvages dont l'exploration à marée basse avait l'attrait des choses défendues. Toute surveillance déjouée, on glissait dans les ténèbres en se tenant par la main, l'autre étendue devant soi ou appuyée contre la paroi suintante. Même les chuchotements faisaient grand bruit. Les chaussures quittées, on tenait conseil à genoux dans une passe étroite comme une tombe. Il ne fallait pas s'attarder au delà du temps prévu. Armés de prudence et de ruse, ces aventuriers du dimanche s'égaillaient le long de la grève pour regagner furtivement la seule zone permise [...]. Le cortège nocturne des jeunes flibustiers arrimés comme des chèvres aux redoutes guerrières et ceux qu'il entend rire sans les voir, l'embrun qui poisse le visage, les mouettes d'une blancheur d'amande si nombreuses à quadriller l'espace, la ruée des vagues panachées d'écume éclaboussant, drossant la grève où elles s'éparpillent dans un roulement de billes, la course en plein vent sous les nuages avec le bain dans la mer à minuit et tout ce sel frais sur la bouche, c'est le ravissement de vivre, c'est l'enfance débridée, son appétit, ses rudes exploits, sa légèreté reconquise, c'est le puissant concert de l'air et des eaux que, loin du rivage emmuré, il entendait rythmer en sourdine la fable aux onze figures vocales, ce bouillon de menthe et de lait qui lui enflamme le sang, cette rumeur éolienne perdue ici sur le papier...³⁹

37 . *Les Mégères de la mer*, op. cit., p. 18.

38 . J. Roudaut, op. cit., p. 165.

39 . *Ostinato*, op. cit., p. 100-101.

La signification œdipienne de cette initiation, la nostalgie régressive du « fils » pour cette « Mère », et « [s]a sombre voûte utérine », pour la « patrie néante d'où [il] fu[t] indûment arraché », pour la « vie anthume » qui unit Éros et Thanatos, est presque trop évidente, comme si, à un second degré, Des Forêts se jouait du discours analytique :

Ton regard était si bleu qu'il a pu me séduire
Si funèbre ton pennage, si crayeuse ta chair
Ton verbe étrange avec toutes les manières de la mort
Que j'aspirais à mourir sous ta main carnassière !⁴⁰

Le jeu phonique sur Mégères/mer/Mère, associé à de multiples références intertextuelles – aux sorcières de *Macbeth*, à leur écho dans *Finnegan's wake* auquel le poème emprunte son titre dans la traduction d'André du Bouchet, aux Mères du *Second Faust*, à Mallarmé – fait du poème un précipité, un condensé de mythes – un poème « mythique », comme le dit Frénaud de *La Sorcière de Rome*. Par le seul jeu de ces références et allusions littéraires, le poème présuppose une trame fictionnelle qui l'élève à la hauteur d'une « fable » mythologique et littéraire.

Comme dans *L'Après-midi d'un faune*, la question reste entière de savoir si, dans cette scène d'initiation et de transgression, il s'agit « de vues et non de visions », selon la formule de la « Prose pour Des Esseintes » : « vision » onirique, fantasmatique – située, le cas échéant, sur la scène du rêve, comme *Malheur au Lido* –, ou souvenir d'une scène « vue » ? L'attitude du narrateur d'« Une mémoire démentielle », qui « eût peut-être fini par user ses souvenirs à force de les vivre et de les revivre sans cesse » et qui « finit par les ensevelir sous une inextricable profusion verbale »⁴¹ est en définitive emblématique de l'ensemble de l'œuvre, où s'effacent les frontières entre fiction et autobiographie, entre rêve et réalité. Dans les fictions en prose comme dans les poèmes, « un passé fictif y occupe déjà la place d'un passé réel dont il ne sait plus rien avec certitude, pas même s'il fut réel. »⁴² Toujours est-il que, sur la scène de l'imagination ou au contraire des sens, l'événement central reste

40 . *Les Mégères de la mer*, op. cit., p. 21.

41 . *La Chambre des enfants*, op. cit., p. 221.

42 . *Ibid.*, p. 220.

la séduction de l'enfant par le regard, selon un motif pétrarquiste :

Oh ! je m'en souviens, ici ce fut désir
Et peur battant de pair quand je croisai son regard,
Son regard périlleusement doux qui vint me cueillir
Et me marquer de son chiffre comme au flanc d'un agneau.⁴³

Les Mégères, comme d'ailleurs les *Poèmes de Samuel Wood*, sont une méditation sur le « voir » : « À revoir en toi la sorcière... », « J'ai vu scintiller mon ombre dans le cercueil de tes yeux... », « Je les voyais, ces vieilles... », « Dans le cercle fermé de tes doubles prunelles / Où j'ai revu se défaire mon innocence première », « Je vois en pleurs se gonfler son dos nourri d'orage / Je la vois sous la cruelle scansion de la mitraille / À grandes trombes maçonner la bouche du néant ! », etc. Il ne peut être fortuit que, peut-être encore en référence au *Faune* de Mallarmé, s'impose la métaphore théâtrale, qui renvoie à l'acte de voir : « Cette citadelle agreste fut le théâtre de ma passion », même si la scène est peut-être ici purement mentale, « drame » intérieur soudain réactualisé avec la force d'une hypotypose. À cet égard, on retrouve dans les poèmes ce « goût de la théâtralisation » inhérent à la création artistique, dont Des Forêts parle à propos des récits en prose, confirmé par les nombreuses références à l'opéra (« Les grands moments d'un chanteur », par exemple) : « Dans l'exercice de l'imagination comme dans celui de la mémoire, mon premier mouvement est en effet de ne retenir que les éléments d'allure tant soit peu théâtrale qui se recommandent par leur capacité de situer une action, de produire un *milieu*. Sans avoir à proprement parler le goût de la structure dramatique, j'aime que le rideau au théâtre s'ouvre sur un décor qui constitue le centre nécessaire autour duquel peuvent graviter les personnages, peut s'organiser une action. »⁴⁴ *Les Mégères* contiennent d'ailleurs quelques allusions au registre théâtral : « Comme on voit un chœur dans la gloire d'un théâtre / Entonner le sextuor au dénouement du drame ». Plus généralement, la référence aux « commères », aux mégères shakespeariennes, ici fort peu « apprivoisées », aux sorcières de *Macbeth*, aux « gorgones chenues », aux

43 . *Les Mégères*, op. cit., p. 19.

44 . *Voies et détours de la fiction*, op. cit., p. 21.

« harpies » place le poème sous le signe de la tragédie. L'« apparition rituelle » des mégères, l'« horreur » associée à la « dilection complice », la « convoitise pétrie de crainte », la « peur et jubilation » mêlées élèvent le poème à la hauteur sacrée d'une cérémonie tragique.

Dans les *Poèmes de Samuel Wood*, le motif autobiographique (la jeune fille disparue) est également inséparable de la perception, de l'illusion – donc de la fiction, à laquelle le poème, lui aussi, est voué :

Non, elle est là et bien là,
 Qu'importe si le sommeil nous abuse
 Il faut se brûler les yeux,
 Endurer cette douce souffrance
 Ébranler, perdre même la raison,
 Détruire ce qui viendrait à détruire
 L'apparition merveilleuse
 Accueillie comme on tremble
 À la vue d'un visage saisi par la mort
 Dans le dernier éclat de sa fleur.⁴⁵

Le récitant, dans les poèmes, rejoint ici la tradition antique des « songes » par lesquels les vivants communiquent avec les morts. Au réveil, toutefois, le poète comprend que « Ces visions n'étaient qu'une erreur de l'oubli »⁴⁶ :

On a beau feindre d'avoir le cœur apaisé
 Qu'attendre de ces métamorphoses fictives ?
 La fièvre qui remonte en démasque l'imposture [...] ⁴⁷

Le début du cycle de Samuel Wood doit être alors mis en étroite correspondance avec les commentaires d'*Ostinato* : « Jamais dans ses rêves il ne saura qu'elle est morte, comme si le rêve était le seul élément où elle pût se maintenir en vie – une vie cependant réduite, lacunaire, répétitive, sans autonomie propre ni unité, d'ailleurs aussitôt démentie par la déception du réveil, aussitôt recouverte par l'oubli qu'entraîne la reprise des devoirs quotidiens. »⁴⁸ De ces visions, « souhait de ses sens

45 . *Poèmes de Samuel Wood*, *op. cit.*, p. 12.

46 . *Ibid.*, p. 13.

47 . *Ibid.*, p. 27.

48 . *Ostinato*, *op. cit.*, p. 59.

fabuleux », le récitant pourrait proclamer, comme le Faune, qu'il « veu[t] les perpétuer ». Le recueil, qui s'apparente au genre du tombeau, se présente ainsi comme une méditation sur les « visions » du rêve, et sur l'illusion volontaire, le « leurre entretenu » de la fiction, qui n'est pas non plus sans rappeler les brouillons laissés par Mallarmé pour *Un Tombeau d'Anatole* (la « voix » de Samuel venant elle-même « comme des profondeurs d'un tombeau »). C'est bien la mémoire, parce qu'elle est par nature « démentielle », qui apparaît comme une puissance d'illusion et de fiction, de sorte que l'autobiographique rejoint le fictionnel. La mémoire n'est-elle d'ailleurs pas décrite dans *Ostinato* comme l'imagination elle-même : « Mémoire, infatigable mémoire qui multiplie ses leures avec un art retors, mémoire turbulente comme un enfant qui court de chambre en chambre et que la main ne peut retenir »⁴⁹ ? Cette « turbulence » enfantine emporte la faculté de raconter, commune à la fiction et à l'autobiographie.

La narration épique

Aujourd'hui je célébrerai par le chant ta ressemblance
 Du même pas faraud où s'égreuaient mes heures
 buissonnières
 Et si je l'accorde au branle des ajoncs sur la dune
 Au brutal buccin du vent sous le ciel charbonneux
 Ralliant pour ravager la grève ses escadrons d'écume
 Chevaux mouchetés qui venaient en grondant se tapir
 Dans un torve bouillon de flammèches et de mires
 Jusqu'au seuil où me souriait ta pareille,
 C'est pour inscrire au lourd chapitre de mes veilles
 Ce qu'en moi soulève d'horreur et de dilection complice
 La face fiévreuse de ton fils sous ton feu suborneur [...] ⁵⁰

Ce « théâtre » mythique de la mémoire, qui induit une lecture fictionnelle, s'énonce sur le mode épique dans *Les Mégères* (et sur le mode lyrique, élégiaque dans *Samuel Wood*), qui constituent une sorte d'*épithellyon* (ou micro-épopée) de

49 . *Ibid.*, p. 133.

50 . *Les Mégères*, *op. cit.*, p. 11.

tonalité virgilienne⁵¹. Très ouvertement, dès le prologue ouvert par le premier vers, le poème se situe dans le genre épique, qui suppose l'invocation aux dieux, l'accord du chant avec les éléments, par lequel la voix de l'aède se place. La fin du poème revient, de manière assez ironique, sur cette disposition épique : « Loin de la geste enfantine dont tu m'as fait le chantre »⁵². C'est donc bien la représentation amplifiée, solennisée, ritualisée d'une sorte de combat primitif de l'enfant avec les mégères, avec les éléments et, en définitive, avec lui-même :

Et moi jeune garnement qui déguerpis sans chaussettes
 Sous la gigue des eaux mordantes comme des éperons
 De ma zone franche où me refoulent ses fanfares guerrières
 Je vois en pleurs se gonfler son dos nourri d'orage
 Je la vois sous la cruelle scansion de la mitraille
 À grandes trombes maçonner la bouche du néant !⁵³

Cette vision agonique, qui est à la source même de l'épos, signifie l'affrontement du désir avec la « Règle » (« Piégé entre les quatre murs de la Règle... »⁵⁴) dans la transgression, ainsi que Des Forêts l'indique dans *Ostinato* à propos de son goût pour le paysage océanique : « Illustration par trop allégorique sans doute des tempêtes du cœur opposées et préférées au cours égal d'une existence, aux sages conseils de la raison. »⁵⁵

L'inscription explicite de ce thème épique dans une narration chronologique marque une profonde différence avec l'ensemble de la production poétique des années 60-70. Même *La Sorcière de Rome* (1969) de Frénaud, qui repose sur un argument « mythique » et, par là, narratif, ne se situe pas aussi clairement dans le registre de la narration, tel qu'on le trouve

51 . Il n'est pas unimaginable que l'intérêt de Des Forêts pour l'épique ait été réactivé par la lecture de la traduction de *L'Énéide* procurée par son ami Pierre Klossowski en 1964. On sait combien cette traduction, qui vise à ressourcer la langue française à la syntaxe latine par le maintien littéral de l'ordre des mots du latin, a suscité de vives polémiques, notamment parmi les latinistes. Mais Virgile, par là, retrouvait une véritable actualité.

52 . *Les Mégères*, *op. cit.*, p. 26.

53 . *Ibid.*, p. 23.

54 . *Ostinato*, *op. cit.*, p. 23.

55 . *Ibid.*, p. 197.

dans *Rolla*, dans *Jocelyn*, dans *Le Satyre* ou même encore dans *L'Après-midi d'un faune*, quoique d'une manière beaucoup plus problématique et tendue. Autant il semble impossible de démêler la fiction du « vécu », autant il est difficile de trouver poème aussi strictement et explicitement narratif dans la poésie française récente que *Les Mégères de la mer*. Des Forêts y déroule le fil d'un récit rétrospectif produit par la mémoire, impeccablement scandé par l'alternance de l'imparfait, du passé simple, du passé composé et du présent de narration, qui lui confère un ton emphatique :

Nous les vîmes, nos vieillardes, accroupies dans leur repaire
Épelant aux vents d'avril leurs cris rouillés de harpies⁵⁶
[...]
Le temps de me retourner et c'est ma fièvre qui m'emporte
Au plus loin du rivage où trouver mon refuge
J'ai déjà du poisson enferré la démarche oblique
Une couronne d'algues sur ma tête en flammes, je détale⁵⁷

Le jeu des temps verbaux du récit est clairement conditionné par la distance creusée par la mémoire entre le présent de l'énonciation poétique et le passé de l'événement, temps de l'enfance :

Et dans ma mémoire souffrante qui est mon seul avoir
Je cherche où l'enfant que je fus a laissé ses empreintes⁵⁸

Et c'est dans cette distance temporelle (réelle ou feinte) que se constitue le sujet épico-lyrique. Comme dans *Ostinato*, le « Je » passé de l'enfance révolue « est un autre », un véritable personnage de fiction qui pourrait être désigné à la troisième personne : « La troisième personne pour s'affirmer contre le défaut de la première. Il est ce que je fus, non ce que je suis qui n'a pas de présence réelle »⁵⁹. De la même manière, « Une mémoire démentielle », entièrement rédigé à la troisième personne, se retourne ironiquement *in extremis* en un récit à la première personne qui exhibe la distance temporelle : « [...] il connut les tourments comiques du littérateur. Je suis ce

56 . *Les Mégères*, op. cit., p. 13.

57 . *Ibid.*, p. 16.

58 . *Ibid.*, p. 18.

59 . *Ostinato*, op. cit., p. 66.

littérateur. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant. »⁶⁰ Des Forêts a d'ailleurs eu l'occasion de méditer sur une telle « dualité » et sur le rêve d'une coïncidence du sujet passé et du sujet présent, « tentative rageuse de l'être pour récupérer son unité perdue », dans un « monologue à double face où il semble que la voix narratrice soit parfois relayée par celle d'un antagoniste »⁶¹. Au décalage temporel correspond non seulement une différence d'« ipséité », mais bien d'« identité »⁶² : le sujet se transforme si profondément avec le temps qu'il n'est plus lui-même. Le vers inaugural : « Aujourd'hui je célébrerai par le chant ta ressemblance » ancre le poème dans un présent qui est celui de la parole, de laquelle, par le pouvoir du langage et de la mémoire, émerge le temps de l'événement, réel ou fantasmé, qui permet de ses yeux, de « revoir [...] la sorcière qui m'engeôla dans les siens ». Le poème se construit donc sur la remémoration, sur l'écart entre le passé enfoui de l'enfance et le présent de la poésie comme « mémorial » : « Lorsqu'aujourd'hui j'évoque ces yeux à l'ombre de ta présence, / Je me demande quel maléfice cachait leur douceur obscure / Et lequel dans les tiens où me chante une voix familière, / S'ils ont débridé en moi la plaie d'une ancienne blessure »⁶³. Ce jeu temporel est encore amplifié par les adverbes et liaisons syntaxiques qui sculptent le temps, soulignant les contrastes temporels, les effets de tempo, accélération ou ralentissement : « Sa grimace acide, je la sens *encore*...⁶⁴ », « Le temps de me retourner [...], / J'ai *déjà* du poisson enferré la démarche oblique », « Moi qui fus *naguère* ce fier garçon si dur à fléchir... », « *Alors* les vieilles [...] de s'égailler », « *Désormais* foulant ce morne pays nommé moi-même... », « *Alors* dans le silence [...] / J'ai reconnu... » et, plus généralement, par tous les procédés qui relèvent d'une grammaire du récit. Des Forêts sature le poème d'indications temporelles et aspectuelles qui soulignent le déroulement chronologique de la narration, à la manière de La Fontaine dans les fables ou les contes en vers. Alors même que les fictions sont particulièrement statiques,

60 . *La Chambre des enfants*, op. cit., p. 223.

61 . *Voies et détours de la fiction*, op. cit., p. 14.

62 . Voir P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

63 . *Les Mégères*, op. cit., p. 19.

64 . C'est nous qui soulignons.

pauvres en péripéties – à l’exception d’ « Un malade en forêt », sur laquelle s’ouvrait *La Chambre des enfants*, et que, justement, Des Forêts a rééditée séparément, sans doute parce qu’elle détonnait dans l’ensemble. *Les Mégères de la mer* semblent ainsi rivaliser, par la richesse virtuose des techniques narratives, avec le « roman d’aventure » dont il fournit une sorte d’équivalent poétique (« poème d’aventure »), « sur-narrativisé ».

L’épique parodié ou « Virgile travesti »

Cette exhibition des procédés narratifs s’accompagne plus généralement d’une inflation des procédés littéraires et des traits génériques conventionnels. La récurrence de motifs empruntés au discours épique ou tragique, le nombre des allusions littéraires ou des références intertextuelles, la richesse luxuriante du rythme et des sonorités (multiplication des allitérations et des échos internes, comme la critique n’a pas manqué de le relever) qui saturent littéralement le vers, l’ampleur oratoire créée par une syntaxe extrêmement élaborée, le lexique savant ou précieux, volontiers archaïsant (« pas faraud », « dilection complice », « mégères troglodytes », « vie anthume », « chicotement de souris », etc.) semblent relever d’une esthétique baroque en « trompe l’œil ». L’« inquiétante étrangeté » produite par ce poème qui est un *hapax*, non seulement dans l’œuvre de Des Forêts – si l’on songe à la retenue des *Poèmes de Samuel Wood* – mais dans la production contemporaine, tient largement à l’emphase baroque de son style ultra-littéraire. Il n’est pas certain que cette luxuriance du matériau verbal, qui fait la beauté presque décadente du poème, soit seulement l’expression de la vie sensuelle⁶⁵, ni même qu’elle traduise le caractère « post-moderne » d’une écriture qui serait une version ludique et au second degré de Virgile, de

65. « Bien rarement poésie ou même peinture donnent-elles, en Occident en tout cas, cette impression de saturation du signe par la richesse sensible, c’est *La Vague* d’Hokusai qui prend à travers la langue française pour en amplifier le rapport au monde, quitte à mener l’esprit à l’éblouissement et même au vertige... » (Yves Bonnefoy, « Une écriture de notre temps », *La Vérité de parole et autres essais*, *op. cit.*, p. 239).

Baudelaire, de Mallarmé, de Valéry, de Hopkins, dont les ombres tutélaires planent sur le volume. Cette démarche « hypertextuelle »⁶⁶, comparable dans sa préciosité à celle des poèmes d'André Pieyre de Mandiargues (*Hédéra ou la persistance de l'amour*, 1945, et surtout *Astyanax*, 1957), ou de Julien Gracq pour la prose (*Au Château d'Argol*, 1939), ne saurait être abstraite du travail de la fiction tel que Des Forêts le comprend.

La virtuosité d'un style qui convoque dans toute sa richesse la tradition poétique, épique et tragique à la fois, dont elle offre une sorte de condensé à haute teneur émotive, ne peut avoir qu'une signification profondément ironique. L'évidence ostentatoire des techniques s'apparente en effet à une « mise à nu » des procédés à des fins parodiques. Le narrateur-récitant des *Mégères*, dont le Je envahit le poème de sa présence obsédante, est tout à fait comparable à celui du *Bavard*, d'« Une mémoire démentielle » ou de « La Chambre des enfants ». Car c'est bien d'un « bavard » qu'il s'agit ; sortant du mutisme le plus complet, celui-ci n'a pas d'autre ressource que de combler le vide par une parole débridée et mensongère, à travers une fiction poétique. De la même manière que Georges qui, dans « La Chambre des enfants », parlait dans un « colloque extravagant qui n'était sans doute qu'une fine parodie de la verbosité prétentive des maîtres »⁶⁷, le « Je » des *Mégères* donne un écho du langage prétentieux de la « gueuse prêtraille » de collègue. Cette parodie du style ampoulé de la rhétorique, des vers latins inspirés de Virgile, est sans doute aussi une parodie de toute littérature. Mais ce que Des Forêts nomme sa « rhétorique » est d'abord la « contestation ironique de soi. »⁶⁸ Il s'agit donc de ruiner le langage poétique – non par défaut, comme le font la plupart de ses contemporains –, mais par excès, afin de mettre en question la validité même de la parole : « Il n'est donné au langage l'ordonnance et la solennité d'une rhétorique que pour mieux faire apparaître au détour la menace d'une

66 . Marc Comina donne un relevé exhaustif (?) des emprunts et citations dans *Le Bavard*, qui apparaît comme un véritable montage-collage de Dostoïevski, Breton, Leiris, Camus, etc.

67 . *La Chambre des enfants*, *op. cit.*, p. 181.

68 . *Voies et détours de la fiction*, *op. cit.*, p. 34.

rupture d'équilibre, figurée ici et là tantôt par un éclair de défi sarcastique qui tend à provoquer chez le lecteur une résistance à l'égard de l'émotion même qu'on lui fait éprouver, tantôt par telle digression propre à mettre en évidence les louvoiements et les inconséquences de la pensée discursive, tantôt encore par une accélération du débit verbal que vient rompre à point nommé tel brutal point d'orgue fait pour discréditer ce beau langage trop soucieux de ses effets – mais aussi opération de torpillage où la pensée rompt le mouvement qui la subordonne. Ici, l'obédience du narrateur aux règles de la rhétorique est donc plus subversive que déférente, et elle a une portée tactique ; le discours n'est pas seulement un moyen détourné pour donner à entendre qu'il préfère ne rien dire – qu'il n'est qu'un beau parleur –, mais aussi un expédient pour permettre à l'ironie d'introduire dans le cheminement solennel des mots une discordance déroutante, pour soumettre à une épreuve décisive les allégations qu'il se soucie de ruiner et dont aucune ne doit sortir tout à fait indemne »⁶⁹. Le travail poétique ne saurait se distinguer de celui de la fiction ainsi comprise. *Les Mégères de la mer* construisent un édifice de fiction que le récitant, « épuisé par tant d'excès »⁷⁰, défait à coup d'ironie. La « geste » dont il est le « chanfre » ne saurait être que parodique, burlesque, le sens de l'épos ayant été, semble-t-il, perdu : « Virgile » a été « travesti ». C'est à ce prix que la poésie peut être « admissible ».

69 . *Ibid.*, p. 35-36.

70 . *Le Bavard*, Gallimard, 1946, rééd « L'Imaginaire », 1978, p. 159.

***Nadja*, le roman en procès**

Christophe Graulle

La virulence de l'anathème jeté sur le roman par André Breton est aussi célèbre aujourd'hui que la définition du surréalisme. S'il est vrai que le procès du roman n'a pas attendu la contestation surréaliste pour être ouvert, la mise en question du genre romanesque et son renouvellement apparaissent comme un phénomène significatif des bouleversements que connaît, au XX^e siècle, l'espace littéraire. Dans la conjonction des tentatives qui, dès le début du siècle, circonscrivent la mutation du roman – Proust, Joyce, Woolf, Gide et, dans une moindre mesure, Barrès et Valéry n'y sont pas étrangers –, *Nadja* d'André Breton occupe une place particulière. La question du genre s'est en effet posée dès la publication de l'ouvrage en 1928 et n'a cessé, depuis, de stimuler la critique, universitaire ou non. Livre hybride, à la fois essai et récit autobiographique, *Nadja* compose, avec *Les Vases communicants* et surtout *L'Amour fou*, le premier élément d'une trilogie qui fixe chez Breton les repères majeurs de ce qu'il est désormais convenu d'appeler, par opposition au genre romanesque, le récit poétique¹. La discontinuité du récit, les enjeux « antilittéraires » autour desquels se construit la trame narrative, comme le caractère fortement autobiographique de l'ensemble, éloignent le livre de l'esthétique

1 . Nous renvoyons à l'ouvrage de référence écrit par Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Gallimard, 1994.

romanesque, alors même que l'ouvrage témoigne d'une dissolution des genres qui n'est pas sans rappeler la visée globalisante du roman. *Nadja* constituerait-il, *in fine*, cette « forme accomplie et bouleversante du romanesque sans roman »² évoquée par Michel Murat ?

L'ouvrage paraît au mois de mai 1928. Les premières notes de lecture sont publiées en juillet, mais dès septembre, le compte rendu donné par Léon Pierre-Quint marque une hésitation sur le statut de l'œuvre. Le livre, de par sa composition et son écriture, relève pour le critique à la fois du « roman » et du « journal intime »³. Paul Morand, en novembre, voit dans l'ouvrage un « roman », tandis que Daniel-Rops désigne prudemment le texte par le terme générique de « récit »⁴. Sans préjudice des réserves qu'appelle l'emploi de l'épithète, le journaliste de la *Nouvelle Revue critique*, Louis Le Sidaner, qualifie, lui, *Nadja* de « roman surréaliste »⁵. La nouveauté singulière du récit va même susciter l'incompréhension : ainsi *Nadja* ne mérite-t-il pas, pour Paul Reboux du *Chantecler*, le qualificatif de livre, au mieux celui d'« ersatz de bouquin », tant le volume se présente comme un « fatras inouï de réflexions alignées au petit bonheur, sans ordre ni style, et selon un sens du désordre remarquable »⁶. De leur côté, nombreux sont les universitaires à s'être penchés sur le statut problématique de ce récit particulier. Pour Michel Beaujour⁷, Breton reste soumis, avec *Nadja*, à l'emprise totalitaire du roman. Parce qu'il met en cause « la fausse logique du récit », Robert Marill Albérès, n'hésite pas à classer l'ouvrage, dans son *Histoire du roman moderne*, parmi les formes nouvelles du roman, tandis que

2. Michel Murat, « Comment les genres font de la résistance », dans *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, textes rassemblés par Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, PU de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 31.

3. Dans *L'Europe nouvelle*, 8-09-1928.

4. Comptes rendus donnés dans *Les Nouvelles littéraires* du 10-11-1928, pour le premier, dans *La Voix* du 1-11-1928 pour le second.

5. *La Nouvelle Revue critique*, mars 1929.

6. *Le Chantecler*, 27-10-1928.

7. « Qu'est-ce que "Nadja" ? », *Nouvelle Revue Française*, avril 1967, n° 172 : « André Breton et le mouvement surréaliste », éd. 1990, p. 200-219.

Robert Jouanny, au contraire, voit dans le livre un « anti-roman d'apparence romanesque »⁸. D'autres, ils sont les plus nombreux, ont cherché à évaluer les raisons pour lesquelles *Nadja* échappe à toute tentative de classification littéraire : le livre participant à la fois de l'autobiographie, du journal intime, de l'essai, de la poésie, du récit, voire du roman d'apprentissage ! Il n'est pas jusqu'à Olivier Rony, auteur d'une récente *Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres* (1997), qui n'ait éprouvé le besoin de se justifier sur la présence de *Nadja* dans un tel ouvrage :

Y aurait-il quelque incongruité à introduire cette œuvre d'André Breton dans un ensemble consacré au roman ? On pourrait en effet voir là, et à bon droit, un attentat à la littérature surréaliste. [...] Aller chercher *Nadja* pour la coincer ainsi, sans lui demander son avis, entre Supervielle et Giono, voilà ce que les mânes de l'auteur des *Vases communicants* ne sauraient sans doute pardonner à l'auteur de cette anthologie⁹.

Breton, le premier, s'est d'ailleurs montré hésitant sur le statut littéraire de son récit autobiographique. Alors qu'il donne lecture en septembre 1927 à Éluard, Péret et Masson des parties déjà écrites de *Nadja*, le poète n'emploie « ni le terme de roman, ni celui de récit, mais la simple qualification de "prose" », rappelle Pascaline Mourier-Casile¹⁰. Dans la mesure où la critique du roman développée dans *Nadja* reste subordonnée au projet d'écriture du livre et à ses enjeux, je me propose dans un premier temps de rappeler brièvement les grandes lignes de ce projet pour évaluer ensuite quelles conséquences il entraîne au niveau de la narration : en considérant d'abord la structure d'ensemble du livre puis les composantes internes du récit.

Dès le prologue, Breton pose les limites du récit qui va suivre :

8 . Robert Jouanny, *Nadja d'André Breton, analyse critique*, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1972, p. 36.

9 . Olivier Rony, *Les Années roman 1919-1939, anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*, Flammarion, 1997, p. 341.

10 . Pascaline Mourier-Casile, *Nadja*, Gallimard, 1994, p. 57.

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie, *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand¹¹.

Nadja se présente d'emblée comme un dossier ouvert sur la vie. Ouvert sur la vie de l'individu d'abord, dans ce qui le constitue de plus personnel, c'est-à-dire non pas pour Breton la littérature ou les idées mais, comme l'indique le texte, ces « menus faits » de la vie quotidienne, ces actes privés par où se révèle la personnalité de l'auteur. Ce premier programme d'écriture est annoncé par le « Qui suis-je ? » inaugural qui engage le récit dans une quête identitaire. Mais le document reste également ouvert sur un certain nombre de manifestations, relevant du hasard, dont chaque existence est le théâtre. Il s'agit d'événements qui « présentent à chaque fois toutes les apparences d'un signal »¹², et dont le rapport, sous l'angle de la logique, échappe à toute tentative de réduction. Ces « faits-glissades » marquent, dans la vie quotidienne, la réalisation d'une coïncidence hautement improbable et, dans tous les cas, l'apparition d'une coïncidence qui prend la raison en défaut. Ce second programme superpose à la quête d'identité une quête du désir puisque, c'est l'hypothèse que Breton avancera dans *Les Vases communicants*, puis dans *L'Amour fou*, le dénominateur commun à ces séries de faits hétérogènes n'est pas de l'ordre de la causalité mais du désir. Les liens de dépendance qui unissent les deux séries d'événements répondraient en effet à une motivation de nature inconsciente. Connaissance de soi, quête du désir et recherche du sens de l'existence ne peuvent surgir en définitive que de l'*interprétabilité* de ce qui vient surprendre/suspendre le sujet à travers ces « faits-glissades ».

Le projet narratif de *Nadja* assigne donc au livre une double mission impossible. Il doit rendre compte de la vie, mais de la vraie vie, au sens où l'entend Breton, telle qu'elle se

11 . *Nadja*, O. C., t. 1, p. 651. Les références concernant les ouvrages de Breton renvoient aux trois volumes des *Œuvres complètes* publiés dans la « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard, 1988, 1992 et 1999 (désormais abrégés en O. C.).

12 . *Ibid.*, p. 652.

manifeste à travers rencontres, événements inattendus, surgissements interrogatifs et phénomènes de hasard. Il s'agit alors, littéralement, de faire entrer l'existence dans le récit, et pas autre chose. Mais le livre doit aussi relater, avec l'objectivité du rapport médical et à partir de ces faits-signaux qui balisent d'indices le quotidien surréaliste, ces invraisemblables coïncidences qui, échappant à l'emprise logique de la raison, échappent *a priori* à l'ordre du discours. Le récit poétique ne se propose rien moins que de concilier ces deux « impératifs antilittéraires », quitte à bousculer au passage les cadres conventionnels du texte narratif. Il importe cependant moins ici, pour Breton, de contester les canons esthétiques d'un genre, le roman, que d'inventer, ainsi que l'a souligné Jacqueline Chénieux-Gendron, « un mode neuf d'écriture »¹³.

Le livre va privilégier à cet effet une « poétique de l'éclatement »¹⁴ dont la structure même de l'ouvrage porte trace. La discontinuité de la trame narrative est d'abord marquée par l'hétérogénéité des séquences qui composent le récit. Un avant-dire, un prologue, le journal des rencontres avec Nadja se complètent d'un commentaire sur l'aventure vécue et d'un épilogue qui s'ouvre par le retour à la situation d'énonciation initiale. À cette fragmentation de l'ensemble s'ajoutent des ruptures thématiques ou temporelles qui découpent le récit en séries d'événements ou de séquences : le journal des rencontres est ainsi constitué de quatorze scènes ou séquences distinctes. De longues pages présentent, dans la première partie du livre, l'intrigue des *Détraquées*, pièce à l'affiche du Théâtre des Deux-Masques au début des années vingt. Un récit de rêve, le « rêve de la sauterelle », se glisse entre le scénario des *Détraquées* et la relation de rencontres prémonitoires – celles de Fanny Beznos, de Lise Meyer – qui préparent l'entrée en texte de Nadja, tandis que l'épilogue, qui se déploie en cinq phases d'écriture successives, intègre, en guise de conclusion à l'aventure vécue, une coupure de presse. Ce refus des caractères traditionnels de la narration que sont la linéarité et le principe de causalité, est

13 . Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, L'Âge d'Homme, 1983, p. 197.

14 . Nous empruntons l'expression à Marguerite Bonnet, notice de *Nadja*, *O. C.*, t. 1, p. 1501.

encore souligné par l'insertion de blancs typographiques et de lignes de points de suspension à l'intérieur des différents ensembles narratifs. Ces blancs et ces points suspensifs signalent une pause dans le temps de l'écriture : pause variable de quelques heures à quelques mois, pour l'écriture de l'épilogue par exemple. D'autres textes de Breton utilisent le procédé. Hormis l'*Anthologie de l'humour noir*, qui représente un cas particulier, l'« Introduction au discours sur le peu de réalité » et *L'Amour fou*, pour rester dans le domaine du récit, ont recours aux mêmes lignes suspensives. À chaque fois, la césure typographique marque soit une pause dans le temps de l'écriture, soit une rupture dans le récit que souligne un changement de registre : le discours passant par exemple du lyrique au théorique. Dans *Nadja* la narration exhibe une discontinuité qui est celle des événements de l'existence. Breton a prévenu, dans le *Manifeste*, qu'il ne ferait pas « état des moments nuls »¹⁵ de sa vie. Seules les phases les plus exaltantes, sortes de points d'actualisation fugitifs mais d'une extrême intensité, présentent, aux yeux du poète, un intérêt pour le lecteur. Les interruptions narratives qui scandent le récit sont alors les témoins formels d'une ellipse existentielle. Elles signalent les lignes de fuite par où le récit « chute » dans le réel. À ces moments de pause, la mise en texte de l'aventure vécue avec Nadja est suspendue : soit que l'interruption porte témoignage d'une lacune, temporelle ou événementielle ; soit que le temps de la narration rejoigne – et arrête, momentanément – celui de l'histoire par un retour au présent de l'écriture (tel est parfois le cas lorsqu'un commentaire interrogatif ou explicatif accompagne le développement du récit) ; soit que le récit laisse place aux événements de l'existence qui, simultanément ou rétrospectivement, viendront alimenter de leurs échos la matière du livre (le « rêve de la sauterelle », rapporté à la fin de la première partie par exemple).

Le récit, à ne considérer que son déroulé, discontinu, fragmenté, apparaît de ce point de vue largement dégagé des conventions romanesques. De la même façon qu'il condamne le besoin d'organisation cher au romancier, Breton se refuse à faire de la temporalité un instrument d'organisation et

15 . *Manifeste du surréalisme, O. C.*, t. 1, p. 315.

d'uniformisation du récit. Le poète ne s'en cache pas, pour qui la chronologie des événements reste avant tout soumise aux fluctuations de la mémoire comme à celles de l'instant :

Qu'on n'attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu. [...] J'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage¹⁶.

Les différentes parties de *Nadja* sont pourtant jalonnées de dates ou d'indicateurs temporels (« le lendemain ») qui permettent au lecteur de reconstituer, peu ou prou, le calendrier de l'aventure parisienne. Mais ces références ne sont pas données pour servir au *déroulement* du récit en produisant des ralentissements (événements d'importance) ou des accélérations (moments d'intérêt secondaire), puisque Breton n'entend faire état, à travers la relation d'anecdotes, que des instants essentiels, dissonants, de son existence. Leur fonction est ailleurs. La chronologie, constate Jean-Yves Tadié,

[...] n'ordonne pas une séquence qui progresserait vers une conclusion ; déchirée par un spasme, elle fixe une origine, *le premier jour*. Au lieu de dater les jours ordinaires, Breton date les jours d'exception. Dans une utilisation inversée par rapport à l'usage habituel, il se sert de la chronologie non pour marquer le déroulement d'un ordre, mais pour fixer le souvenir de ses ruptures¹⁷.

Fixer, à rebours, les ruptures d'une chronologie comme autant de repères décisifs pour l'histoire racontée, c'est mener le récit au rythme convulsif de ces saccades qui, à l'image de la grande barrière de corail australienne, caractérisent et le mouvement de la vie et la beauté convulsive, « ni dynamique, ni statique »¹⁸. Les saccades temporelles, ou événementielles, autour desquelles se diffracte le récit – en une multitude de signes ou d'intersignes qui conduisent le lecteur d'une rencontre à une autre – sont une tentative pour saisir la densité de l'instant dans sa durée. La narration de l'aventure y apparaît

16 . *Nadja*, O. C., t. 1, p. 652-653.

17 . Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 96-97.

18 . *Nadja*, O. C., t. 1, p. 753.

décomposée en séquences d'instant privilégiés, c'est-à-dire en saccades vitales qui recomposent pour Breton un temps primordial et personnel, celui de l'*émotion*. Au mot d'ordre lancé dans le *Manifeste* : « Je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir »¹⁹, répond la chronologie de l'instant privilégié, tout à la fois précipité affectif d'événements venus étreindre le « Je » narrateur et interrogation de l'instant dans l'après-coup de l'écriture. L'injonction ne relève pas seulement d'un impératif théorique (ou esthétique). Elle affirme surtout une position éthique, existentielle : il paraît à Breton indigne « de tout homme » de cristalliser les « moments nuls » de sa vie. L'ellipse narrative permet évidemment de surseoir à ces « superpositions d'images de catalogues » ou à l'abondance de ces notations au « caractère circonstanciel, inutilement particulier »²⁰, qui restent les attributs faciles du roman réaliste. À l'inverse, faire vivre la temporalité du récit au battement convulsif de l'émotion revient à privilégier le « document pris sur le vif », ces actes extérieurs à l'œuvre où la personne de l'auteur s'exprime « d'une manière souvent si distinctive » qu'elle en donne « l'étonnante sensation de ce qu'il était, de ce qu'il est »²¹.

À la narration romanesque, et à son effet de continuité, qui fixe pour l'esprit un enchaînement chronologique – l'ordre pour la vie – ou un enchaînement causal – l'ordre pour l'entendement, Breton préfère donc les déliaisons, les errances, les accidents de parcours et les passerelles que la vie, dans son invention permanente, projette au-devant de chaque individu. L'agencement, après coup, des événements de l'existence en une suite logique et cohérente, rationalisation nécessaire à l'entendement, ne saurait rendre compte de la « vraie vie », dans ses détours les plus aventureux comme en ses zones d'ombres les moins accessibles. La temporalité romanesque, en ordonnant les événements d'une vie le long d'un axe linéaire, construit *a posteriori* une cohérence qui fait sens. Un tel arrangement, qui relève pour Breton de la « *posture* romanesque »²²,

19 . *Manifeste du surréalisme*, O. C., t. 1, p. 314-315.

20 . *Ibid*, p. 314.

21 . *Nadja*, O. C., t. 1, p. 648.

22 . L'expression est empruntée à Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 29.

falsifie les données du monde réel et, partant, la situation de l'homme dans le monde, *ici et maintenant*. Le « mentir-vrai » du roman, pour reprendre une formule explicite d'Aragon, contribue à maintenir l'individu aux ordres d'un « prétendu réel ». Le poète condamne le procédé parce qu'il participe d'un système d'asservissement plus général qui, en réduisant les pouvoirs de l'imagination, limite en fin de compte les possibilités de révolution individuelle et/ou sociale :

L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments.²³

Le projet narratif de *Nadja*, fixé dans les premières pages du prologue, insiste en outre sur le caractère « violemment incident »²⁴ des faits-signaux. Les enchaînements d'événements et les concours de circonstances dont ils portent témoignage sont difficilement réductibles à l'analyse. Breton affirme même que la force d'entraînement des « faits-précipices » n'admet le retour à la raison de l'observateur qu'au prix d'un sursaut de « l'instinct de conservation »²⁵. La raison, en ces instants de sidération, se trouve mise hors-jeu, et c'est un doute radical qui s'empare du sujet. Par quels artifices littéraires contenir, dès lors, ces manifestations stupéfiantes dans les limites d'un récit régi par les seules lois de la causalité et du vraisemblable ? La narration romanesque, celle du roman réaliste en particulier, est refusée parce qu'elle tend à évacuer du récit l'irrationalité des « faits-glissades » ou des « faits-précipices » dont Breton entend *aussi* rendre compte.

Le travail de déliaison exercé par le livre est encore augmenté du recours à l'illustration. Reproductions d'œuvres d'art, photographies de personnes, de lieux ou d'objets, extraits de lettres ou dessins de Nadja rompent avec l'économie classique du roman²⁶. Tous les éléments qui composent la périgraphie de

23 . *Manifeste du surréalisme*, O. C., t. 1, p. 315.

24 . *Nadja*, O. C., t. 1, p. 651.

25 . *Ibid.*, p. 652.

26 . La notice de la Pléiade en précise l'impact : quarante-quatre reproductions innervent l'édition de 1928, quarante-huit la version définitive.

l'ouvrage, relégués habituellement en hors-texte, trouvent leur place dans la succession des pages qui fixent les limites formelles du récit. Une telle inclusion n'est d'ailleurs pas sans poser de problèmes. Jean Arrouye a bien noté, dans son étude sur les photographies de *Nadja*, quels bouleversements crée, à l'intérieur du récit cadre, la mise en perspective du texte et de l'image :

Le déroulement du récit et la pose de la photographie, le parcours de lecture et l'arrêt sur l'image sont contradictoires et la résolution de ces oppositions symboliques n'est possible que par une double accommodation des deux media, l'une symbolique, l'autre formelle²⁷.

L'insertion d'un dessin, ou d'une photographie, entre deux pages d'écriture, introduit une anomalie dans la relation régulière du lecteur au texte lu. Identifiée comme un corps étranger au texte, la reproduction offre, littéralement, une *entrée* supplémentaire au récit. Elle constitue une trouée marginale vers un au-delà du texte. Si l'image retenue peut en effet éveiller des réminiscences littéraires, ou convoquer de nouveaux clichés issus d'autres écrits de Breton, elle conduit aussi le lecteur à passer, en une fraction de seconde, du plan de la représentation – l'imaginaire engendré par l'acte de lecture – au plan de la réalité – le fait d'être occupé à lire à cet instant précis – avec toutes les interrogations que suscite l'apparition. Que représente cette photographie ? Pourquoi celle-ci, précisément ?... etc. Ouverture sur un au-delà du texte, l'inclusion photographique révèle aussi un en deçà de l'écriture. Elle donne à voir ce que le récit ne peut dire, sauf à recourir aux « provocantes insanités réalistes » condamnées en 1924. Une compétence de lecture particulière est finalement demandée au lecteur qui consiste à actualiser, pour chaque icône, le rapport au texte le plus pertinent : rapport de complémentarité, ou de subordination, qui va doter chaque reproduction d'une fonction spécifique. L'abondance des photographies a ainsi pour premier objectif d'éluder toute description. On se souvient qu'à la faveur

Rapporté au volume du livre, le nombre reste considérable pour un récit.

27. Jean Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, n° IV : « Le Livre surréaliste », 1982, p. 134.

d'une page fameuse du *Manifeste*, Breton fustige le procédé, comparant le néant des descriptions réalistes à la « superposition d'images de catalogues »²⁸. Les photographies supportent donc une première fonction que l'on qualifiera d'évitement ou de remplacement. Elles jouent également un rôle testimonial, référentiel, en ponctuant le récit des éléments réels qui le constituent. Enfin, Breton indique avoir modifié, d'une édition à l'autre de l'ouvrage, plusieurs des photographies présentées. Cette substitution donne à voir les mêmes lieux mais sous un autre angle de vue. Le poète justifie le changement par la nécessité de colorer subjectivement, à distance, les lieux montrés :

Je tenais à en donner une image photographique qui fût prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés²⁹.

La photographie, décontextualisée, rechargée d'une signification inédite, devient alors, selon l'expression de Jean Arrouye, un « activateur de l'imaginaire »³⁰, qui teinte les lieux retenus d'une incidence affective particulière. Les clichés forcent les portes de l'imaginaire en substituant à la (re)connaissance d'un déjà vu somme toute quotidien – monuments, lieux, objets – la lecture d'un surréel présent à même les événements et les choses. Le récit, de ce point de vue, se distingue tout autant de la fiction romanesque que des « romans en collages » surréalistes, tels que Max Ernst, par exemple, avec *La Femme 100 têtes* ou *le Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, les expérimente dans ces mêmes années. La nature autobiographique du document, rapporté avec l'objectivité du rapport médical, le « dénuement volontaire »³¹ du récit séparent encore *Nadja* des processus de fictionnalisation propres au roman. Dès la première ligne du prologue, le récit est assumé par un narrateur qui s'exprime à la première personne. Si la prise en charge de son récit par l'auteur reste une pratique constitutive du pacte autobiographique, lequel repose d'après Philippe Lejeune sur un contrat d'identité entre auteur, narrateur et « héros », ce Je sujet marque *a contrario* chez Breton le

28 . *Manifeste du surréalisme*, O. C., t. 1, p. 314.

29 . *Nadja*, O. C., t. 1, p. 746.

30 . *Op. cit.*, p. 134.

31 . *Nadja*, O. C., t. 1, p. 646.

refus de toute affabulation, de toute fiction. Le scripteur de *Nadja*, dans la mesure où il prétend rendre compte de la vraie vie et, ce faisant, de sa propre individualité, ne saurait recourir à l'artifice de la transposition. Déjà en 1924, dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité », Breton avertissait :

L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. La spéculation littéraire est illicite dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne tort ou raison, après les avoir créés de toutes pièces³².

Ce que le poète reproche au romancier, c'est d'inventer un être de papier distinct de l'auteur. Or, dès l'instant où le subterfuge de l'invention romanesque prend le pas sur la personne véritable de l'auteur, nous ne sommes plus dans la vie même mais dans la littérature. La poésie pour Breton émane en effet « davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire »³³. La créature romanesque, quelles que soient sa vraisemblance et ses actions, n'engage en rien la vie de l'auteur, alors que la vie, et la personne de *Nadja* l'illustre de manière dramatique, est pour Breton un risque continu à courir. Dépeindre l'individu tel qu'il vit, à travers ses actes, c'est aussi refuser la psychologie, prévisible et stéréotypée, du personnage de roman. La critique ouvertement formulée dans *Nadja* : « D'un personnage réel, les romanciers font deux personnages de leur histoire », rejoint, ici encore, la condamnation prononcée dans le *Manifeste*. Non seulement le personnage de roman n'est qu'un « type humain formé », mais encore son champ d'action est limité à l'intérieur d'un cadre que le lecteur a tôt fait de percevoir :

Quoi qu'il arrive ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet³⁴.

32 . « Introduction au discours sur le peu de réalité », *Point du jour*, O. C., t. 2, p. 266.

33 . « Clairement », *Les Pas perdus*, O. C., t. 1, p. 265.

34 . *Manifeste du surréalisme*, O. C., t. 1, p. 315.

Le poète, qui déclinait dans le *Manifeste* de 1924 une série de conseils et de remarques pour « écrire de faux romans », s'est même plu à proposer, après *Nadja*, une alternative à ce qu'il nomme les « provocantes insanités réalistes ». Il s'agirait d'écrire des romans « qui ne peuvent finir, comme il est des problèmes qui restent sans solution », des romans dont les personnages « abondamment définis, agiront d'une manière toute prévisible en vue d'un résultat imprévu, et inversement », ou encore des romans où une « scène d'enlèvement » serait « traitée avec les mots de la fatigue » et les orages « décrits avec précision, mais en gai »³⁵. Le refus du roman n'est cependant pas une condamnation sans appel, et l'opposition au genre, signalée dans maintes déclarations, est moins radicale qu'on pourrait le croire. Certains textes romanesques sont même portés très haut : *Adolphe* de Benjamin Constant, les *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim ou *La Faim* de Knut Hamsun, par exemple. Ce sont les affinités ou les correspondances que ces productions entretiennent avec la pensée surréaliste qui justifient leur mise en avant³⁶.

Dernière particularité, et non des moindres, de *Nadja* : le jeu de balances qui s'instaure entre temps de l'aventure et temps de l'écriture et à partir duquel se développe le récit³⁷. *Nadja* fait jouer l'un contre l'autre, ou plutôt l'un avec l'autre, le plan de l'énoncé et le plan de l'énonciation, là où le roman ne semble proposer que des effets de rythme, des accélérations ou des ralentissements dans le récit. Dans le prologue, le temps de l'aventure est antérieur de plusieurs années au temps de l'écriture, à l'exception de deux séquences où le temps du vécu rejoint celui de l'écriture³⁸. Le récit, à ces moments de coïncidences, est pleinement ouvert sur la vie. Ce sont ces va-et-

35 . *Second Manifeste du surréalisme*, O. C., t. 1, note p. 810.

36 . Pour une étude plus approfondie de ces questions, nous renvoyons au travail très documenté de Jacqueline Chénieux-Gendron, *op. cit.*, p. 103 à 123.

37 . Ce point a été relevé par de nombreux commentateurs : Patrick Née, dans son *Lire Nadja d'André Breton*, Dunod, 1993, p. 59, ou encore Marguerite Bonnet, dans l'édition de la Pléiade, notice de *Nadja*, O. C., t. 1, p. 1498.

38 . Nous sommes redevables de ces éléments à Marguerite Bonnet, notice de *Nadja*, O. C., t. 1, p. 1498.

vient entre l'écriture et le tissu conjonctif de l'existence qui font de *Nadja* un livre « battant comme une porte »³⁹. À l'artifice littéraire d'une temporalité romanesque posée *a priori*, et de toute manière toujours soumise à la volonté de l'écrivain, quels que soient ses effets d'anisochronie, *Nadja* oppose la vérité d'un récit en prise sur les événements réels. Que ces événements interfèrent sur le cours du récit – tel est le cas dans le prologue – ou que le récit, à l'inverse, programme « l'Événement comme une nécessité absolue du texte et de la vie »⁴⁰ – c'est le cas de l'épilogue, écrit au mois de décembre 1927. Le livre s'achève en effet sur une substitution de figures féminines. L'interrogation renouvelée sur le « Qui suis-je ? » qui traverse le carnet des rencontres entre Breton et Nadja s'est finalement cristallisée pour le poète en une révélation vitale, dont l'épilogue marque l'avènement. À « l'âme errante » du récit succède, dans les dernières pages du livre, une longue litanie de « Toi » et de « Tu ». À Nadja succède Suzanne, entrée dans la vie de Breton au mois de novembre. Par ces battements textuels le livre substitue à l'architecture fermée du récit narratif – c'est-à-dire à un dispositif de *maîtrise* des événements racontés – une structure d'*attente* où viennent se précipiter phénomènes de langage et manifestations du hasard quotidien.

Le récit poétique ne porte alors plus seulement témoignage de la rencontre entre Breton et Nadja. En favorisant l'émergence et la cristallisation du désir, la mise en texte de l'aventure vécue a rendu possible pour Breton la rencontre de Suzanne Muzard. C'est alors l'écriture qui se charge de révélations, qui ouvre l'individu aux possibles de l'existence et, comme en écho à l'injonction rimbaldienne, se « fait oracle ». Ce que réussit à faire Breton, lecteur fervent de Rimbaud, avec *Nadja*, c'est très exactement ce que Rimbaud attendait, d'après Maurice Blanchot, de la poésie :

Non pas de produire des œuvres belles, ni de répondre à un idéal esthétique, mais d'aider l'homme à aller quelque part, à être plus que lui-même, à voir plus qu'il ne peut voir, à connaître ce qu'il

39 . *Nadja*, p. 651.

40 . L'expression est de Marie-Paule Berranger, *Le Surréalisme*, Hachette, 1997, p. 117.

ne peut connaître – en un mot, faire de la littérature une expérience qui intéresse le tout de la vie et le tout de l'être⁴¹.

Breton n'est certes pas le premier sur cette voie. De grands romanciers, en l'occurrence, s'étaient déjà donné pour objectif, un siècle plus tôt, de dépeindre la totalité du réel. Force est de reconnaître, cependant, que nous sommes très loin, dans la manière dont ce récit poétique intéresse le « tout de la vie et le tout de l'être », des empirismes du roman.

41 . Maurice Blanchot, « Le sommeil de Rimbaud », *La Part du feu*, Gallimard, 1949, rééd. 1972, p. 153-154.

Pour une poétique vivante : genre et création chez Saint-John Perse

Esa Hartmann

Ce sont les oiseaux de Georges Braque : plus près du genre que de l'espèce, plus près de l'ordre que du genre ; prompts à rallier d'un même trait la souche mère et l'avatar, jamais hybrides et pourtant millénaires.

Saint-John Perse, *Oiseaux* XII.

Confrontant le commencement de l'écriture avec la catégorisation générique et ses présupposés théoriques, cette étude désire interroger le rapport qui existe entre la naissance de l'œuvre littéraire sur la page de manuscrit et la notion de genre, afin d'apporter une nouvelle réflexion à la problématique d'un éclatement du genre comme critère de la modernité littéraire.

À quel moment de la genèse littéraire la réflexion générique intervient-elle ? Existe-t-il une intention générique antérieure à la naissance de l'écriture ? De quelle façon se manifeste-t-elle sur la page de manuscrit ? Si la réflexion générique fait effectivement son apparition à l'intérieur du processus d'écriture, dans quelle mesure influe-t-elle sur l'orientation qu'adopte la démarche créatrice sur le manuscrit ?

La première étape de cette étude, intitulée « Le genre poétique chez Saint-John Perse : histoire d'un éclatement », souhaite situer l'œuvre de ce poète à l'intérieur de la discussion générique. La deuxième étape, que nous avons appelée « le genre et la création », confronte la question du genre à la genèse de l'œuvre littéraire, pour que, dans notre troisième partie, nous puissions tenter de redéfinir la notion de genre à l'intérieur d'une esthétique de la création persienne.

Le genre poétique chez Saint-John Perse – histoire d'un éclatement

Existe-t-il un genre poétique ?

Pour commencer, il convient de s'interroger sur l'existence d'un genre poétique. À l'origine, la poésie ne constitue pas une catégorie générique, mais un mode de représentation créatrice, s'incarnant, d'après Aristote, dans les genres de l'épopée, de la tragédie et de la comédie. Cependant, Aristote distingue trois genres différents dans sa *Poétique*¹ : lyrique, épique et dramatique. Cette triade générique traditionnelle, particulièrement présente à l'époque classique, a souvent fait l'objet de nouvelles interprétations ; de nombreux théoriciens du genre ont essayé de la redéfinir, comme par exemple Käte Hamburger, qui, dans son livre *Logique des genres littéraires*², distingue les textes de fiction narrative et dramatique, marqués par la *mimesis*, des textes lyriques, caractérisés par la non-fiction.

La distinction générique entre prose et vers, sur laquelle nous nous appuyons dans notre analyse du processus de création littéraire et de son rapport au genre, appartient à une conception empruntée à la théorie de Jean-Marie Schaeffer qui, dans son livre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*³, récupère le terme de « syntaxe » pour désigner « l'ensemble des éléments qui encodent le message », ou encore « tous les éléments

1 . Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, 1990.

2 . Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.

3 . Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, 1989.

formels de la réalisation de l'acte discursif ». Dans cette perspective, le classement des genres peut se faire à partir de l'opposition entre prose et vers/poésie⁴. Pourtant, cette distinction très ancienne se révèle quelque peu instable face à la description de discours hybrides qui ont fait leur apparition à l'aube de la modernité, comme le poème en prose, la prose poétique, et le vers libre. La *Poétique* d'Aristote néglige d'ailleurs cette distinction formelle entre prose et vers.

Ainsi, comme le traduit son étymon grec, la « poésie » (gr. ποιησις) signifie « production, création » ; selon cette acception originelle, le terme de « poésie » peut donc désigner toute création littéraire, tout état poétique transgressant la frontière des genres, comme dans la conception romantique telle qu'elle est définie par Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy dans *L'Absolu littéraire* : « La poésie romantique est une poésie universelle [...]. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques [...]. Elle embrasse tout ce qui est poétique [...] »⁵. Considérant la poésie comme une catégorie esthétique à part entière, le romantisme légitime le mélange des genres, se poursuivant jusque dans la poésie moderne et contemporaine, en passant par le symbolisme et le surréalisme.

Et pourtant, comme l'affirme Gérard Genette qui définit la poésie comme « antiprose »⁶, la frontière générique entre prose⁷ et poésie a longtemps été infranchissable : « Il n'est

4. Cependant, selon la définition générique traditionnelle, la triade aristotélicienne, cette distinction formelle entre prose (genre narratif) et poésie (genre lyrique) n'est pas pertinente, puisque l'épopée, appartenant au genre épique, fut écrite en vers héroïques (décasyllabes et octosyllabes), de même que la tragédie classique, représentative du genre dramatique, fut écrite en alexandrins.

5. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, cités par Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Hachette, 1992, p. 62.

6. « La poésie serait alors [...] antiprose et réduction de l'écart », Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 152.

7. Notons cependant ici que, par définition, la « prose » ne désigne pas véritablement un *genre*, mais une forme d'écriture, contrairement aux appellations *roman*, *nouvelle*, *récit*, *essai*, *discours*, qui, représentant

probablement pas, en littérature, de catégorie plus ancienne ou plus universelle que l'opposition entre prose et poésie. [...] La question, aujourd'hui si embarrassante, du langage poétique, était alors d'une grande simplicité, puisque la présence ou l'absence du mètre constituait un critère décisif sans équivoque. »⁸ Désormais, le mètre n'est plus un critère générique suffisant : le vers comme apanage de l'écriture poétique en tant que genre disparaît de plus en plus de la poésie moderne, de même que la *mimesis*, traditionnellement bannie de l'expression lyrique⁹ visant uniquement l'authenticité et la profondeur des sentiments et des émotions, l'envahit peu à peu. En lepliant à un fonctionnement particulier qui est celui de signifier et de figurer en dehors de toute référence, la poésie réinvente le langage, qui devient présence, substance et sens dans le poème. Ainsi, définie comme une rhétorique de la « figuralité » et comme un système d'« écarts »¹⁰, la différence structurelle et générique du « phénomène poétique » repose, selon Jean Cohen, sur la « déconstruction du langage »¹¹ : « la poésie est tout à la fois intelligible et intraduisible »¹². Or cet « écart » stylistique implique une différence structurelle du langage poétique – c'est par allusion à cette structure particulière que dans son œuvre *Pour la poétique II*, Henri Meschonnic définit l'œuvre poétique comme une « forme-sens »¹³. Explorant la

des écrits en prose, manifestent des critères génériques précis, codés selon une tradition littéraire. Si nous opposons ici prose et poésie dans l'œuvre de Saint-John Perse, nous souhaitons établir une distinction non pas générique mais formelle entre ses poèmes et tous les autres écrits, notamment les discours et hommages et les lettres.

- 8 . Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », *op. cit.*, p. 123-124.
- 9 . Pour définir la poésie, Paul Valéry condamne la *mimesis* : « La poésie [...] est radicalement distincte de toute prose : en particulier, elle s'oppose nettement à la description et à la narration d'événements qui tendent à donner l'illusion de la réalité [...] », Paul Valéry, « Propos sur la poésie », *Variété*, *Œuvres*, t. 1, Gallimard, 1979, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1374.
- 10 . Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 25.
- 11 . *Id.*, *Théorie de la poéticité*, Paris, Corti, 1995, p. 33.
- 12 . *Ibid.*, p. 35.
- 13 . « Pour fonder ce qui est texte, on a proposé le concept de *forme-sens*. C'est un concept. Pas deux concepts, juxtaposés, mais une unité dialectique qui n'a plus rien à voir avec les notions idéalistes de *forme* ou

matérialité des signes, ainsi que leur motivation, ce travail sur le langage représente une aventure poétique autant qu'ontologique, dès que forme et sens s'engendrent mutuellement.

Pour Friedrich Nietzsche, la poésie lyrique est imitation de la musique. La chanson populaire, qui, selon Nietzsche mais aussi selon Gérard de Nerval, incarne la poésie lyrique la plus pure et la plus originelle, devient l'élément intermédiaire entre ces deux arts qui, en vérité, ne font qu'un : la musique et la poésie. Ainsi lisons-nous dans *La Naissance de la tragédie* : « la chanson populaire est d'abord à prendre comme miroir musical du monde, mélodie originelle à la recherche d'une manifestation onirique qui lui soit parallèle et qu'elle exprime dans la poésie [...]. Dans la poésie des chansons populaires, nous voyons donc le langage tendre de toutes ses forces à imiter la musique. »¹⁴ Traversée par la force dionysiaque, la poésie, comme la musique, tend à reproduire analogiquement l'Un originaire, sa douleur et sa contradiction, pour que puisse jaillir de cette impression une image de rêve où surgit l'apparence apollinienne : « En tant qu'artiste dionysiaque, le poète lyrique s'est entièrement identifié à l'Un originaire, à sa douleur et à sa contradiction, et c'est comme musique qu'il produit la copie de cet Un originaire [...] Mais cette musique, sous l'influence du rêve apollinien, lui est rendue visible comme dans une image de rêve analogique. »¹⁵

L'apparence apollinienne, la « belle forme » selon l'appellation nietzschéenne, n'est donc rien d'autre que la délivrance de la contradiction qui réside au cœur de l'Un originaire, où plonge le poète. Cette théorie, qui apparaît en même temps comme un *mythe* de la création poétique, explique le refus nietzschéen de toute catégorisation générique. La poésie n'est rien d'autre que l'expression de cet Un originaire, où se concentre la contradiction dionysiaque en images et formes apolliniennes, figures de rêve que « le génie lyrique [...] sent germer, de l'état d'union mystique et de dessaisissement de soi

de sens. » Henri Meschonnic, « Pour une épistémologie de l'écriture », *Pour la poétique II*, Gallimard, 1973, p. 34.

14 . Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, 1986, p. 48-49.

15 . *Ibid.*, p. 44.

où il se trouve. »¹⁶ En tant qu'expression de cet Un originaire, la poésie lyrique embrasse le cœur du monde, car « ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature tout entière. »¹⁷

La poésie embrasse le tout et, par là, transgresse toutes les frontières génériques. Elle est, comme imitation de la musique, expression de l'âme du monde que le poète, plongé dans la profondeur de l'ivresse dionysiaque, entrevoit dans son rêve qu'il recrée en images apolliniennes. Union avec le cœur du monde, expression de l'Un originaire, la poésie lyrique n'est pas un genre, mais réunit tous les genres.

De l'éclatement de la notion de genre au métissage générique chez Saint-John Perse

Dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, la distinction générique cède la place à une rhétorique du mélange, permettant aux différents genres et formes de se réconcilier dans une œuvre unique. Les *Œuvres complètes* que le poète publie de son vivant dans l'édition de la Pléiade sont un témoignage éloquent d'une telle fusion générique. Réunissant poèmes, discours, lettres et témoignages, cette œuvre suprême et totale établit une tonalité unique de la louange et de la célébration, traversant les genres différents. Quelques-unes des *Lettres d'Asie* ont été rédigées *a posteriori* lors de l'établissement des *Œuvres complètes*, mais portant la date fallacieuse du séjour à Pékin, elles empruntent le mode de l'invention fictive propre à la création poétique. Leur valeur de témoignage réaliste s'estompe ainsi derrière une éblouissante force d'évocation et d'imagination¹⁸. La présence d'images et de métaphores poétiques au sein du *Discours de Stockholm*, empruntant le style et le vocabulaire lyrique des œuvres poétiques¹⁹, manifeste le même procédé de

16 . *Ibid.*

17 . *Ibid.*, p. 31.

18 . Voir à ce sujet l'ouvrage de Catherine Mayaux, *Les Lettres d'Asie de Saint-John Perse. Les récrits d'un poète, Cahiers Saint-John Perse*, n°12, Gallimard, 1994.

19 . Voir à ce sujet l'article de Michèle Aquien, « Le *Discours de Stockholm* : "Poésie" et poésie », *Saint-John Perse, Europe*, n° 799-800, nov-déc. 1995, p. 147-156.

mélange générique, également constaté par Mireille Sacotte : « Des lettres aux discours, des discours aux poèmes, un glissement s'effectue qui tend à effacer les frontières entre genres. »²⁰

De nombreux critiques ont déjà découvert un tel métissage générique, produisant une rhétorique de l'alliance et de la fusion, en accord avec le mythe de l'origine qui traverse l'imaginaire persien, traduisant une conception romantique du langage poétique « qui fut, un jour plus ou moins mythique, un et parfait »²¹. Cette vision unitaire du monde et du langage contribua sûrement à l'abandon de toute distinction et de toute catégorisation génériques à l'intérieur de l'œuvre persienne. En effet, c'est en particulier le « grand style » du poème *Amers* qui révèle une telle réconciliation générique, emportant dans « une même vague depuis Troie » (p. 326)²² tous les témoignages littéraires de l'humanité, « amers » innombrables d'une longue histoire universelle. Inclassable, l'œuvre *Amers* n'appartient à aucun genre particulier, la Mer réunissant dans son « souffle d'étrangère » (p. 293) toutes les époques, tous les lieux, tous les genres. À la fois tragédie grecque, épopée, ode, hymne et cantique, *Amers* fait partie des « très grandes œuvres et telles, sur l'arène, qu'on n'en sache plus l'espèce ni la race... » (p. 293). Ce poème fait ainsi éclater les catégories héritées de la rhétorique classique, pour délier les puissances créatrices de la Mer, qui est aussi la « Mer vivante du plus grand texte » (p. 290).

Dans sa *Note pour un écrivain suédois sur la thématique d'Amers*, Saint-John Perse utilise les termes de « chant » et de « drame antique » pour qualifier son poème : « La Mer, notre apparente frontière, vers qui se hâtent toutes impatiences et toutes croissances, m'est apparue, au cœur du chant, comme l'arène solitaire et le centre rituel, "l'aire théâtrale" ou la table d'autel du drame antique, autour de quoi se déroule l'action, et se disposent d'abord les figurants et protagonistes, comme des fragments d'humanité représentant la vieille terre des hommes, à jamais mise en cause. » (p. 570).

20 . Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, Belfond, 1992, p. 42.

21 . Renée Ventresque, *La Bibliothèque de Saint-John Perse des années de jeunesse à l'exil : matériau anthropologique et création poétique*, Thèse de doctorat, t. 2, Université Montpellier III, 1990, p. 472.

22 . La pagination renverra désormais aux *Œuvres complètes* de Saint-John Perse – O. C. –, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1982.

Drame antique, le poème se compose d'une « Invocation », qui, d'après Saint-John Perse, « n'est qu'un prologue » (p. 570), d'une « strophe », dont le poète évoque le sens étymologique, « évolution du chœur autour de l'autel » (p. 571), « ouvr[ant] et déroul[ant] l'action du drame qu'elle articule », d'un « Chœur », « récitation collective », et d'une « Dédicace », tenant lieu d'épilogue. À l'intérieur de la strophe apparaissent tour à tour six formes et tonalités différentes, représentant les six attitudes humaines face à la mer : « l'interrogation, l'adjuration, l'imprécation, l'initiation, l'appel [et] la célébration ».

La strophe IX « Étroits sont les vaisseaux », chant d'amour rappelant la mélodie du Cantique des Cantiques, est également un hymne à la puissance créatrice et unificatrice de la mer, un chant de louange et de célébration. Selon Richard L. Sterling, le drame humain d'*Amers* se joue dans le cadre du drame classique grec, mais possède la structure d'une « ode chorale »²³ – poème lyrique composé de strophes et destiné à être chanté, construit sur le modèle de l'ode pindarique. Celle-ci est composée de triades récurrentes, comportant les trois éléments suivants : la strophe et l'antistrophe, construites selon le même schéma formel, et l'épode, introduisant une nouvelle disposition rythmique. Le chant de l'Amant et de l'Amante, dans leur rythme alternant et réciproque, reproduit en effet un tel schéma emprunté à l'ode pindarique, où strophe et antistrophe se font écho et font alterner les voix des Amants. Enfin, épopée héroïque, *Amers* relate également la marche de l'humanité, « la grande phrase humaine, à son plus haut mouvement de mer » (p. 575), et réunit une multitude de voix et de héros : Prêtresses, Tragédiennes, Poétesses, Amants, Maître de Navigation, Étranger, Poète...

La pluralité générique de ce poème multiple et unique, qui est à la fois drame grec, ode, épopée, hymne et cantique, reflète une vision métaphysique. La mer, force créatrice et unificatrice, réunit dans son être originel toutes les contradictions et toutes les différences : « Ô multiple et contraire ! ô Mer plénière de l'alliance et de la mésentente : toi la mesure et toi la

23. « The human drama occurs in the framework of the classical Greek drama but *Amers* is structurally a choric ode. » R. L. Sterling, *The Prose works of Saint-John Perse : Towards an understanding of his poetry*, Lang, 1994, p. 105.

démésure, toi la violence et toi la mansuétude, [...] conciliatrice et médiatrice » (p. 372).

Chez Saint-John Perse, l'expérience de l'ailleurs et de « l'outre-territoire » exige l'invention d'une langue nouvelle, transgressant les frontières génériques. Ainsi ce poète proclame-t-il « l'hybridité, l'hybridité en tout » (p. 1061), et fête-t-il « l'unité recouverte sous la diversité » (p. 413), principe d'une nouvelle poétique dynamique et vivante. La modernité de Saint-John Perse, phénomène d'une réception, consiste peut-être dans cette poétique du mélange, fêtant les noces de l'épars et du différent, unis dans un seul élan créateur.

La poétique persienne semble épouser l'idéal nietzschéen, selon lequel « l'art est ce qui représente l'espoir d'une future destruction des frontières de l'individuation et le pressentiment joyeux de l'unité restaurée... »²⁴. La destruction des frontières de l'individuation signifie aussi, en quelque sorte, la destruction des frontières génériques, pour que puisse advenir, dans la splendeur de la démesure dionysiaque, le poème total où se reflète l'Un originaire. Le refus du genre, chez Saint-John Perse, reflète ainsi une vision métaphysique et ontologique, proche de celle de Friedrich Nietzsche, pour qui le pouvoir créateur du monde transgresse, en son devenir éternel, toute frontière entre les genres : « Le dionysiaque, ici, mesuré à l'apollinien, apparaît comme cette puissance originelle et éternelle qui fait que l'art ne cesse d'appeler à l'existence le monde phénoménal, au sein duquel le semblant d'une nouvelle transfiguration devient nécessaire pour retenir à la vie le monde animé de l'individuation. »²⁵

Le genre et la création

Quel rapport entretiennent cependant genre et création dans l'œuvre persienne ? L'esthétique de la production portée par le processus créateur est-elle également concernée par la réflexion générique ? L'activité créatrice, l'engendrement de l'écriture, la naissance de l'œuvre représentent-ils des

24 . Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 70.

25 . *Ibid.*, p. 141.

phénomènes différents, selon le genre envisagé de l'œuvre en devenir ? Le genre préexiste-t-il à la création ? Face à la diversité des démarches scripturales enfantant l'œuvre poétique, la question du genre se révèle incontournable dans notre analyse des manuscrits persiens. Aussi les questions que se pose Almuth Grésillon nous paraissent-elles tout à fait pertinentes dans le cadre d'une étude génétique : « Y a-t-il un rapport entre genèse et genre ? Y a-t-il un modèle génétique spécifique à chacun des trois grands modes de l'expression littéraire ? Ou, au contraire, existe-t-il, du moins dans les phases précoces de l'écriture, une sorte d'indistinction, de neutralité, face aux contraintes du genre ? »²⁶

Genre et réception à l'intérieur de l'acte créateur

Toutes ces questions nous invitent à déplacer notre regard vers les manuscrits du poète, où se profile une première intention générique. Une telle approche génétique de la question du genre, déplacée ici en amont du texte vers le processus créateur, peut se révéler très féconde, car, comme l'affirme Michel Collot, « l'étude des manuscrits montre à quel point les contraintes formelles et matérielles de l'écriture peuvent influencer sur la genèse et le sens même d'un texte. Elle apporte à la poétique un éclairage nouveau sur les démarches spécifiques induites par les différents genres littéraires »²⁷.

Or qui dit genre, dit réception. Le débat générique est lié à une esthétique de la réception, puisque l'appartenance d'une œuvre littéraire à un genre crée un horizon d'attente, conditionnant son accueil critique par un lecteur. La question du genre implique également une réflexion sur la forme ; d'après Hans Robert Jauss, c'est justement cette « perceptibilité de la forme »²⁸, reflétant le « procédé artistique »²⁹ de toute création

26 . Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France, 1994, p. 105.

27 . Michel Collot, *La Matière-émotion*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 113.

28 . Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 45.

29 . *Ibid.*

littéraire, qui rend possible sa réception esthétique³⁰. Si nous parlons d'une intention générique à l'intérieur du processus créateur, nous présupposons également la présence d'un phénomène de réception au sein de l'acte créateur.

Toute activité d'écriture correspond en effet à un travail d'élaboration qui implique une attitude critique, une posture de jugement : en créant, l'auteur se lit et se relit constamment, en condamnant ou en variant incessamment les fruits de son invention – et ce, selon l'intention générique qui préexiste à l'acte créateur et se manifeste à travers l'évolution de l'écriture naissante sur le manuscrit. Aussi l'écriture en acte, faisant apparaître une réflexion générique, reflète-t-elle une esthétique de la réception par l'auteur lui-même, car les conditions de la réception qui déterminent le choix générique de l'auteur s'inscrivent, pour ainsi dire, dans le travail créateur visible sur le manuscrit. L'observation de la naissance de l'œuvre littéraire et du processus d'écriture qui lui donne vie peut ainsi apporter une nouvelle réponse à la problématique du genre.

« Y a-t-il une spécificité de la genèse poétique ? » Telle est la question que se pose Michel Collot dans sa présentation des *Manuscrits poétiques*³¹, suivie d'une citation de Paul Valéry, affirmant « une différence extrême entre les moments créateurs de prose et les moments créateurs de poésie »³². Face à l'acte

30 . « De la distinction entre langage poétique et langage pratique on a tiré le concept de perception artistique, qui coupait en fin de compte le lien entre la littérature et la pratique de la vie. Ainsi conçu, l'art devient un moyen de briser l'automatisme de la perception quotidienne en recréant une "distance" (*Verfremdung*). Il en résulte aussi que la réception de l'œuvre d'art ne peut plus consister dans la simple jouissance naïve du beau, mais exige que la forme soit saisie comme telle et que soit reconnu le procédé artistique. Ce qui définit l'art dans sa spécificité, c'est la *perceptibilité de la forme* ; l'acte même de la perception y devient une fin en soi, et l'identification du procédé technique le principe d'une théorie qui, renonçant délibérément à la connaissance historique, a fait de la critique d'art une méthode rationnelle et donné naissance à des travaux scientifiques d'une valeur durable. » Hans Robert Jauss, *Ibid.*, p. 45.

31 . Michel Collot (éd.), *Manuscrits poétiques, Genesis*, n° 2, J.-M. Place, 1992.

32 . Paul Valéry, « Mémoires », *op. cit.*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1502.

créateur persien, nous pouvons reformuler cette question de la façon suivante : y a-t-il une différence entre la genèse d'un poème et la naissance d'un texte en prose ? Le genre littéraire d'un texte en devenir est-il déjà présent lors de sa conception, lors des premières étapes de sa création ?

La différenciation traditionnelle entre les deux genres, narratif et lyrique, se trouve réduite depuis l'éveil du romantisme, comme l'atteste la naissance de formes mixtes, telles que la prose poétique ou le poème en prose. La spécificité de la poésie par rapport à la prose narrative ou discursive existe surtout grâce à son origine ineffable, transcendante, divine : la « fureur poétique », qui traversa les poètes de la Pléiade, contribua à créer le mythe de l'inspiration poétique. Dans la pratique en revanche, l'élaboration d'un poème recourt parfois aux moyens de la prose³³, surtout dans la phase d'invention : des « faits bien réels »³⁴ tirés d'un récit, voire d'un article de journal, peuvent représenter une source d'inspiration pour la création d'un texte lyrique³⁵. Cependant, c'est au cours du

33. Nous pensons ici à l'énorme travail de documentation scientifique précédant la création des romans d'Émile Zola.

34. Ainsi Lilita Abreu, à qui est dédié *Poème à l'Étrangère* de 1942, écrit-elle dans une lettre à son frère : « les poèmes de Saint-John Perse ont leur racines dans des petits faits très réels », Lettre de Lilita Abreu à son frère Pierre, 3 août 1943, *Lettres à l'Étrangère*, Mauricette Berne (éd.), Gallimard, 1987, p. 149.

35. De tels faits divers ont en effet inspiré un grand nombre de passages de l'œuvre persienne. Voici par exemple un de ces faits réels qui, comme le raconte Charlton Ogburn, a provoqué la curiosité de Saint-John Perse : « Ce même jour, avant notre départ, Saint-John Perse avait voulu voir de ses yeux, derrière l'hôtel, la piscine vide en plein air où un étrange accident, aussi rapide que l'éclair, avait eu lieu récemment : une jeune femme athlétique, en pleine lucidité, descendue seule dans la nuit pour se jeter de haut dans la piscine qu'elle croyait pleine, se méprenant aux lumières électriques sur l'apparente transparence de l'eau claire, s'était broyé le crâne, à fond de vide, contre l'email... » Charlton Ogburn, « Comment fut écrit *Pluies* », *O. C.*, p. 1118-1119. C'est effectivement l'impression singulière de cet « étrange accident » qui enfanta le passage suivant du poème *Vents* :

Et la Mort qui songeait dans la beauté des femmes aux terrasses,
avivera ce soir d'un singulier éclat l'étoile au front de l'Étrangère,
qui descend seule, après minuit, la nuit royale des sous-sols vers la
piscine turquoise illuminée d'azur.

Vents, II, 5, p. 211.

processus créateur que la genèse du texte poétique adopte un autre chemin, manifestant ainsi « la subtile mais indéniable différence qui distingue la création poétique des autres formes de création littéraire : tout d'un coup l'invention, l'élocution, la disposition empruntent une autre voie, qui oriente de façon d'abord imperceptible, mais décisive, l'écriture vers la poésie »³⁶.

Tendances de la genèse poétique sur le manuscrit persien

Qu'en est-il en vérité ? Y a-t-il sur le manuscrit persien une récurrence de phénomènes véritablement caractéristiques de la genèse poétique ? En raison du métissage des formes et des genres littéraires, il apparaît très difficile d'établir une réelle

Un fait divers tragique, inscrit dans la réalité de la vie quotidienne, se trouve ici transfiguré par le pouvoir du langage poétique, transcendé dans une évocation à la fois onirique – attestée par la présence du *songe* – et mythique, puisque ce passage, transportant un écho biblique, rappelle la rencontre entre David, roi de Jérusalem, et Bethsabée, la femme d'Urie :

Sur le soir, David se leva de son lit. Il alla se promener sur la terrasse de la maison du roi. Du haut de la terrasse, il aperçut une femme qui se baignait. La femme était très belle. David envoya prendre des renseignements sur cette femme et l'on dit : « Mais c'est Bethsabée, la fille d'Eliâm, la femme d'Urie le Hittite ! »

2 Samuel II, 2-4.

Les « terrasses » et la « piscine turquoise » du poème font allusion à l'architecture orientale du passage biblique, pendant que l'ambiance nocturne ainsi que la beauté de la femme étrangère se baignant sur la terrasse créent un parallélisme étonnant entre les deux textes, les expressions persiennes « *songe* » et « *nuit royale* » évoquant la présence du roi David. La « mort qui songeait dans la beauté des femmes » fait également son apparition dans le texte biblique : Urie, le mari de Bethsabée, trouvera la mort sur le front, car le roi David ordonne : « Mettez Urie en première ligne, au plus fort de la bataille. Puis, vous reculerez derrière lui. Il sera atteint et mourra. » 2 Samuel II, 15.

Fait divers et mythe biblique se conjuguent ici dans un seul univers poétique, et donnent naissance à un passage mystérieux d'une rare beauté.

36. Michel Collot, « Tendances de la genèse poétique », *Manuscrits poétiques, op. cit.*, p. 8.

différence entre la genèse d'un texte en prose et celle d'un poème. Cependant, le processus d'écriture peut révéler des tendances génétiques³⁷ plus ou moins caractéristiques d'un genre précis. Quelles sont donc ces tendances permettant d'identifier le genre d'un texte littéraire d'après les caractéristiques de son processus créateur ?

De prime abord, la création poétique se distingue de la création d'un texte en prose par sa disposition spatiale sur le manuscrit, traditionnellement représentée par la contrainte prosodique du vers et de la strophe. L'abandon de la versification traditionnelle à la fin du siècle dernier a donné naissance à une nouvelle aventure esthétique : l'exploration de l'espace de la page, rapprochant le poème d'un tableau de peinture³⁸. L'écriture y acquiert une valeur iconique, une fonction visuellement mimétique et figurative, comme le manifestent deux œuvres aussi différentes que les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire et *Un Coup de dés...* de Stéphane Mallarmé. Même si la poésie de Saint-John Perse ne va pas jusque-là, nous retrouvons cependant sur les manuscrits quelques traces de la création d'un rythme spatial, représenté par la structure des versets. Le « souffle » dont parle Saint-John Perse dans sa poétique, rythme lyrique mimant et incarnant le mouvement cosmique, se trouve projeté sur l'espace pictural de la page de manuscrit. Le tracé de l'écriture y peint une onde musicale, une mélodie phrastique, ponctuée de blancs et de silences, où les variantes, palettes, gammes chromatiques finissent par se

37. « Tout travail d'écriture se déploie à la fois selon l'axe linéaire du discours et dans l'espace simultané de la page, il porte à la fois sur le signifiant et sur le signifié, il engage à la fois un programme et un processus. Mais chaque type d'écriture fait une part plus ou moins large à l'un ou l'autre des deux pôles de ses diverses tensions. La prédominance d'un pôle sur l'autre peut permettre de définir une tendance caractéristique de telle ou telle forme de genèse. » Michel Collot, « Tendances de la genèse poétique », *Manuscrits poétiques*, op. cit., p. 11.

38. Ainsi Mireille Sacotte écrit-elle au sujet de la disposition scripturale sur le manuscrit d'*Anabase* : « Dans les états suivants, jusqu'à la copie préoriginale, on voit s'installer des ensembles qui prennent sur la page l'allure de tableaux, des triptyques le plus souvent, avec des sortes de noyaux centraux formant de façon presque assurée l'argument, la trame principale du chant. » Mireille Sacotte, *Saint-John Perse*, op. cit., p. 222.

fondre, peu à peu, d'état en état, dans un seul accord, une seule harmonie, dans un seul mouvement signifiant. Cette étape de la création, correspondant à l'élaboration progressive du premier jet scriptural, produit un phénomène synesthésique, une opération mariant une fonction auditive, incarnée dans le rythme de la phrase et la mélodie syntagmatique, et une activité visuelle, appelée par le mouvement de la main écrivant qui dispose la phrase dans l'espace de la page, lui conférant ainsi une valeur figurative. On sait la préoccupation constante que Saint-John Perse voue aux différentes représentations typographiques de ses écrits³⁹ ; ces choix esthétiques témoignent de l'importance exceptionnelle du facteur visuel dans la création poétique. La recherche spatiale, participant activement à la naissance du texte, occupe ainsi une véritable fonction génétique⁴⁰.

39. Les caractères typographiques, notamment l'italique, créent un mimétisme visuel transportant l'*ethos* de l'œuvre, telles la précipitation exaltée des cavaliers, la « hâte » ardente des héros, la fulgurance sacrée, l'exploitation aventureuse de l'espace, de la « piste » et de la « page » :

Allez et triomphez, grands caractères « Romains du Roi », nouveaux venus dans l'histoire du Livre !

Allez et vous penchez, beaux athlètes nus, qu'incline la course sur la page – et la page est plus ivre que le sable du stade – et qu'est l'œuvre elle-même, à scander et mimer, sinon l'immense et même nombre où la lettre est le chiffre et milite à son rang ?

Allez et vous hâtez aux très grands jeux sacrés où s'assemblent les dieux – et avec vous, de toute part, sur l'aire ensoleillée la foule ardente à se situer !

Entre ces marges louangeuses, et tous ces signes et sigles, vos repères, c'est l'entrée sur la piste d'une équipe nouvelle, marche rythmique et fière de très grands êtres à l'honneur.

Saint-John Perse, « Adresse du Poète pour l'avènement d'un nouveau caractère en Imprimerie française : l'italique corps 28 de Grandjean », *Le goût des signes*, p. 8.

Il s'agit d'un fac-similé du manuscrit autographe de Saint-John Perse. Les pages de la revue sont conservées dans le dossier « Amers » déposé à la Fondation Saint-John Perse.

40. Dans son article consacré à l'édition de luxe du poème *Amers*, Gérard Blanchard écrit : « Parfois les poètes désignent à l'imprimeur un caractère de leur choix, depuis que l'accumulation des fontes successives le permet. (Mallarmé, Claudel, Valéry, entre autres attachèrent

L'image que renvoie et constitue la page de manuscrit d'un poème en devenir se distingue traditionnellement d'un manuscrit de prose, notamment dans les caractéristiques concernant l'importance des blancs et des marges. La disposition verticale du texte, représentant l'héritage du poème classique, segmenté non seulement en vers, mais aussi en strophes (comme par exemple la forme du sonnet), crée une structure répétitive empruntée à la chanson musicale, qui s'oppose à la continuité progressive de la prose narrative et discursive. Face à cette distinction générique traditionnelle qui se manifeste dans le tableau scriptural, la poésie de Saint-John Perse, comme nous allons le découvrir ultérieurement, semble suivre un mouvement en spirale entre répétition cyclique et progression linéaire. L'espace de la page manuscrite contribue donc à la création du sens, le dessin scriptural faisant partie des éléments signifiants du texte naissant. Contrairement à la création en prose, le texte poétique en devenir est très ouvert à l'expérimentation de l'imaginaire, les dédales d'images et de métaphores se dessinant sur la page au fil de l'inspiration. Les blancs interlinéaires et la marge accueillant de nombreuses palettes, le tracé scriptural se déploie dans tous les horizons possibles, apparaissant dans son rayonnement pluridimensionnel du son et du sens.

grande importance à la dactylographie.) [...] L'italique, qu'impose Saint-John Perse, est un caractère femelle. [...] Perse aime de l'italique la finesse, l'élégance, l'allure, je veux dire le mouvement insensible, penché en avant qui est celui du coureur sur le stade : "Allez et vous penchez, beaux athlètes nus, qu'incline la course sur la page – et la page est plus ivre que le sable du stade".

Le rythme et la scansion qui s'accordent au souffle long du poète dans ses périodes, ses versets, ses strophes. L'italique nous est moins habituelle, elle crée ainsi le dépaysement, le haussement de ton, nécessaire à la poésie et au sacre des mots. L'essoufflement d'une lecture en italique – forcément lente – nous oblige à reconsidérer l'espace blanc entre les strophes comme une nécessité, qu'avec le typographe, Perse nous mesure largement en des longueurs diverses. [...]

Le texte impose un règne absolu dans la page, la lettre est reine, qui est un moindre obstacle aux images de la poésie, qui est belle et soumise, ainsi que Saint-John Perse l'a voulue. » Gérard Blanchard, « Un grand livre : le poème *Amers* de Saint-John Perse en italiques de Grandjean », *Le Goût des signes*, p. 5-7, pages d'une revue conservées dans le dossier « Amers » déposé à la Fondation Saint-John Perse.

L'importance relative des blancs et des marges sur le manuscrit poétique engendre celle des réécritures. Un grand nombre de variantes et de matériaux virtuels s'entasse dans l'espace périphérique de la page, afin de féconder, comme l'écrit Michel Collot, dans un va-et-vient et une interaction constants, le texte naissant : « Tout se passe comme si le grand blanc disponible en fin de strophe avait encouragé le poète à pousser plus avant la déclinaison du paradigme, à déployer plus largement l'éventail des possibles. [...] Le blanc fonctionne ainsi comme un espace potentiel, un horizon à explorer ; il est le lieu du *géno-texte*. Il représente cette marge de silence qu'aucune parole ne saurait épuiser, et que la poésie sait préserver autour des mots, pour faire entendre en même temps que ce qu'ils disent, ce qu'ils auraient pu dire et ce qu'ils taisent. »⁴¹

Chez Saint-John Perse, les tracés scripturaux sur les manuscrits de prose et de poésie se ressemblent fortement. La gestion de l'espace de la page n'est donc plus chez lui un critère infaillible de la distinction générique. Et pourtant, nous pouvons affirmer qu'une intention générique préexiste à la naissance de l'œuvre.

En observant les manuscrits de Saint-John Perse, nous nous poserons ici les questions suivantes : la contrainte formelle, prosodique, se révèle-t-elle antérieure à l'intention sémantique ? La préexistence d'un schéma métrique manifeste-t-elle le pouvoir générateur du rythme ? L'évolution sémantique suit-elle les suggestions sonores du signifiant, qui revêt ainsi une fonction génétique ? Les éléments d'une palette s'engendrent-ils à partir du principe synonymique (d'après l'analogie du signifié) ou paronymique (d'après l'analogie du signifiant) ? La forme produit-elle le sens, ou le contenu conceptuel préexiste-t-il à l'élaboration formelle ? Ces questions n'ont pas pour but de créer des catégories de classification rigoureuses, mais représentent quelques critères d'analyse face au phénomène complexe et énigmatique de la genèse du sens et de la forme sur le manuscrit.

L'analyse de la nature des réécritures nous révélera si les variantes d'un texte poétique disposent d'une plus grande liberté, jusqu'à témoigner d'une indifférence totale face à la

41 . Michel Collot, *op. cit.*, p. 16.

signification⁴², et s'engendrent non pas d'après le signifié, mais d'après le signifiant, le poète « donnant une certaine initiative au signifiant dans l'élaboration même du signifié »⁴³. En d'autres termes, la sélection paradigmatique revêt à l'intérieur de la création poétique un rôle aussi fécond que la combinaison syntagmatique, alors qu'en prose, un travail important est accordé à la progression thématique et à l'articulation logique, à travers l'élaboration d'une structure syntaxique porteuse de sens.

Sur le manuscrit persien, le principe de la causalité logique semble remplacé par le pouvoir analogique, par une *double* analogie, celle du signifié et celle du signifiant, particulièrement visible dans les palettes. Cette tendance générique semble particulièrement traduire l'essence du langage poétique, puisque, selon Jean Cohen, c'est « dans le langage poétique, [que] les mots retrouvent leur identité à soi et du même coup leur totale plénitude sémantique. [...] La poésie, c'est l'absoluité du signe et la splendeur du signifié. »⁴⁴ Si la création du texte en prose produit davantage de palettes où règne une analogie du signifié⁴⁵, juxtaposant des éléments appartenant au même champ lexical ou sémantique, en poésie, de nombreuses palettes sont construites selon une analogie du signifiant, manifestant une affinité sonore entre les différentes variantes. La signification, qui n'est pas fixée d'avance, n'est pas cause, mais effet.

Sur les manuscrits des œuvres poétiques de Saint-John Perse, le sens est ouvert et se modifie suivant les inflexions séductrices du signifiant⁴⁶. Résultat d'une aventure et d'une exploration signifiantes, la signification n'existe pas préalable-

42 . « Les variantes poétiques sont plus libres parce que moins liées. Les blancs, mais aussi les coupes prosodiques, en désolidarisant des éléments de la chaîne discursive, permettent d'en changer un sans modifier les autres. » Michel Collot, *op. cit.*, p. 16.

43 . *Ibid.*, p.12.

44 . Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, Corti, 1995, p. 122.

45 . Synonymie, parasynonymie, dérivation.

46 . Le même phénomène, éminemment « poétique », apparaît aussi chez Paul Valéry : « Le mode de formation repose entièrement sur une action propre du langage. Il ne s'agit plus en effet de préhension du réel par un mode de vision ou d'expression directe du monde, mais par un mode inventif de la matière elle-même des mots. » Octave Nadal, *Paul Valéry : La Jeune Parque, Étude critique*, Gallimard, 1992, p. 354.

ment, mais surgit de la matière elle-même des mots, dont le pouvoir inventif fait émerger les images tels des éclairs de l'inconscient. L'avènement du sens présuppose un travail de compréhension et d'interprétation postérieur à l'invention, qui réserve une grande part à l'imprévu : sur le manuscrit, l'activité inventive et l'activité critique s'associent dans un seul mouvement créateur, pour donner naissance à la cohérence interne du poème⁴⁷.

En comparant les différentes étapes de la genèse textuelle, la part d'imprévu née des suggestions paronymiques du signifiant s'amoindrit progressivement, jusqu'à permettre la conquête hasardeuse d'un niveau de cohérence et d'unité, où l'exploration des possibles ouverts à chaque carrefour signifiant semble épuisée. Or qu'est-ce qui permet à l'écrivain d'arrêter enfin l'évolution génétique de son œuvre, de déterminer enfin l'état final, parfait, achevé ? La signification s'établit progressivement, en même temps que le *logos*, l'ordre ouvert des mots dont le poète explore toutes les virtualités signifiantes⁴⁸.

Les palettes persiennes font apparaître des variantes contradictoires ; pourtant, ces antonymes ne sont pas toujours le fruit d'une indifférence face au sens, mais traduisent une certaine vision esthétique et ontologique du réel lui-même. L'ambivalence significative peut être recherchée afin de mimer stylistiquement un réel lui-même ambigu et contradictoire,

47 . « Les substitutions avancées [...] ne sont pas suscitées par un souci de sémantique référentielle : il ne s'agit pas, pour le poète, de fixer au plus près un trait du réel, observé, puis exprimé en pleine authenticité. L'important, c'est d'atteindre une cohérence interne aussi serrée et significative que possible : d'établir une relation sémantique prégnante, en même temps qu'un accord phonique et rythmique, à l'intérieur du syntagme (niveau microlocal), mais même, parfois, d'assurer une trame totalement organique au long d'un verset, en ménageant, à ce niveau aussi, les échos, les appels et les gestes d'intelligence, de toute nature, entre les signes. » Albert Henry, « *Amitié du Prince* » de *Saint-John Perse : Édition critique, Transcription d'états manuscrits, Études*, Gallimard, 1979, p. 104-105.

48 . « Le poème a été souvent considéré par le structuralisme comme l'exemple même d'une parfaite clôture du texte, "bouclé" sur lui-même. Rien n'est plus troublant que de constater à quel point ses frontières s'avèrent pourtant instables, étonnamment perméables tout au long du processus génétique. » Michel Collot, *op. cit.*, p. 22.

« cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés »⁴⁹, l'obscurité de l'expression poétique ne tenant pas « à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain »⁵⁰. Rien de tel dans un texte non-poétique, car « au lieu de laisser coexister concurremment les deux postulations contradictoires sous-jacentes à de telles expressions, la prose va s'efforcer de les dissocier, et de les ordonner selon une relation logique, ou une succession chronologique. »⁵¹

Selon la poétique persienne telle qu'elle se manifeste à travers les commentaires des traductions⁵², l'ambiguïté consiste certes en un effet de style, mais constitue avant tout une conception à la fois esthétique et éthique, révélant le caractère sacré et insaisissable des êtres et des choses. Représentation stylistique d'un *ethos* poétique, l'ambiguïté traduit une vision du monde prophétique et cosmique, qui ne se subordonne pas aux catégories conceptuelles obéissant à une logique rationnelle, mais intègre, dans un seul mythe unitaire réunissant les contraires grâce à une seule expression oxymorique, l'être et la vie.

En ce qui concerne la disposition syntaxique du poème naissant, les réécritures sur le manuscrit d'un texte de prose représentent souvent des signes métagraphiques, consacrés à la délimitation des paragraphes et à la création d'alinéas. Les étapes logiques et argumentatives du discours rhétorique sont constitutives de sa progression sémantique. En poésie, la structure logique importe moins que l'affinité des images, s'attirant selon le principe de l'analogie ; l'unité et la cohérence textuelles reposent principalement sur un réseau métaphorique, conférant au poème une densité et une force d'évocation uniques. Le principe de causalité est remplacé par un système

49 . *Discours de Stockholm, O. C.*, p. 444.

50 . *Ibid.*, p. 445-446.

51 . Michel Collot, *La Matière-émotion, op. cit.*, p. 120.

52 . « [...] Il y a donc là une *ambiguïté* spirituelle à conserver dans la stylisation anglaise », « [...] une signification à la fois géographique et spirituelle (*ambiguïté* voulue) », « [...] son *ambiguïté* entre les deux acceptions, abstraite et concrète ». Extraits des commentaires de Saint-John Perse pour T. S. Eliot, figurant sur le manuscrit de la traduction anglaise d'*Anabase*.

d'associations et de correspondances, aimantant les différents mots dans une structure signifiante. D'où la « liberté » syntagmatique du texte poétique, car, comme l'écrit Michel Collot, « les variantes poétiques sont [...] plus libres parce que moins liées. Les blancs, mais aussi les coupes prosodiques, en désolidarisant les éléments de la chaîne discursive, permettent d'en changer un sans modifier les autres. »⁵³

Les palettes, très nombreuses sur les manuscrits poétiques, illustrent ce fonctionnement intime du texte poétique. Construites à partir de deux lois analogiques, celle du signifiant et celle du signifié, ces « banques de variantes » manifestent toujours une cohérence thématique ou formelle, reflétant l'unité et le fonctionnement du poème lui-même. La palette, dans son ensemble, représente un paradigme régi par les principes d'équivalence et de sélection. Ces principes d'organisation se retrouvent dans la disposition de l'énoncé poétique, où l'isotopie, fondée sur l'équivalence paradigmatique, prend toujours en compte le dynamisme de l'enchaînement syntagmatique. Le passage sans rupture d'une isotopie à l'autre et la cohésion sémantique de l'énoncé sont assurés par des termes polysémiques. Ceux-ci sont des marques de poéticité, substituant à une structure linéaire, logique, une structure associative.

Le principe analogique, mettant en relation des éléments textuels éloignés dans l'espace poétique, permet l'ellipse syntaxique ainsi que l'anacoluthie, la rupture syntaxique. Puisque les images se créent et s'attirent au delà de la linéarité syntaxique, les ruptures syntaxiques et sémantiques permettent le surgissement de l'image poétique dans toute sa splendeur fulgurante, créant l'impression de cette « surréalité »⁵⁴ de l'être, à laquelle donne accès le pouvoir métaphorique du langage poétique. Dans le texte en prose, en revanche, le sens de l'élément verbal est déterminé par sa place dans une chaîne causale. La polysémie, coexistence de plusieurs sens, va être, dans la prose, dialectiquement dissociée, développée dans l'espace successif et linéaire du discours. Le discours rhétorique

53. Michel Collot, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 117.

54. « Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, [...] le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. », *Discours de Stockholm*, O. C., p. 444.

est composé de paragraphes qui entretiennent un lien causal, structurant le raisonnement.

La gestion spatiale de la page de manuscrit, le rapport entre le signifié et le signifiant dans la genèse du sens, le degré de polysémie, de polyvalence et d'ambiguïté des mots, le comportement des variantes, ainsi que le statut des liens syntaxiques et syntagmatiques à l'intérieur de la première phase compositionnelle représentent autant de critères susceptibles de distinguer une tendance générique sur le manuscrit, lors de l'acte créateur. Les étapes précoces de la genèse littéraire manifestent des techniques d'invention et des gestes d'écriture plus ou moins caractéristiques de tel ou tel genre, ce qui nous amène à affirmer qu'il existe bien un rapport entre la genèse et le genre.

Cependant le mélange générique que nous avons découvert à l'intérieur de l'œuvre poétique persienne apparaît également en amont, lors de la création de l'œuvre, où se profile la même indistinction formelle. Si une certaine disposition générique peut préexister à la naissance d'une œuvre littéraire et influencer le développement de l'écriture sur le manuscrit, le résultat est loin d'être univoque chez Saint-John Perse. Car bien qu'une telle intention générique précède l'élaboration de l'œuvre, celle-ci se trouve démentie par l'initiative des mots, annulée par le mouvement autonome des signes, que l'élan scriptural emporte dans sa logique propre. L'éclatement de l'espace et du sens sur la page manuscrite entraîne par conséquent l'abandon des catégories génériques traditionnelles.

Une esthétique de la création persienne

Le manuscrit, forme nouvelle, forme en devenir

Que retirons-nous d'une telle constatation ? Elle nous permet de présenter une nouvelle poétique, une poétique vivante du manuscrit, prenant en compte les découvertes génétiques du processus d'écriture. Elle nous rend également possible de proposer une nouvelle conception du genre et de la

forme en devenir sur le manuscrit. L'éclatement du genre, qui se manifeste dans l'œuvre de Saint-John Perse au profit d'une rhétorique du métissage et de la réconciliation, crée paradoxalement ici une forme nouvelle et vivante, caractérisée par une écriture éclatée et fulgurante, telle qu'elle apparaît sur les manuscrits de Saint-John Perse.

Quels sont les critères de cette « forme nouvelle » qui prend naissance sur le manuscrit, excédant la catégorisation générique traditionnelle ? Ils se constituent essentiellement de deux phénomènes à la fois rhétoriques et scripturaux, que nous appellerions ici le fragmentaire et l'inachevé.

Le manuscrit de Saint-John Perse apparaît comme un espace ouvert, instable, rebelle et mouvant, échappant à toute catégorisation définitoire, et manifeste un échange vibrant avec le sujet écrivain. Le brouillon porte le témoignage d'un vécu scriptural, ouvrant sur une dimension authentique où se révèlent des phénomènes scripturaux parfois insaisissables, se soustrayant à la conscience analytique. L'hétérogène, le fragmentaire et l'inachevé représentent autant de failles, d'écarts et de silences dans la manifestation de la parole vivante sur le feuillet, et deviennent les piliers conceptuels d'une esthétique du manuscrit. Dévoilant la rupture, l'errance, le désordre et la déconstruction, le manuscrit illustre *l'autre* du texte, son « inaliénable altérité », ou ce que Maurice Blanchot nomma le « *dés-œuvre*ment »⁵⁵ – les découvertes mais aussi les débris et décombres d'une genèse littéraire dont le tissu textuel porte la trace souvent invisible.

Texte en devenir où se manifeste le parcours d'une écriture en quête d'elle-même, le manuscrit expose, dans son inachèvement, ses lacunes et défaillances, contribuant par là à une esthétique de la modernité, à la création d'une forme nouvelle. Celle-ci représente la scène d'un combat éternel entre forces contraires ; les unes poussant à l'accomplissement d'une forme, les autres agissant à l'inverse, vers une poursuite sans fin de l'écriture, comme le montrent les reprises innombrables d'une même séquence à travers de nombreux états manuscrits. Le manuscrit porte et incarne l'hétérogène dans toute sa splendeur subversive, qui continuera d'être à l'œuvre dans le texte achevé.

55 . Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

Comme le remarque Claude Duchet, « (l)e brouillon peut donc se lire pour lui-même, non comme préparation de ce qui doit l'annuler, mais à rebours, comme annulation de la forme qui l'aura fixé, aléatoirement, et donc comme travail d'un hétérogène, toujours actif dans le texte qui le refoule. Le brouillon révèle une écriture en acte, occupée tout à la fois d'elle-même et de son rapport avec ce qu'elle nomme [...]. On pourrait même dire que c'est en lui que le texte s'achève, s'y ressourçant de son inachevé, dont il porte la trace, en creux. L'inachevé du brouillon est du textuel à l'état natif, et le reliquat du textuel. Il est ce qui manque à l'œuvre, sa marge d'ombre qui la fait texte, précisément. »⁵⁶

Le manuscrit, forme de la modernité ?

La réalité vivante et riche du manuscrit correspond à une vision moderne, voire post-moderne du monde et du littéraire, dominée par le fragment, l'inachevé, l'hétérogène et le multiple, par les phénomènes de déconstruction, d'éclatement, de pluralité. Prenant en compte cette « marge d'ombre » qui persiste dans chaque œuvre achevée, tel le silence virtuel qui lui a donné naissance, la lecture génétique rend le texte au royaume des possibles d'où il avait émergé, et réveille en lui les marques de son commencement et de son ascendance. Dans son travail d'édition, Saint-John Perse porte lui-même, dans un but souvent herméneutique, un tel regard rétrospectif sur le commencement et l'éclosion de ses œuvres, les livrant à leur statut virtuel, à leurs zones d'ombre et d'errance. L'acte créateur perse embrasse sur le manuscrit l'intégralité de la création et de la médiation littéraires – l'invention, l'élaboration, la réception et la critique – dans un unique désir d'unité et de totalité, d'où toute catégorisation générique se trouve bannie. La technique inventive du palimpseste ou du collage que nous découvrons sur le brouillon, transgressant les frontières entre les genres, vise à célébrer dans un seul geste créateur le monde et la création poétique.

56. Claude Duchet, « Notes inachevées sur l'inachèvement », *Leçons d'écriture : ce que disent les manuscrits*, A. Grésillon (éd.), Minard, 1985, p. 253.

En de nombreux endroits sur le manuscrit, la réalité scripturale échappe autant que le monde réel à la connaissance, et demeure une zone de mystère. Le commencement absolu de la genèse, située en deçà du texte et du langage articulé, ainsi que l'aboutissement ultime de la naissance textuelle, passage invisible mais décisif, transformant le manuscrit en œuvre achevée, représentent les moments extrêmes et inexplorables de la création. Le processus créateur se dévoile comme une durée intérieure, une temporalité dynamique et irrégulière, dont les points limites à jamais inconnus subsistent hors de toute atteinte d'un regard analytique. Éclairant de nombreux passages de l'œuvre achevée, la découverte génétique d'une poétique du manuscrit doit cependant déclarer faillite devant ces énigmes insurmontables, que la connaissance des manuscrits ne fait qu'accroître.

Illustration d'une forme nouvelle, une telle « poétique du manuscrit persien » embrasse ces zones d'ombre et de mystère indéchiffrables, qui incarnent la substance la plus vivante, la matière la plus animée de la genèse persienne, et leur attribue un statut essentiel et ontologique, car l'obscur et l'incohérent s'y transforment en gages de vivacité, de vie. À travers les vicissitudes de la création qui semblent prolonger à l'infini la suite des différentes étapes créatrices, dont les états manuscrits portent le témoignage éloquent, la genèse persienne se révèle comme une forme ouverte et vivante, dans ses continuités et ses failles, dans ses ruptures et ses illisibilités.

Nous avons considéré ici le manuscrit comme un texte, la note comme un poème achevé. Cette nouvelle perspective crée une nouvelle vision du genre et de la forme littéraires, qui, de catégorie rhétorique fixe, se métamorphosent en phénomène dynamique et vivant, épousant le rythme de la création. « Nulle part ni jamais la forme est résultat, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est devenir » : au terme de notre étude du genre au sein de la création poétique de Saint-John Perse, nous ne pouvons que souscrire à cette déclaration de Paul Klee. Ainsi espérons-nous avoir fourni par la présente étude quelques éléments pour concevoir une nouvelle vision de la poétique des genres littéraires, appliquée à l'empire fascinant et troublant de l'avant-texte, où se révèle la genèse de l'œuvre dans sa dimension la plus vivante, une nouvelle représentation de l'œuvre d'art aussi, qui

intègre son processus de création. Chez Saint-John Perse, l'éclatement de la notion de genre au sein de l'œuvre poétique ainsi qu'à l'intérieur du processus créateur a donné naissance à l'appréhension d'une forme nouvelle, fondée sur une esthétique moderne du fragmentaire et de l'inachevé qu'incarne la « poétique du manuscrit ».

Jude Stéfán et la transformation des genres

Tristan Hordé

Tout le monde comprend ce que veulent dire : la mort, l'amour, les saisons – après quoi l'on ne peut en parler que digressivement.

Jude Stéfán, *Textuel*, n° 28, p. 170 – dans un texte sur la digression.

Préliminaires

Il y a dans la poésie contemporaine une position de refus des genres, perçus comme des entraves à l'activité d'écriture. À côté de ce refus, assez partagé depuis quelques décennies, s'est répandue une mise en cause de la partition prose/poésie, et par là un questionnement de ce qui est couramment désigné par poésie. Par exemple, dans son anthologie *Tout le monde se ressemble*¹, Emmanuel Hocquard inclut des textes traditionnellement considérés comme extérieurs à la poésie, et prévient le lecteur dans son introduction que ces textes « ont été écrits par des gens qui [...] cherchent à voir et à montrer autre chose que ce que l'on a l'habitude de voir » (p. 25) ; et il ajoute : « La poésie est (encore) un genre littéraire. La prose n'en a jamais

1 . Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble*, P.O.L, 1995.

été un. On n'a jamais vu le mot prose signaler le genre sur la couverture d'un livre. Roman, récit, essai, oui. Mais prose, non. » (p. 29) – concluant que la prose dans la poésie n'est pas l'introduction d'un genre dans un autre. Si je reprends ces remarques, c'est parce qu'elles signalent quelque chose, la capacité pour la poésie « à sonner autrement, à faire pli, fronce, accroc dans le tissu du langage commun autant que dans celui de la littérature », pour citer une autre introduction à une anthologie assez différente, celle de Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées*².

On retrouve les interrogations sur le partage entre prose et poésie dans les essais critiques de Jude Stéfán – par exemple, dans *Xénies*³ –, dans tous ses livres de poèmes, jusque dans leurs titres : *Prosopées* (1995), littéralement « prose » et l'élément présent dans *mélopie*, tiré du verbe grec signifiant « faire » ; ou *Pourésies* (1997), plus lisible, mot-valise pour « pauvres poésies »⁴ ; rappelons que le premier recueil, *Cyprès* (1967), portait en sous-titre *Poèmes de prose*.

Depuis ses premiers poèmes publiés, Jude Stéfán a utilisé, et toujours transformé, un nombre très élevé de genres. Il faut se débarrasser de l'idée que les genres de la tradition, depuis l'Antiquité, ont disparu, épuisés et rejetés de la poésie d'aujourd'hui. Sans faire une énumération exhaustive, on relève dans l'œuvre poétique de Stéfán les genres suivants : ode, strophe, vers, ballade, fatrasie, abrégé, centon, idylle, dizain, sonnet, auxquels il faudrait ajouter des emprunts au domaine musical, impromptu, suite. Rien d'étrange quand on lit la poésie contemporaine : les formes anciennes sont pour plusieurs une source.

Dans son article sur la digression, Stéfán affirme d'ailleurs avec netteté que ces formes font partie de ce dont il dispose pour écrire, au même titre que des éléments de la nature : « Perdez-vous dans les champs, les couleurs, les genres pour mieux vous y retrouver. » (p. 171). Et de même qu'il est

2 . Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées*, Pocket, 2000.

3 . Gallimard, comme les autres textes cités, sauf indication contraire.

4 . Voir Christine Van Rogger Andreucci, « L'hybridation prose/poésie dans *Prosopées*, *Pourésies* et *Épodes* », dans *Jude Stéfán poète-malgré*, Université de Pau, 2000.

possible de jouer avec les mots désignant les couleurs ou les fleurs, rien n'interdit de prendre les genres pour ce qu'ils sont, des outils et non des modèles à imiter. Une autre citation de Stéfan sur ce point : « À côté de chantonner, imiter, sonnetter, d'autres écriront, obligés à crier ou à résister. »⁵

Ces préliminaires visent à indiquer qu'une étude des genres dans les livres de Jude Stéfan supposerait une interprétation de la totalité de l'œuvre. Ce n'est pas tout à fait mon propos : je me limiterai à décrire la transformation de deux genres : la litanie et le journal, parce que l'un et l'autre sont représentés par des ouvrages, et non pas dispersés dans les livres. Avant de m'y consacrer, je citerai un fragment d'une étude de Claude Calame sur la poésie lyrique grecque, dont le contenu correspond à mon point de vue sur les genres et leur transformation :

[...] la convention du genre est toujours une convention culturelle et sociale, issue d'un contrat entre les auteurs et leur public : les termes de ce contrat varient de culture à culture, de communauté à communauté, de période à période. C'est aussi le respect de cette convention ou la distance prise à son égard qui permettent à l'œuvre et à son auteur de se « positionner » dans une tradition littéraire donnée. Par conséquent, le genre littéraire comme configuration de traits distinctifs récurrents dans les textes appartenant à un temps et à un espace donnés peut être abstrait des circonstances d'énonciation de ces textes. Dans une perspective prescriptive, ce n'est pas le texte qui obéit au genre, mais sa mise en discours. Ensemble de règles culturelles et sociales déterminant certaines pratiques linguistiques et textuelles, tout système de genres varie dans le temps et dans l'espace, offrant des configurations et des hiérarchies internes constamment mobiles⁶.

La litanie

La litanie n'est que très marginalement un genre littéraire traditionnel ; en tout cas il est fort peu représenté depuis Baudelaire. Les litanies viennent de la religion chrétienne. Le mot du latin ecclésiastique désigne une prière, une supplication ; il reprend un mot du grec tardif qui remonte à un verbe

5. *Action poétique*, n° 144, 1996, p. 48.

6. Claude Calame, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant », *Littérature*, n° 111, octobre 1998.

ancien, *lissomai*, « demander à un dieu ». Des formules litaniques existaient aussi dans la religion romaine, formées de listes ordonnées de dieux, listes reprises pour telle cérémonie, tel jour de l'année, etc. Le latin religieux *litánias facere* oriente vers l'idée de prières publiques, pour détourner une menace (épidémie ou guerre), apaiser la colère de Dieu ou, plus largement, obtenir quelque chose.

La litanie était brève, parce qu'elle était dite au cours d'une procession et ne devait pas gêner la marche des croyants. On répertorie des litanies de la Vierge, de Jésus et des saints. Toutes débutaient par *Kyrie eleison*, suivie d'une liste des attributs de la Vierge, etc., et s'achevaient par une invocation à l'Agneau de Dieu, au Christ rédempteur. Les litanies des saints, qui commençaient par un appel à Marie, puis à Gabriel, Michel et Raphaël, comptaient le refrain *ora pro nobis*, « priez pour nous ». Il y avait comme une alternance de deux voix, avec quelque chose que l'on pourrait appeler un couplet, suivi d'un refrain. Les litanies contiennent donc dans leur forme la répétition et la mélodie. Elles sont demeurées vivantes, surtout celles de la Vierge, dans la liturgie catholique, et ont suscité de nombreuses œuvres vocales, de Palestrina à Mozart. L'alternance peut faire penser à l'appel des métiers ambulants, dans la rue, qui évoquait pour le narrateur proustien « la psalmodie d'un prêtre au cours de l'office » et « le souvenir des vieilles églises » (*La Prisonnière*).

C'est cette forme, brièvement décrite – une invocation avec les qualités du saint, un refrain – qu'emploie Baudelaire dans « Les Litanies de Satan » :

O toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,

O Satan, prends pitié de ma longue misère !

O Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

O Satan, [...]

Il y a bien *déplacement* par l'invocation à Satan et l'insertion dans un ensemble poétique : les litanies deviennent un genre littéraire, en gardant l'alternance des litanies religieuses :

attributs (de Satan)/demande. Léon Bloy, qui s'y connaissait, a affirmé le caractère religieux des litanies sataniques de Baude-
laire, quand il les a comparées aux blasphèmes de Lautréamont
dans *Le Désespéré* en 1887 – 1^{ère} partie, chapitre IX – :

[...] L'un des signes les moins douteux de cet acculement des
âmes modernes à l'extrémité de tout, c'est la récente intrusion en
France d'un monstre de livre, presque inconnu encore, quoique
publié en Belgique depuis dix ans : *Les Chants de Maldoror* [...]. La
gueule même de l'Imprécation demeure béante et silencieuse au
conspect de ce visiteur, et les sataniques litanies des *Fleurs du Mal*
prennent subitement, par comparaison, comme un certain air
d'anodine bondieuserie.

Je serai plus bref avec deux autres écrivains qui ont
détourné le genre, cette fois en le laïcisant partiellement. Ce
sont Jules Laforgue, avec deux poèmes de *L'Imitation de Notre-
Dame la Lune*, en 1886, et Rémy de Gourmont avec *Les Litanies
de la rose*, en 1892.

Les « Litanies des premiers quartiers de la lune » et les
« Litanies des derniers quartiers de la lune » ouvrent et ferment
L'Imitation, cependant précédées pour les premières par « Un
mot au soleil » et suivies pour les secondes par « Avis, je vous
prie », qui contient dans sa dernière strophe « ayez pitié de ma
misère ! » Elles sont construites en distiques rimés de 4 sylla-
bes, forme brève qui mime (ou joue à mimer) les textes mémo-
risables des litanies traditionnelles, la rime faisant ici office de
refrain. Dans les attributs prêtés à la lune, se mêlent le profane
et le religieux, religieux présent aussi par l'invocation. Voici les
premières litanies :

Lune bénie Des insomnies,	Jettatura Des baccarats,
Blanc médaillon Des Endymions,	Dame très lasse De nos terrasses,
Astre fossile Que tout exile,	Philtre attisant Les vers luisants,
Jaloux tombeau De Salammô,	Rosace et dôme Des derniers psaumes,

Embarcadères Des grands Mystères,	Bel œil-de-chat De nos rachats,
Madone et miss Diane-Artémis	Sois l'Ambulance De nos croyances !
Sainte vigie De nos orgies,	Sois l'édredon Du Grand-Pardon !

Rémy de Gourmont, lui, a conservé la forme répétitive de l'invocation, la demande, et un refrain – « fleur hypocrite fleur du silence » – qui conclut chacune des strophes, et ouvre et ferme le poème. Les liens à la religion ne sont pas du tout absents, mais trop complexes pour être étudiés ici ; voici deux strophes, dont la dernière qui intègre le refrain et rappelle clairement l'origine religieuse des litanies :

Rose couleur de soufre, enfer des désirs vains,
rose couleur de soufre, allume le bûcher
où tu planes, âme et flamme,

fleur hypocrite fleur du silence

Rose papale, rose arrosée des mains
qui bénissent le monde, rose papale, ton
cœur d'or est en cuivre, et les larmes
qui perlent sur la vaine corolle, ce sont
les pleurs du Christ, fleur hypocrite,
fleur du silence.

J'ai fait ce détour pour donner une idée de la transformation d'une prière en genre littéraire, mais aussi parce que le lecteur qu'est Jude Stéfán construit ses litanies avec et contre ces œuvres citées. D'une certaine manière, le caractère liturgique des *Litanies* n'a pas disparu, si l'on se souvient de l'étymologie du mot, le grec *leitourgia* désignant le service que rendaient au public les citoyens aisés. Par analogie, les *Litanies du scribe*, c'est-à-dire de celui qui écrit, gardent trace, fixent un trait particulier – une attitude, une anecdote, un détail concret – qui pourrait caractériser tel ou tel écrivain. Écrivain devenu « saint » à qui on peut adresser une demande ? Pas de refrain cependant ; la dernière ligne de la série (« tous hommes divers bizarres mangés du grand vice »), mise au singulier et

légèrement modifiée, pourrait pourtant suivre chaque ligne-litanie, mais on peut dire aussi que les litanies de Stéfan s'apparentent aux listes des litanies romaines.

Elles sont, plus directement, issues d'une page de Michel Leiris qui, dans *Le Ruban au cou d'Olympia*⁷, donne 21 noms suivis d'un attribut. Cette page fixe à très peu près les règles de la composition ; à très peu près : Leiris ouvre la série par Orphée et introduit Mirabeau, tous deux (ici en italique) exclus par Stéfan : ce ne sont pas des écrivains. Les attributs prêtés par Leiris sont conservés pour 7 des 19 restants (ici en gras) :

Orphée et sa lyre

Homère et ses sept villes natales
Dante tombé amoureux à neuf ans

Ronsard au front lauré

Cyrano blessé au siège d'Arras
Racine faisant répéter la Champmeslé

Buffon et ses manchettes de dentelle

Voltaire prêchant en chaire muni d'un pot de chambre
Mirabeau à la face grêlée

Balzac et sa cafetière

Gautier et son gilet rouge

Mallarmé chahuté dans sa classe d'anglais
Rimbaud gangrené cahoté dans sa litière
Tolstoï exposé dans une guerre

Wilde aux lys bientôt changés en orties

Jarry et sa culotte cycliste

Max Jacob porteur de l'étoile jaune

Roussel à bord de sa roulotte

Apollinaire à la tête bandée

Joyce sous la fêrule des jésuites

Kafka ramant le dimanche avec une servante

Leiris apparaît avec pour attribut le titre du livre source des *Litanies* : « Leiris et le ruban d'Olympia ». Il est présent d'une autre manière dans le genre : sa série comprend 21 noms, 7 fois 3. C'est le chiffre 7 que retient Stéfan : 7 écrivains sont repris avec leurs attributs, la première édition comptait 371 vers, c'est-à-dire 53 fois 7, la dernière 497, c'est-à-dire 71 fois 7.

La règle est donnée, implicitement, dans le premier vers : « Homère et ses sept villes natales » ; règle arbitraire, par allusion peut-être à ce qui est donné comme le livre par

7. Gallimard, 1981.

excellence, la Bible, où le nombre 7, fréquent, a une valeur symbolique, et qui rattache fortement les *Litanies* à l'existence de l'individu qui signe *Jude Stéfán*, né le 1^{er} juillet. Il y a plus généralement, dans tous les livres de Stéfán, une obsession des nombres et des dates qui serait sans doute intéressante à étudier.

Je reprends les données : Stéfán part d'une page de Leiris pour refondre un genre, et les règles consistent à associer le nom d'un écrivain à un attribut, à construire une série fondée sur un multiple de 7 et, ce qui est visible dans la dernière édition, à ne pas dépasser une ligne pour chaque nom – le format étroit de la première édition coupait certaines lignes. On peut évidemment augmenter la série, ce qui a été fait et qui est prévu, par exemple Stéfán a proposé d'introduire : « Stéfán parmi ses hautes orties », allusion au jardin derrière la maison qu'il occupe, envahi par les orties, allusion aussi – puisque cette proposition se lit dans *Silles* – au caractère « mordant » de son œuvre. On peut également changer l'attribut, ce qu'a entrepris Stéfán de la première à la seconde édition : « Barthes renversé par un camion » devient « Barthes interprétant Thackeray à l'écran », « Pavese et sa fatalité » est changé en « Pavese et ses collines », ou introduire une variante : « Desnos et ses sommeils » est transformé en « Desnos dans ses sommeils ». Ajouts ou modifications laissent le genre intact – et peut-être unique ? Oui, en ce sens que l'on ne peut qu'ajouter, ou écrire des litanies avec des noms de peintres, de musiciens, etc. ; mais on ne fera qu'imiter le modèle.

Il me semble que les litanies sont très précisément le ruban tel que le définit Leiris : « couleur de nuit mais qui aide à voir clair », et « que l'on doit apprendre à nouer et non à abandonner au vent » (*Le Ruban au cou d'Olympia*, p. 275). Le nouer, ce ruban : la liste n'est, évidemment, pas faite d'une simple succession de noms ; les noms sont liés, par des fils que je ne vais pas tous tirer, mais on reconnaîtra des jeux avec l'histoire, avec les sons, avec le sens, par exemple :

Dante tombé amoureux à neuf ans
Madame du Deffand tombée amoureuse à soixante-dix ans

Hoffmann jouant du violon
Lanier flûtiste solo
Quignard au violoncelle

Drieu figuré dans *Aurélien*
Maurras et Rebatet à Clairvaux
Brasillach grécisant à Fresnes

Winckelmann assassiné par un jeune aubergiste
Wordsworth parmi les Girondins
Wedekind aux Halles avec une cocotte
Wittgenstein jouant de la clarinette

Mais pourquoi Stéfan transforme-t-il un genre qui a eu si peu de vocation littéraire ? Plusieurs réponses, qui s'ajoutent.

Dans la seconde édition des *Litanies*, Stéfan transforme le titre de Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* en *Pourquoi s'est écrit certain de mes livres*, et il donne une première piste : « Faire une différence. Écrire ce à quoi jamais on ne pense. » L'une des préoccupations de Stéfan – il n'est pas le seul – est de ne pas répéter, de ne pas se répéter, et ses litanies par leur principe même sortent de la répétition – en même temps qu'elles sont fondées sur la répétition.

J'emprunte une autre réponse à Leiris ; les litanies proposent au lecteur un « cordon tiré presque au hasard pour que s'ouvre un rideau et que naisse une clarté. » (*op. cit.*, p. 285). J'ajoute : pour que l'on entende des voix. Il s'agit d'une certaine manière d'offrir une bibliothèque idéale – comme celle dont rêvait Queneau – qui contiendrait tous les auteurs, de garder la trace – c'est le rôle du scribe – de tous ceux qui ont écrit ; les *Litanies* sont une sorte de stèle.

Enfin, pour qui a lu Stéfan, les litanies ne font que rassembler – et développer – ce qui est épars dans l'ensemble de l'œuvre. On retrouvera en effet dans tel livre un vers repris, mais modifié, ici : par exemple, dans *Laures* (1984), « l'oculariste » : « Spinoza polissant ses lunettes », dans les *Litanies* : « Spinoza polissant ses verres » ; dans *Aux Chiens du soir* (1979), un titre de poème : « Kafka ramait le dimanche », dans les *Litanies* : « Kafka ramant le dimanche avec une servante », dans *Silles* : « La Fontaine, ce repentant tardif à cilice », et dans les *Litanies* : « La Fontaine et son cilice final », etc.

Mais cette circulation des noms, et de fragments de textes, est générale dans l'œuvre, au point qu'un poème dans un recueil se donne comme suite d'un poème d'un recueil précédent. Ainsi dans *Laures*, le poème titré « sincérité de la chair » a pour premier vers :

, suite au poème des *Chiens* de la page 40
[des Chiens = *Aux Chiens du soir*]

Plus largement, d'autres motifs lient les *Litanies* à tous les autres livres et font que le genre « litanie » devient proprement stéfánien. Je fais quelques pas dans le labyrinthe pour indiquer la cohérence de l'œuvre de Stéfán : les livres s'écrivent sans cesse à partir d'autres livres ; évidence toujours bonne à rappeler, et Stéfán ne s'en prive pas puisque ses livres citent constamment, et qu'ils commencent souvent par des hommages, dans *À la Vieille Parque*, *Laures* ou *Élégiades*, par exemple. Autres motifs récurrents : l'obsession des nombres et des dates, aussi forte dans les *Litanies* qu'ailleurs ; l'attention au corps et à ses fonctions : ici, « Pepys rassuré de ses beaux étrons matinaux » ; les quatre éléments qui organisent presque tous les livres de poèmes et de nouvelles : enfance, amour, temps, mort. Comme ailleurs, la mort est présente sous les formes les plus variées ; lisons, pour conclure avec les *Litanies* :

Camus tué dans un accident de la route
Virgile malade mourant en mer
Euripide dévoré par les chiens
H. Crane se jetant d'un pont de navire
Celan se jetant dans la Seine
Héraclite se laissant mourir de faim
Duns Scot enterré vivant
Griboïedov massacré par les Persans
Büchner mourant du typhus
Zweig se tuant de désespoir avec sa femme
etc.

Le journal

Trois volumes⁸ sont liés à l'activité de diariste dans l'œuvre de Stéfan : *Faux Journal*, journal de 1979 à 1985, *Senilia*, pour les années 1987 à 1990, et *Silles*, de 1992 à 1996. S'ajoute un fragment publié dans *Xénies* et titré *Faux Journal du 4/11/85 ou Mort d'une compagne*, que je laisserai de côté parce qu'il serait à lire avec les autres parties de *Xénies*. Je reprendrai les trois volumes après quelques rappels sur le genre.

Si l'on définissait d'une manière stricte le journal, on y verrait la notation au jour le jour de ce qui se passe, notation à l'écart, à l'abri de toute lecture extérieure. C'est un « monologue écrit », comme le dit Jean Rousset⁹, ce qui se lit par exemple dans le journal de Kafka : « Enfin, après cinq mois de ma vie pendant lesquels je ne pouvais rien écrire qui pût me satisfaire, [...] j'ai l'idée de m'adresser à nouveau la parole. »¹⁰ Il n'est en rien limité dans ses contenus et l'on y lira des observations sur des choses sans importance particulière – du moins pour le lecteur extérieur – mêlées à des réflexions à propos d'une rencontre, d'une lecture, etc. Le journal se caractérise aussi par le fait qu'il est constitué de fragments ; il comprend des notes datées ou non, mais celui qui écrit chaque jour ne construit pas pour autant une narration. Pas d'intrigue, pas de personnages et « l'ouverture sur le dehors, celui du monde, celui du temps révolu, est limitée plus étroitement que dans tout autre genre, par la clôture subjective. » – (Jean Rousset, p. 218).

Cet énonciateur réel qu'est l'auteur du journal, en principe donc son seul destinataire, note ce qui est arrivé dans le passé proche, dans la journée, pour se souvenir, ou pour rien, ou pour comprendre, se comprendre. Delacroix, le mardi 3 septembre 1822, commence ainsi son journal : « Je mets à

8 . Tous trois publiés aux éditions Le Temps qu'il fait, respectivement en 1986, 1994 et 1997.

9 . Jean Rousset, *Le Lecteur intime, de Balzac au journal*, José Corti, 1986.

10 . Kafka, *Journal intime*, traduction de Pierre Klossowski, Grasset, 1945, p. 58.

exécution le projet formé tant de fois d'écrire un journal. Ce que je désire le plus vivement, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul ; je serai donc vrai, je l'espère ; j'en deviendrai meilleur. » Il ne s'agit pas de mémoires, du retour sur une tranche de passé lointain pas plus que d'un compte-rendu scrupuleux de ce que l'énonciateur vit : le journal suppose des trous et des allusions, puisqu'il n'est pas nécessaire d'écrire sans ellipse quand on le fait pour son propre usage.

Donc : pas de contrainte thématique, ni de composition, ni de souci du lecteur. Cela ne vaut évidemment que pour le journal qui reste enfoui dans un tiroir, ce que note Philippe Lejeune :

Les journaux ne suivent souvent qu'un ou deux des nombreux fils qui composent la trame d'une existence. Écrits pour soi-même, ils sont pleins d'implicite, et irrégulièrement tenus. Il faut apprendre à lire entre les lignes. Loin qu'ils éclairent la vie, on a souvent besoin d'un contexte pour les éclairer¹¹.

Seulement, si le journal est publié du vivant de son auteur, par lui, il appartient alors à un genre littéraire et une partie des caractères énumérés sont modifiés. En particulier, la mise en scène du moi gomme la plupart des éléments incompréhensibles pour le lecteur contemporain ou jugés tels par celui qui est devenu écrivain ; le texte n'a plus, ou n'a que secondairement, de fonction mnémonique pour son énonciateur. Cela vaut, par exemple, pour le journal publié de Julien Green ou celui de Charles Juliet.

Qu'en est-il du Journal de Stéfán ? Tous les caractères signalés sont présents, mais ils sont, partiellement ou totalement, détournés de leur rôle. « Je » et « moi » sont très peu employés dans les trois livres cités. L'effacement du « moi-même » est marqué par l'introduction, ici et là, du « il » à propos de l'énonciateur. Ainsi, dans *Faux Journal*, pour une notation qui aurait pu appartenir à l'ordre privé et qui est vidée de son contenu, le lien à la femme étant prétendu être la forme d'une bouteille : « Ce qui l'attirait surtout chez X, c'était le col puissant des bouteilles de vin de Corbières qu'elle lui offrait, d'un rouge grenat, chaque dimanche » (p. 25). Non seulement

11 . Philippe Lejeune, « Tenir un journal », *Poétique*, n° 111, 1997.

l'usage du « je » n'est pas fréquent, mais il est mis à distance par des guillemets et la troisième personne, lorsque le lecteur risque de lire un rapport de possession que refuse Stéfán. Par exemple, toujours dans *Faux Journal*

« Mes livres ». Que deviendront tous ces livres accumulés qui survivront à leur possesseur qui en était lui-même possédé et tomberaient dans des mains infidèles ? Nul à qui les donner. (p. 14)

Ce n'est pas dire que Jude Stéfán est absent du journal, pas plus que celui qui porte ce pseudonyme. Pour ce dernier, dans *Faux Journal*, apparaît Édith – qui fut son épouse. Ce qui laisserait penser que le journal n'est pas modifié pour le lecteur et garde des traces obscures, qui ne peuvent être comprises que par des familiers ? Mais Édith est aussi présente dans les poésies et dans une nouvelle... Effet de réel. Et la mention d'Édith n'est pas plus dans le « vrai » que celle des trois sœurs imaginées. C'est la connaissance de l'individu social qui autorise à détacher des éléments biographiques ; par exemple, on lit dans *Faux Journal* : « Cet homme avait deux vices, le livre, la jeune fille. » (p. 38), ou dans *Silles* où est rapportée la scène de l'anniversaire : « 1/7. Cinq personnes – dont une collègue et un directeur de revue – pour souhaiter l'anniversaire d'un sexagénaire, c'est encore beaucoup ! » De telles remarques appelleraient des notes, comme on en lit par exemple dans l'édition du *Journal* de Delacroix.

Mais c'est Jude Stéfán, c'est-à-dire l'écrivain, qui est présent, beaucoup plus que l'individu social, et qui entend être lu, ici comme dans la poésie. Aussi les indications relatives au monde fictif qu'il a construit sont-elles relativement fréquentes. On relève dans *Senilia* et dans *Faux Journal* la présence du grand-père Stéfánovitch, et dans *Faux Journal* le récit d'un rêve – quoi de plus propre au Journal que le récit de rêve ? –, celui d'une visite aux Trois Sœurs (avec la majuscule), non nommées mais par leurs traits assimilables à Gertrude, Hélène et Ève présentes dans les nouvelles et la poésie.

La distinction que j'ai faite entre l'homme qui fut professeur dans un lycée et l'écrivain Jude Stéfán peut paraître artificielle quand on analyse un journal. Pourtant, cette séparation, et donc l'effacement de l'homme social devant l'écrivain, est

revendiquée en divers endroits, entre autres dans *Silles* où est abordée la question du pseudonyme :

Il est probable qu'il existera une différence de nature entre qui garde son nom (« Victor Hugo était un fou qui se prenait pour Victor Hugo ») et qui use d'un faux (Stendhal) le distanciant de lui-même et l'empêchant de se prendre au sérieux. Il s'agit en ce cas d'éviter la confusion entre auteur et individu social, laquelle laisse place aux malentendus et à la curiosité malsaine (le grand poète académicien pris en flagrant délit d'adultère en 1843). (p. 67)

Cette séparation, et du même coup le jeu avec le genre, est présente dans le projet même du livre, qui est affirmé appartenir à l'activité littéraire dans la première notation de *Silles*, dont le sous-titre est, entre parenthèses : (journal de lettres) :

1/1. Un journal de *lettres*, comme on dit homme, république, faculté de Lettres, c'est-à-dire littérature : ces lettres distinctes et alphabétiques qui sont ce que l'homme a inventé de mieux pour de ses mains inciser, graver contre le poids de sa conscience, *écrire*, faire sa marque dérisoire sur un arbre, sur un mur, *signer*, – le malheur étant que ces lettres mises ensemble font phrase et que le verbe lui est ainsi advenu ! (p. 13)

La construction même de *Silles* illustre le détournement du genre ; le livre contient entre 1994 et 1995 d'une part, 1995 et 1996 d'autre part, deux intermèdes ; le premier présente une suite aux *Litanies du scribe* (56), le second est titré *Poème de lettres*, composé des noms, par ordre alphabétique, de ceux qui écrivirent un « mot, une lettre » à Jude Stéfan, et non à l'individu social.

On comprendra alors le sens du « portrait de l'artiste », dans *Senilia* ; le grenier existe bien, mais disparaît comme lieu réel :

Portrait de l'artiste vieux couché dans le noir décembre. En ce grenier où il se réfugiait des paroles et des cris ménagers, « sur le mur blanc » comme dit Maïakovsky dans son fameux poème, il avait épinglé lui aussi une gravure représentant une femme brune, raie au milieu, le front accusé, les lèvres serrées et qui l'envisageait durement sur le lit de fer où il s'étendait dans un angle du comble au toit triangulé soutenu de deux poutres marron : про зто, *De Ceci*, s'y lisait en majuscules au-dessus du sévère visage de Lily Brik. (p. 18)

Cet autoportrait s'ajoute à des notations éparées dans les volumes du journal. Presque toutes refusent le moi, l'exhibition et, très souvent, font semblant de suivre le fil le plus visible du journal intime : l'écriture à propos du quotidien. Or ce quotidien ne présente aux yeux de Stéfán aucun intérêt ; d'où la parodie de journal dans *Senilia*, sous forme de question-réponse :

« Dis, toi qui es aujourd'hui mort, comment as-tu vécu, comment vivais-tu, par exemple ce 6/3/90 ? Raconte ! – « J'ai mangé et bu une demi-bouteille de Bourgogne, j'ai dormi, j'ai reçu un appel d'une amie inquiète de ma souffrance chronique, j'ai aimé M. une heure et demie, délivré en son corps, j'ai ramassé une plume d'oiseau, comme au temps où une fillette m'en faisait don, j'ai lu une page du Von Wartburg, j'ai fumé par ennui deux bonnes gitanes, j'ai pensé à Woyzeck, « der gute mensch », ouvert les fenêtres pour de salubres courants d'air, puis lu les derniers livres, consacrés aux massacres, de l'*Énéide* ; enfin attendu que la nuit tombe, si toutefois cela est vivre ! » (p. 35)

Du quotidien, il reste peu dans le journal, surtout le compte des morts de chaque jour ; ainsi en 1990, sans date :

Quoi de neuf chaque matin ? La mort de Leiris, de Bernstein, de D. Seyrig, d'Althusser – et tous autres anonymes, fauchage épouvantable : rien d'autre dans la Vastitude sans objet, sinon l'esclavagisme politique occupant les badauds, les stars pitres, l'aliénation non dans le travail, mais dans l'humanité, qui toujours s'informe, jamais ne connaît. (*Senilia*)

Restent aussi les conversations qualifiées de vides, niaises, entendues chaque matin et rapportées telles quelles, précédées de « Au café ».

De quoi donc est composé le journal ? De maximes – *Moralia* (comme il est dit dans *Senilia*) –, de notes de lectures, de conseils au lecteur – sous la forme de notes en bas de page : *Lire, à ce propos...* –, de dialogues – genre qu'affectionne Stéfán –, d'anecdotes, de souvenirs d'enfance, de remarques sur la poésie, sur les relations avec les femmes. Puisqu'il n'y a pas de contrainte quant au contenu dans un journal, cette variété ne brise pas vraiment le contrat du journal. Il est atteint autrement, en particulier par le fait que les dates y sont très rares. Pour *Faux Journal*, seul le contexte indique que la rédaction commence au début du mois de janvier ; ensuite, en 1979, on

passé au 7/2, puis au 8/3, au 29/8 et, sans autre précision, à décembre. On ferait des remarques analogues pour les autres années.

Les titres eux-mêmes, et les quatrièmes de couverture, orientent le lecteur vers une lecture qui n'oublie pas le genre, mais l'interroge. *Faux Journal* est glosé dans l'avant-texte : « Tout journal est faux, en sa complaisance, ses réticences, son indécence première, son écriture même. » *Senilia* (= œuvre de vieillard), opposé à *Juvenilia*, est emprunté à Tourgueniev, qui l'avait proposé pour un autre genre d'écrits, 83 textes très courts, de 4 lignes à 4 pages, écrits dans les cinq dernières années de sa vie ; Tourgueniev, qui publia ces textes sous le titre de *Poèmes en prose*, avait aussi pensé à *Posthuma* et à *Zigzags*. Le rapport de Stéfan avec Tourgueniev apparaît quand on lit ces poèmes en prose, dominés thématiquement par les thèmes du temps qui passe, de la vieillesse et de la mort.

La quatrième de couverture de *Senilia* définit le livre : « Rendre vrai le faux, le vécu fictif ». Le titre *Silles* est commenté dans l'ouvrage, page 17 : « Des "Silles", des notes mordantes telles les poésies de Timon », commentaire développé en quatrième de couverture :

Silles ou poèmes mordants : ceux-ci sont de la prose d'anti-biographie, faisant suite au *Faux Journal* et à *Senilia* : parler le moins possible de soi, avec distance.

Autrement dit, la publication d'un journal n'est que prétexte pour proposer des critiques, reprendre la thématique de la poésie et des nouvelles, mais sans ordre, sans construction, ce que le genre permet par sa plasticité. Il ne peut être destiné, pour Stéfan, à noter ce qui se passe dans le quotidien ; comme l'écrit Blanchot,

Le quotidien nous renvoie [...] toujours à cette part d'existence inapparente et cependant non cachée, insignifiante parce que toujours en deçà de ce qui la signifie, silencieuse, mais d'un silence qui s'est déjà dissipé, lorsque nous nous taisons pour l'entendre et que nous écoutons mieux en bavardant, dans cette

parole non parlante qui est le doux bruissement humain en nous, autour de nous¹².

Faut-il conclure ?

Sans doute, mais il faudrait plus raisonnablement lire ce qui est fait des autres genres, et en particulier de l'autobiographie. Jude Stéfan n'a pas publié de livre qui s'apparente de près ou de loin à une autobiographie « classique » mais, à diverses occasions, de très brefs textes qui évoquent ce genre, auxquels on pourrait joindre quelques poèmes titrés par exemple « Vie de Jude », « Patronyme », « poème de C.V », « Suite n° 17, Vers tombeaux », etc., ou des fragments de nouvelles dans presque tous les recueils – « Vie de mon frère », dans *Vie de mon frère* ; « Les accidents », dans *Les Accidents* ; « Curriculum mortis », dans *La Fête de la patronne* ; « Vie de médiocre », dans *Le Nouvelliste* ; « Lettre de nouvelles », dans *Vie de saint* ; « Vie de Bélial », dans *Les États du corps*, etc. Les éléments biographiques sont intéressants en ceci que l'individu social prête son masque à Jude Stéfan, ou à un autre personnage. Un exemple parmi d'autres : dans une nouvelle, « Le nouveau mort », contenue dans *Scènes dernières*, on découvre un personnage dont Stéfan dit : « le dénommé Jakob Vanhoven réprouvait, en ce qui le concerne, le suicide. » (p. 105) ; cette réprobation est aussi celle de Stéfan, et le nom néerlandais du personnage est un équivalent de Jacques Dufour, patronyme de l'auteur. On comprend, à partir de cet exemple très simple, qu'une étude des quelques rares textes autobiographiques aurait exigé du temps ; et sans doute pour aboutir, quant à la transformation du genre, à des remarques déjà faites à propos du journal. Pour citer Stéfan : « Il n'y a pas de réalité, que le vent, les faces masquées ou osées, les murs » (*Faux Journal*, p. 8).

Qu'y a-t-il d'autre, si la réalité semble si peu saisissable ? De la littérature, des créations des hommes – pour inscrire (le scribe ?) quelque chose, un nom qui n'évoquera que des livres

12 . Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 361.

(ou des peintures, etc.), le reste voué à l'oubli. Que viennent faire les genres dans ce discours ? Ils ne sont qu'un matériau, toujours travaillé dans le même sens quand il s'agit de poésie, ou du journal, qui nous ont un peu occupé ici : le sujet – l'individu social ou son masque – n'est rien d'autre qu'un objet. Je terminerai par la conclusion d'une analyse de Philippe Beck, à propos d'un livre de poèmes, *Pouvrésies*, qui me semble pouvoir être étendue, et aider à comprendre l'ensemble des pratiques d'écriture de Stéfan, entre autres son usage des genres :

Le poème n'est plus identifié au mouvement de la subjectivité ; au contraire, le mouvement de la subjectivité n'est qu'un objet que le poème (objet à son tour) configure. Le fameux flux intérieur (qui ne coule pas), le vécu de conscience avec ses états psychologiques, est pris comme un meuble abstrait qu'il faut recomposer¹³.

13 . Philippe Beck, « Objectivement à propos des *Pouvrésies* », *Scherzo*, n° 10, février 2000.

Paul Éluard et le haïku : une forme qui permet un genre

Valérie-Jeanne Michel

Un des premiers poètes français à avoir composé des haïkus est Paul Éluard – nous pouvons même dire qu’au regard de l’histoire littéraire Paul Éluard est le premier poète français célèbre qui ait donné des poèmes pour publication sous cette appellation. Ceux-ci sont parus dans « une petite anthologie de haï-kaïs français » composée par Jean Paulhan pour le numéro de septembre 1920 de la *Nouvelle Revue française*. P. Éluard est l’un des contributeurs de ce numéro. Nous adopterons pour en parler le mot et l’orthographe « haïkaï », sans trait d’union : ce sont ceux choisis par l’auteur d’un ouvrage de référence connu de P. Éluard et de J. Paulhan ainsi que par les rédacteurs de l’édition des *Œuvres complètes* d’Éluard dans la Pléiade. Nous accordons le mot « haïkaï » au pluriel (« des haïkaïs ») car c’est la pratique des dictionnaires actuels. Les haïkaïs d’Éluard sont repris dans l’édition de la Pléiade sous le titre qui leur a été donné dès leur première publication : « Pour vivre ici : onze haïkaï ».

C’est le traité de Kanagawa, en 1854, qui met fin à l’isolement du Japon. Le premier traité commercial entre la France et le Japon date de 1858. À peu près à partir de cette époque, les peintres d’avant-garde – et d’abord les impressionnistes – découvrent la gravure japonaise. Vincent Van Gogh décore son atelier d’une collection achetée à Anvers. Il peindra

Le Pont sous la pluie en 1887, inspiré par Hiroshige. Ce sont les expositions universelles de Paris – en 1867, 1878 et surtout 1900 qui vont faire découvrir plus largement le Japon et lancer ce que l'on a appelé le « japonisme ». Des articles paraissent alors dans les plus grandes revues – *La Gazette des Beaux-Arts* mais aussi *La Revue des deux mondes*, *L'Illustration*, *Le Moniteur universel* et *Le Petit Journal*. Un marchand d'art très lié à Monet écrit à la demande de la Commission impériale une *Histoire de l'art du Japon* en français. Du côté de la littérature, une première anthologie paraît en 1871 – celle de Léon de Rosny, en français sous le titre *Poésies anciennes et modernes des insulaires du Japon*. L'ouvrage de référence d'alors est en langue anglaise : *The Classical Poetry of the Japaneses* de Basil Hall Chamberlain, publié en 1880. *La Littérature japonaise* de William George Aston, parue en 1899, est traduite en français en 1902 – elle cite B. H. Chamberlain et sera rééditée peu de temps (un an environ : 1921) après la première publication des haïkàs d'Éluard. Ce n'est cependant pas par la lecture de ces savants et précurseurs travaux qu'Éluard découvre la poésie japonaise. *L'Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon, parue en 1920 et qui semble être restée la source la plus sûre pendant au moins un quart de siècle, n'est pas non plus sa référence. À vrai dire, les haïkàs d'Éluard ne sont pas nés d'une passion personnelle pour le Japon. Le poète les a écrits, sinon à la demande expresse de Jean Paulhan, du moins avec ses bienveillants encouragements. La correspondance échangée entre J. Paulhan et lui en février et mars 1919 nous indique leur référence commune : Paul-Louis Couchoud. Paul-Louis Couchoud fut à la fois philosophe, médecin, psychiatre, homme de sciences et grand voyageur – sans doute l'un de ces esprits curieux et érudits du début du siècle dernier. C'est à son initiative qu'a été composé et publié en 1905 un recueil hors commerce intitulé *Au Fil de l'eau* et qui se trouve être le premier recueil de haïkàs en français. En 1916, Paul-Louis Couchoud donne aux éditions Calmann-Lévy *Sages et poètes d'Asie*¹. J. Paulhan parle de ce livre à Éluard et le lui prête². *Sages et*

1. L'ouvrage a été réédité plusieurs fois dans les années 20 mais plus depuis. Voir chez les bouquinistes. Nous nous référons à la 5^e édition que nous avons pu nous procurer auprès de l'un d'eux.

2. J. Paulhan, *op. cit.*, p. 29 et 30.

poètes d'Asie est une étude un peu générale dont une partie s'intitule « Les Épigrammes lyriques du Japon » et est consacrée au haïkaï. D'après René Maublanc, le premier à faire, dès 1923, un historique du « haïkaï français »³, ce texte aurait été publié dès 1905 en revue. L'appellation « épigrammes lyriques » vient de Basil Hall Chamberlain – Paul-Louis Couchoud l'explique et J. Paulhan le redit en reprenant sa phrase dans l'introduction qu'il rédige pour le numéro de septembre 1920 de la *NRF*. P.-L. Couchoud : « M. Basil Hall Chamberlain les appelle épigrammes lyriques du Japon »⁴ ; J. Paulhan : « Basil Hall Chamberlain les appelle épigrammes lyriques »⁵. Aux environs de 1915, date de parution du *Japon illustré* de Félicien Challaye chez Larousse, les publications ne manquent pas mais P. Éluard n'est pas, redisons-le, particulièrement japonisant. J. Paulhan lui fait connaître *Sages et poètes d'Asie* parce qu'il s'intéresse en fait à Julien Vocance. Ce poète, quasiment tombé dans l'oubli aujourd'hui⁶, a participé au recueil *Au Fil de l'eau*. Il est aussi, surtout, aux yeux d'Éluard, l'auteur des « Cent visions de guerre ». Celles-ci sont largement citées par P.-L. Couchoud dans *Sages et poètes d'Asie*⁷ et sont parues dans le numéro de mai 1916 de la *Grande Revue*, publication qui faisait, J.-Ch. Gateau le rappelle⁸, partie de celles qu'Éluard réclamait depuis les tranchées à Jules Gonon, le libraire ami et grand correspondant d'alors. P. Éluard est déjà en relation avec J. Vocance quand J. Paulhan lui demande s'il connaît P.-L. Couchoud⁹ ; les

-
3. R. Maublanc, « Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine : le Haï-Kaï français. I, Les Origines et les principes », *La Grande Revue*, fév. 1923, n° 2, p. 604-625.
 4. P.-L. Couchoud, *Sages et poètes d'Asie*, 5^e éd., Calmann-Lévy, s. d., p. 54.
 5. J. Paulhan, *op. cit.*, p. 437-438.
 6. Julien Vocance est le pseudonyme d'Albert Seguin. *Le Livre des Haï-Kaï : le héron huppé : poèmes* (1^{ère} éd. Malafère, 1937) a été réédité en 1983. En 1998, *Julien Vocance : un haïjin lyonnais* aux éditions André (Lyon) a rendu un hommage régional au poète. Voir ces ouvrages à la Bibliothèque de France. Un recueil, *Clapotis d'étoiles : cent haïkus*, paru en 1996 aux éditions Voix d'encre, est disponible en librairie.
 7. P.-L. Couchoud, *op. cit.*, p. 132 et suivantes.
 8. J.-Ch. Gateau, *Paul Éluard ou le frère voyant*, Robert Laffont, 1988, p. 48.
 9. J. Paulhan, *op. cit.*, p. 29.

deux poètes se seraient entretenus¹⁰ et P. Éluard a sans doute lu aussi la seconde série de haïkaïs de J. Vocance publiée dans le numéro de mai 1917 de la même *Grande Revue*, « Fantômes d'hier et d'aujourd'hui ». J. Vocance semble, lui, avoir été un fin connaisseur du Japon. Il lit le japonais et le traduit. Dans les années 30, J. Vocance prêtera à plusieurs reprises son concours à la revue *France – Japon*¹¹. Le point commun entre P. Éluard et lui tient au fait que l'un et l'autre sont au front et écrivent en pleine guerre des poèmes dont la guerre est le thème – P. Éluard fait paraître *Le Devoir* en 1916, *Le Devoir et l'inquiétude* en 1917 et ses *Poèmes pour la paix* en 1919. Si l'on en croit ce qu'écrivit Anatole France dans la préface rédigée pour l'une des rééditions de *Sages et poètes d'Asie*¹², c'est P.-L. Couchoud qui a incité Vocance à composer ses « Cent visions de guerre » sous forme de haïkaïs – ce type de poèmes pouvant permettre une restitution littéraire adéquate, les « visions ». Pour son anthologie de 1920, J. Paulhan s'associe le concours d'un autre haïjin-soldat, mort, lui, dans les tranchées, Georges Sabiron. Les haïkaïs de celui-ci étaient parus dans *La Vie* en mars 1918 et J. Paulhan a voulu les republier : plus qu'un emprunt à une tradition étrangère admirée en tant que telle, le haïkaï que découvre et lit P. Éluard s'avère être une forme littéraire adaptée à la poésie de guerre et à l'expression la plus juste de l'expérience subjective fortement émotionnelle, éclatée et parcellaire, qu'en a le soldat. La note de la rédaction de *La Grande Revue* qui introduit les « Cent visions de guerre » lors de leur première parution en 1916 est à cet égard plus qu'explicite¹³ :

De rapides impressions de campagne, écrites au moment même où elles ont été vécues, telles sont ces « Cent visions de

10 . P. Blanche, « Simple coup d'œil sur le haïku », dans A. Delteil (dir.), *Le Haïku et la forme brève en poésie française : actes du colloque du 2 déc. 1989, École d'Art d'Aix-en-Provence*, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 24.

11 . Voir en particulier les numéros 15 et 20 de 1936 et le n° 38 de 1939.

12 . « Persuasif comme à son ordinaire, il a inspiré, pendant la guerre, à l'un de ses amis, la pensée de rendre ses impressions de tranchée dans le rythme cher aux Japonais et M. Vocance sut exprimer en haïkaï les émotions d'une sensibilité aiguë » (P.-L. Couchoud, *op. cit.*, p. VIII).

13 . J. Vocance, « Cent visions de guerre », *La Grande Revue*, mai 1916, p. 424 (« NDLR »).

guerre ». Le cadre en paraît tout d'abord étrange ; il reproduit la forme du « haïkaï », petit poème de trois vers dans lesquels les Japonais rendent soit un état d'âme, soit un aspect de la nature ou de la vie. Et la forme s'est trouvée toute naturelle pour ces notations éparses et ces visions de la vie de guerre.

Contrairement à J. Vocance, P. Éluard ne semble pas avoir utilisé le haïkaï pour exorciser directement son expérience de soldat : le lecteur ne retrouve pas dans « Pour vivre ici » le thème des recueils antérieurs (*Le Devoir, Le Devoir et l'inquiétude, Poèmes pour la paix*) et le titre même « Pour vivre ici » délimite en soi une perspective différente : se trouver un lieu « pour vivre », une stabilité, un enracinement « ontologique ». Si les nouveaux poèmes d'Éluard sont appelés par l'histoire, c'est dans la mesure où ils sont écrits après la guerre et au cœur de la crise de conscience morale et littéraire dans laquelle se trouve sa génération – É. Tonnet-Lacroix en a restitué climat et détails dans l'étude *Après-guerre et sensibilités littéraires*¹⁴. L'introduction du haïkaï en France s'accompagne en fait de débats – la question essentielle étant, selon R. Maublanc qui en fut contemporain¹⁵, de savoir si l'on peut attendre du haïkaï un « véritable renouvellement de la poésie française » ou s'il ne s'agit que d'un « petit genre » dont le seul intérêt est de « former le goût et le style » de ceux qui le pratiquent (et au premier chef celui du public lecteur de poésie). Les ambitions de J. Vocance sont représentatives des plus hautes et P. Éluard devait d'autant mieux les connaître que J. Vocance est l'auteur d'un « Art poétique » paru dans la revue *La Connaissance*. Cet « Art poétique » est rédigé sous forme de poème, à la manière de celui de P. Verlaine. Toujours dans son premier historique du haïkaï français, R. Maublanc en indique les deux grands principes¹⁶ – supprimer ce qui, dans la pratique de la langue, est éloquence et artifice afin de « dégager la valeur expressive, fondamentale et primitive des syllabes et des sons » et enclore en trois vers « toute la matière, idées et sentiments, de notre lyrisme ». Il conclut :

14 . É. Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Publications de la Sorbonne, 1991, 1^{ère} et 2^e parties.

15 . R. Maublanc, *op. cit.*, p. 614.

16 . *Ibid.*, p. 614-617.

On voit l'ampleur de cette conception. Elle rassemble des idées éparses dans la littérature et, plus généralement dans l'art contemporain, ce qu'il y a de commun dans les aspirations de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud, dans les recherches de Cézanne et de Lautrec. Retour à la nature brute, expression rude et nue de la sensation et du sentiment élémentaires, sincérité totale, haine du verbalisme, rejet de tout artifice oratoire.

Ce passage ainsi que l'allusion à un article de Daniel Essertier qui a, à l'époque, cru voir dans les aspirations décrites l'influence d'Henri Bergson (recherche des « états de conscience purs », des « données immédiates » et de « l'intuition directe » que l'on oppose à la « connaissance discursive ») laissent entendre qu'en tant que forme le haïkaï peut être appelé non seulement à renouveler un genre mais à le *refonder* littéralement. La position adoptée par J. Paulhan semble en comparaison plus réservée – l'introduction dans laquelle il précise les intentions qui ont été les siennes pour le numéro de septembre 1920 de la *NRF* la fait connaître¹⁷ :

Dix faiseurs de haï-kaïs, qui se découvrent ici réunis autour de Couchoud, tâchent de mettre au point un instrument d'analyse. Ils ne savent pas quelles aventures, ils supposent la plupart que des aventures attendent le haï-kaï français – (qui pourrait trouver par exemple la sorte de succès qui vint en d'autres temps au madrigal, ou bien au sonnet ; et par là former un goût commun ; ce goût justement qui passe pour préparer la venue d'œuvres plus décisives).

« Instrument d'analyse », « venue d'œuvres plus décisives ». Le haïkaï éluardien a *de facto* eu à se situer dans le débat.

Le seul critère formel qui, le passage d'une langue à l'autre jouant, est resté pour définir le haïkaï de manière stricte est la structure syllabique. L'introduction de J. Paulhan commence ainsi :

Les haï-kaïs sont des poèmes japonais de trois vers ; le premier a cinq pieds, le second sept, le troisième cinq. Il est difficile d'écrire plus court ; l'on dira : moins oratoire. La poésie japonaise du 13^e siècle tient, à peu près, dans ces miettes.

Basil Hall Chamberlain les appelle épigrammes lyriques. « Lucarne ouverte un instant », dit-il, ou « soupir interrompu avant qu'on l'entende ». De toute manière, ce sont des poésies sans explications.

17 . J. Paulhan, *op. cit.*, p. 438.

Le point de départ de la présentation est le même dans *Sages et poètes d'Asie* : « Un haïkaï est une poésie japonaise en trois vers ou plutôt en trois petits membres de phrase, le premier de cinq syllabes, le second de sept, le troisième de cinq : dix-sept syllabes en tout »¹⁸. « Pour vivre ici » compte onze petits poèmes. Tous sont des tercets ; trois ont les dix-sept syllabes canoniques, réparties en trois sections de cinq, sept et cinq – les autres oscillant entre douze et vingt-trois, c'est-à-dire plus ou moins cinq ou six syllabes que le haïkaï-type, ce qui constitue une variation apparemment plus modérée que dans les poèmes de J. Vocance. R. Maublanc rend compte, dans l'article déjà cité sur les débuts du haïkaï, de deux attitudes différentes par rapport au modèle japonais : l'imitation stricte, qui semblerait avoir été préférée par P.-L. Couchoud, et la libre adaptation aux règles plus classiques de la versification française¹⁹. Le fait que trois des poèmes aient le nombre de syllabes requis et la répartition en trois vers prévue et que la liberté prise par les autres n'entraîne pas de trop importantes irrégularités tend à prouver qu'Éluard a voulu expérimenter avec rigueur la technique du haïkaï et que c'est l'intérêt de celle-ci qu'il convient de mesurer eu égard à l'art du poète d'habiter le monde et de le rendre habitable – de « vivre ici ». Tous les haïkaïs d'Éluard sauf un – et nous aurons à nous interroger sur cette exception – sont imprimés centrés (les vers sont décalés les uns par rapport aux autres au centre de la page et non alignés, justifiés à gauche) : c'est la manière que J. Vocance adopte pour son « Art poétique » – P. Éluard ne l'a vue ni dans les « Cent visions de guerre » ni dans « Fantômes d'hier et d'aujourd'hui » ; son propre choix ne peut qu'encourager à lire « Pour vivre ici » comme un autre « Art poétique », le sien – sa propre réflexion sur la poésie la « moins oratoire », la poésie « sans explications ».

En vérité la définition que P.-L. Couchoud donne dans *Sages et poètes d'Asie* tient compte des libertés prises par les « faiseurs de haïkaïs » et passe très vite des critères propres à la métrique à une caractérisation progressive de l'esthétique d'ensemble du haïkaï. Cette définition se poursuit ainsi :

18 . P.-L. Couchoud, *op. cit.*, p. 53.

19 . R. Maublanc, *op. cit.*, p. 618-619.

C'est le plus élémentaire des genres poétiques. Peut-on même appeler poésie un tercet où il n'est tenu compte ni de rime, ni de quantité, ni d'accentuation, où le nombre même des syllabes admet quelque licence ? Un haïkaï n'est comparable ni à un distique grec ou latin, ni à un quatrain français. Ce n'est pas non plus une « pensée », ni un « mot », ni un proverbe, ni une épigramme au sens moderne, ni une épigramme au sens antique, c'est-à-dire une inscription, mais un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelquefois une simple touche, une impression. L'abstrait en est éliminé. La syntaxe est elliptique à l'excès. Avec trois notations brèves il s'agit de composer un paysage ou une petite scène. Tout l'effort poétique porte sur le choix des trois sensations suggestives qui appelleront le cortège des autres.

Relevons et retenons les mots et expressions clés : « tableau », « vignette », « esquisse », « impression », « abstrait éliminé », « syntaxe elliptique à l'excès », « paysage », « petite scène », « sensation », « suggestion » (l'idée étant, sur ce dernier point, que le lecteur associera mentalement d'autres « sensations » à celle introduite ou simplement évoquée par le haïkaï). P.-L. Couchoud fait, après cette dernière remarque, référence à B. H. Chamberlain et poursuit sur quatre pages la présentation. Partant des deux traits fondamentaux que constituent la brièveté et la puissance de suggestion, il avance dans l'analyse de l'esthétique du haïkaï en en relevant plusieurs autres :

- la vulgarité des thèmes (« poésie sans gêne », composée par une bohème un peu « gueuse » et pour laquelle il n'y a pas de sujets interdits — « toute la vie », tous les aspects de la vie, animaux, plantes, paysages, scènes de genre)
- la place centrale occupée par la perception, le regard (« c'est une vision qui s'adresse directement à notre œil, une impression vive qui peut éveiller en nous quelque impression endormie »)
- l'effet de surprise que cette esthétique ménage (le haïkaï est « une secousse brève donnée aux sens » ; le « saisissement » est son moyen d'expression ; il recherche « le subit, l'inopiné » — une « apparence inattendue » y est « surprise pour l'œil »)
- son inspiration bouddhique (c'est elle qui est à la racine de la sympathie pour tout être animé et de la manière de se mettre, par exemple, au niveau de « l'âme rudimentaire de l'animal »).

Il est assez aisé de pressentir ce qu'ont pu représenter la théorie et l'art du haïkaï pour Éluard : tout simplement, la première rencontre d'une théorie (et d'un art) de l'image poétique. D'une poésie qui veuille avant tout « donner à voir ». À partir de la page 59, P.-L. Couchoud commence à citer et à commenter des haïkais. Le propos est un peu moins dense ; il s'agit de partager des lectures, pour la plupart introduites en fonction de leur thématique. L'importance de la vision est réaffirmée pages 80-81 avec, cette fois, le soin d'en noter non le souci du réel mais la toujours présente subjectivité :

Le haïkaï ne fait pas, proprement, de l'esprit parce qu'il ne fait pas de réflexion sur les choses. Il les voit. Cette vision, bien entendu, est toujours celle d'un œil particulier. Sous le détail noté perce l'intérêt qui le fit noter parmi tant d'autres. Les trois touches décèlent l'intention qui les assembla. Inévitablement, elles laissent poindre *le sentiment* frivole ou sérieux qui les anima, *l'émotion* grave ou fine qui fut celle d'un homme et d'un instant. En ce sens, le haïkaï est un *état d'âme*.²⁰

Le chapitre s'achève avec des pages sur Bashô puis Buson, les deux plus célèbres auteurs du genre. Éléments biographiques, citations, brefs commentaires à leur propos et remarques plus larges sur le talent des poètes en constituent l'essentiel. Pages 130-131, la réflexion glisse, toujours à partir du constat de la brièveté, vers une comparaison des textes japonais et de ceux de... Paul Verlaine et Jules Renard. P.-L. Couchoud relate alors les circonstances de la composition d'*Au Fil de l'eau* et parle des « Cent visions de guerre » – en en citant quelques-unes. Pour lui, la brièveté n'est pas naturelle aux poètes français – le chapitre consacré au haïkaï se termine sur l'affirmation (qui se veut commentaire objectif) :

On voit ici la différence essentielle des Japonais à nous. Nos poètes les plus fragmentaires sont éminemment construits près des leurs. C'est à l'habitude psychologique élémentaire qu'on aboutit. D'instinct, un cerveau occidental construit, d'instinct, un cerveau japonais dissocie. C'est une aptitude héréditaire, un pli renforcé par l'éducation première, corrigé parfois par l'éducation postérieure.

20 . C'est nous qui soulignons.

La lecture de P.-L. Couchoud et la pratique personnelle qu'elle éclaire n'ont pu qu'amener P. Éluard à réfléchir, pour lui et par lui-même, en un mouvement qui cherche les fondements de la poésie en tant que genre, à la manière de composer en plus ou moins long poème et à la part qu'un certain effacement du discours devant le perçu suppose de faire, ou pas, à ce qui est de l'ordre du lyrisme. Qu'est-ce qu'une « vision » ? Comment la « poser » dans le langage ?

Trois des haïkaïs de « Pour vivre ici » obéissent, nous l'avons déjà dit, au décompte syllabique et au découpage en cinq sept cinq décrits par P.-L. Couchoud – il s'agit des numéros trois, six et dix. « Vrai » haïkaï, le poème six fait figure d'axe autour duquel s'articulent, en une symétrie formelle approximative, « Pour vivre ici » comptant en tout onze haïkaïs, deux parties de chacune cinq éléments. Il occupe d'autant plus significativement cette place centrale que sa thématique elle-même est différente : c'est le seul des onze haïkaïs à faire référence à la parole et dans lequel le lecteur puisse déceler la présence potentielle d'un propos, fût-il bref, du poète sur la poésie :

La muette parle
C'est l'imperfection de l'art
Ce langage obscur.

S'il y a un tel propos, il est bien négatif – avec, en arrière-plan, la certitude que l'artiste, le poète s'est isolé et coupé de tout échange (« langage obscur »).

P. Éluard commence « Pour vivre ici » sur un tercet humoristique, centré sur l'évocation d'une scène de la vie quotidienne. Il y a jeu sur les mots mais sans gratuité, ce jeu appuyant un raisonnement implicite qui conforte le réalisme dans le demi-assentiment du lecteur et situe le poème plus du côté de la remarque que de la description :

À moitié petite,
La petite
Montée sur un banc.

Le deuxième haïkaï propose une vision de la nature (nous aimerions dire une vision-sensation de la nature puisqu'il s'agit du vent que l'on voit et sent souffler) basée sur une métaphore

(la « cigarette d'air ») dont la fonction heuristique intellectualise la perception (ramenée là à une idée, celle d'attente), s'interdit tout développement cosmique de l'image et, avec l'aide d'un adjectif (« hésitant »), toute envolée lyrique dans celle, romantique, de la tempête :

Le vent
Hésitant
Roule une cigarette d'air.

Le troisième haïkaï occupe lui-même une position médiane (3/6) dans la première moitié de « Pour vivre ici ». Il est orthodoxe syllabiquement parlant mais aussi dans la « vision » qu'il propose à son tour – une vision toute visuelle, si l'on ose dire, et peu ordinaire d'un environnement qui, lui, l'est tout à fait :

Palissade peinte
Les arbres verts sont tout roses
Voilà ma saison.

Une contradiction centrale (les arbres sont à la fois « verts » et « roses »), précisément introduite dans la restitution descriptive de ce qui est à voir (et ne saurait qu'être vu : la couleur), est, cette fois, le support d'une pensée analysant l'objet (la palissade est en bois peint en rose) et s'appuyant sur les potentialités du langage (dans l'ordre des « saisons » de la vie être resté « vert » c'est être resté gaillard, jeune... tout rose) pour introduire en conclusion (« ma saison ») une subjectivité à la fois raisonnante et métaphorique (ma verte « saison » est peinte, à la fois vraie et artificielle). La progression, d'un haïkaï à l'autre, est assez évidente : remarque réaliste et logique, vision-sensation délibérément non lyrique, vision de l'environnement se résolvant en discours sur soi. Du point de vue de la structure de l'énoncé, P. Éluard passe de la phrase unique (sans, puis avec verbe conjugué) à un haïkaï dont chaque vers est un syntagme autonome.

Le cœur à ce qu'elle chante
Elle fait fondre la neige
La nourrice des oiseaux.

Le haïkaï numéro quatre vient immédiatement après poser une figure mythique, précisément invoquée par une appellation métaphorique finale supposée résumer les pouvoirs – ou la fonction – de ladite figure et elle-même introduite par la présentation assez discursive qui la précède. La « chose vue » (des oiseaux cherchant leur nourriture dans la neige) est mise en abîme, comme au second plan, et sert d'élément d'appui pour évoquer-invoquer une femme-nature nourricière bienveillante en une thématique dont le fond archaïque est évident et qui n'exclut pas l'allusion stéréotypée (l'oiseau qui fait le printemps). Dans le même temps, la métaphore est prise dans le *continuum*, si limité soit-il, du texte, en l'occurrence justifié à gauche, comme nous l'avons déjà noté, et formé d'une phrase unique qui articule logiquement mais sans conjonction les trois vers, comme si un tel développement devait aller de pair avec le primat de la représentation affective sur la restitution de la sensation. Dans le haïkaï cinq, le dernier de la première partie que nous croyons pouvoir distinguer, le « je » prend à nouveau la parole mais plus rapidement que pour le haïkaï trois – dès le deuxième vers – et surtout plus directement – dans une tournure conjuguée où ce « je » est sujet :

Paysage de paradis
Nul ne sait que je rougis
Au contact d'un homme, la nuit.

Il est assez évident que le contexte autorise à voir dans ce « je » la prise de parole d'une instance qui n'est pas celle du poète locuteur – est-ce sur fond de « paysage de paradis » qu'évolue ce « je » ou bien ledit paysage est-il lui-même personnifié au point d'être donné comme usant de ce pronom ? Une chose est certaine : la vision est posée en ouverture du poème pour être éclipsée par le discours narratif avec lequel il enchaîne, et reste foncièrement non décrite et peu suggérée (qualifiée seulement) – une belle vision, mais laquelle ? Tout se passe comme si, avec ce cinquième texte, P. Éluard avait atteint et venait montrer le dernier avatar de l'implication de la subjectivité dans l'écriture – la mise en récit, mieux : en légende (« de paradis »), de la confiance (« Nul ne sait ») maintient au centre, suggérées mais non décrites, l'émotion (« rougis ») et la sensation (« au contact ») tout en s'ébauchant en une phrase dont les articula-

tions syntaxiques (proposition subordonnée, compléments circonstanciels) sont déjà riches et bien marquées. S'il y a un « langage obscur », sans doute a-t-il, compte tenu de l'ordre de succession des haïkaïs, partie liée avec l'implication croissante de la subjectivité – et cela sans qu'il puisse être dit, à l'inverse, que la mise en retrait de celle-ci soit désirée d'Éluard. Le haïkaï trois, « vrai » haïkaï, a introduit, nous l'avons dit, le possessif « ma » (« Voilà ma saison ») – et « l'imperfection » d'un art n'est jamais qu'une perfection qui reste encore à... perfectionner, que la perfection moindre de quelque chose qui est déjà positivement jugé. L'aspect par définition fragmentaire du haïkaï semble être favorable à l'expression du plus subjectif – ce sont les vers les plus autonomes par rapport à l'articulation syntaxique qui composent les tercets les plus offerts à cette inscription.

La seconde partie de « Pour vivre ici » – haïkaïs sept à onze – poursuit la réflexion d'Éluard en introduisant, semble-t-il, la problématique, sans doute concomitante dans la pratique du poète, de l'enchaînement des images – du développement de la « vision ». Dans chacun de ces cinq autres poèmes, c'est un rapprochement de « choses vues » qui fait la « vision ». Là encore, différents procédés sont essayés (présentés, du moins) successivement et avec méthode : le haïkaï

L'automobile est vraiment lancée
Quatre têtes de martyrs
Roulent sous les roues.

adopte une description en deux phrases. Simples et bien construites, celles-ci usent de leur juxtaposition pour faire glisser une scène de la vie quotidienne vers une lecture de ce qui s'y déroule visionnaire et passablement forcée, proche de l'hallucination : extrême du supplice rapporté à l'ordinaire ; personnification sur ce registre d'un objet, la roue-martyr. Avec

Roues des routes,
Roues fil à fil déliées,
Usées.

(haïkaï huit), c'est à travers une construction syntaxique basée sur la reprise (deux fois le mot « roues » pour ouvrir deux syntagmes anaphoriques) et la variation (« fil à fil », « déliées »,

« usées ») que se creuse une image qui décline, analyse et, finalement, constitue mentalement la « vision ». Pour le haïkaï neuf, nous parlerons plutôt d'une succession de mots venus en quelque sorte euphémiser et s'appropriier l'impression initiale. Le « Ah ! » exclamatif, fréquent dans le haïkaï, dit le saisissement avant que l'enchaînement « mille flammes, un feu, une lumière » ne fasse entrer dans la parole et n'introduise ainsi, par l'analyse, un peu de distance – jusqu'à d'ailleurs fournir une explication « rationnelle » (« le soleil me suit » : en tournant le dos au soleil, celui qui parle voit son « ombre ») et affirmer une maîtrise qui s'étend sur les astres et qu'il n'y a qu'à constater. Les haïkaïs dix et onze vont, sur cette base-là, déboucher, comme de manière alternative, l'un sur une évocation rendue énigmatique –

Femme sans chanteur
Vêtements noirs, maisons grises,
L'amour sort le soir.

– l'autre sur une double « vision » offrant à l'intériorisation (à une lecture par le regard en quelque sorte faussement rétroactive et fortement induite par l'isolement en fragment) deux images, deux aperçus sur la réalité offerte au regard objectifs et descriptifs mais en même temps appelés à l'étrangeté par leur interaction :

Une plume donne au chapeau
Un air de légèreté
La cheminée fume.

Le résultat fait glisser du côté de l'humour et de l'incongruité ; dans le haïkaï dix, « Femme sans chanteur... », l'enchaînement est source d'explicitation : la variation éluardienne oscille entre une mise en poème creusant une même tonalité (l'impression est, là, toujours l'effet d'un renforcement, d'une accumulation de notations qui, pour ainsi dire, « tiennent » ensemble) et un art de l'accréditement résolu à explorer les possibles de la représentation mentale en quelque sorte déposés, recueillis et en sommeil, dans la langue (« l'air de légèreté » de telle « cheminée qui fume »). Le haïkaï dix, celui de la « femme sans chanteur » alors que (car ?) « l'amour sort le soir », repose en partie sur un cliché culturel contrarié (ou contrariant) – celui de

la sérénade le soir : l'unité du texte est en partie faite de la contradiction ainsi apportée à la tonalité triste, anti-érotique, des deux premiers vers. Le travail sur le langage du haïkaï onze (« un air de légèreté ») se cristallise sur une expression-cheville appelée à induire la conviction d'une unité textuelle tout aussi solide et à lui servir de support en restant elle-même le point où se clive doublement le sens (air-apparence / air dans lequel s'élève la fumée ; légèreté de la coquette au chapeau / légèreté de la plume). Comment poser la vision dans le langage, disions-nous. Comment développer une image, une « chose vue » et, par là, la voir et la « donner à voir » vraiment ? C'est bien la composition en poème qui est en jeu (ou en cause) – et qui peut permettre, si nous en croyons une fois encore l'ordre des haïkaïs de « Pour vivre ici », d'aller au delà du « langage obscur », de dépasser le blocage dit et symbolisé par le haïkaï médian et, partant, de perfectionner « l'art ».

P. Éluard est, on le sait, coutumier des reprises de textes d'un recueil poétique à l'autre. Six²¹ des haïkaïs de « Pour vivre ici » se trouvent réutilisés ainsi. Le quatrième (« Le cœur à ce qu'elle chante... »), le huitième (« Roues des routes... ») et le neuvième (« Ah !... ») réapparaissent tous les trois dans « Exemples », une série de quarante plus ou moins courts poèmes qui ouvre le recueil *Les Nécessités de la vie ou les conséquences des rêves*, paru en 1921, puis dans plusieurs anthologies des années 40. « Le Cœur » dans *Choix de poèmes* (1947), *Deux Poètes d'aujourd'hui* (1947 aussi) et *Premiers Poèmes* (1948) ; « Ah ! » dans *Choix de poèmes* et *Premiers Poèmes*. Ce dernier recueil, *Premiers Poèmes*, reprend en fait tout « Pour vivre ici ». *Deux Poètes d'aujourd'hui* sélectionne « Le Cœur » mais aussi, dans l'ordre même de « Pour vivre ici », les haïkaïs six, sept et huit – « La muette parle... », « L'automobile est vraiment lancée... », « Roues des routes... ». Deux recueils réutilisent un haïkaï en dehors de cette préoccupation anthologique : *Corps mémorable* (1947) qui reprend « Ah ! » et, chose exceptionnelle, lui ajoute un vers, « Jacqueline me prolonge », et *Le Bestiaire* (1948) qui retient encore une fois « Le Cœur ». Sans entrer dans l'économie interne de chacun des recueils cités, nous pouvons constater que les haïkaïs n'y sont ni

21 . P. Éluard, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 1324-1325.

regroupés ni donnés comme tels. Ils ont une place précise, prévue par P. Éluard, et, pour les plus fréquemment repris, des titres sans aucune référence à leur inspiration japonaise. « Le Cœur », « Roues », « Ah ! » : ces titres correspondent au premier mot du texte ; « Ah ! » sera « Dédicace » dans *Corps mémorable*. Ce sont des enchaînements de poèmes qu'essaye P. Éluard ; les haïkaïs sont des textes comme les autres, appelés à y prendre place. Il serait intéressant de comprendre sur quels critères s'est faite la sélection des haïkaïs et leur redistribution en recueil – nous ne sommes pas parvenue à en trouver d'autres que le rapprochement des images lui-même. Dans « Pour vivre ici », le haïkaï sur l'automobile et ses roues-martyrs est immédiatement suivi de celui qui commence par « Roues des routes... », ordre maintenu, nous venons de le dire, dans *Deux Poètes d'aujourd'hui*. Dans « Exemples », la série de textes qui ouvre *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*²², « Le Cœur » est proche des poèmes intitulés « Boxeur » (« Le cœur bat à sa hauteur / Sauteur / Et non de peur ») et « Dormeur 2 » (« L'ombre du cœur vers le matin / En hâte, / Au repos »). Pour *Le Bestiaire*, P. Éluard retient le seul haïkaï où apparaît une référence animalière – « la nourrice des oiseaux ». Alors que la reprise des haïkaïs dans des anthologies parues peu après la Seconde Guerre mondiale illustre l'importance que P. Éluard leur reconnaît eu égard à son parcours de poète en des temps historiques extrêmes, le travail éluardien sur les enchaînements, entendu comme un art de la composition thématique et du développement, est au fondement d'une poétique qui engendre le texte à partir d'unités minimales. Le haïkaï est poème mais poème on ne peut plus bref ; c'est en quelque sorte la plus petite unité dans laquelle puisse avoir lieu et être observé ce travail d'expansion. C'est aussi celle à partir de laquelle il peut se poursuivre et mettre en œuvre les techniques qui lui sont propres. En tant que tel, le haïkaï permet à la fois une focalisation du regard et de l'expression et un début de recherche sur la manière dont les figures se déploient – comment faire image dans une si petite unité langagière ? comment franchir, au sein du fragment, les limites du fragmentaire pour développer des métaphores et restituer de manière exploratoire la « vision » ? comment agencer ensuite les groupes de vers, les

22 . P. Éluard, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 61-63.

compléter, les disposer les uns par rapport aux autres en poèmes et en recueils ? Il y a, sous-jacente à ces questions, toute une dynamique d'écriture, sans doute celle qui conduit P. Éluard à expliquer quelques années plus tard, dans *Premières Vues anciennes* (1937) et *Donner à voir* (1939) :

L'image par analogie (ceci est comme cela) et l'image par identification (ceci est cela) se détachent aisément du poème, tendent à devenir poèmes elles-mêmes, en s'isolant. À moins que les deux termes ne s'enchevêtrent aussi étroitement l'un que l'autre à tous les éléments du poème. Une image peut se composer d'une multitude de termes, être tout un poème et même un long poème. Elle est alors soumise aux nécessités du réel, elle évolue dans le temps et l'espace, elle crée une atmosphère constante, une action continue. Pour ne citer que des poètes de ce siècle, Raymond Roussel, Pierre Reverdy, Giorgio De Chirico, Salvador Dali, Gisèle Prassinos, Pablo Picasso ont ainsi fait vivre parfois dans le développement d'une seule image l'infinité des éléments de leur univers.

P. Éluard complète le propos d'une citation de Paul Nougé : « L'on souhaiterait qu'une image soutînt les images »²³. Le point de vue développé est assez clair même s'il fait partir l'explication du poème achevé : les images – comparaisons et métaphores *in praesentia* – ont une capacité en quelque sorte innée à se désolidariser du contexte de parole dans lequel elles sont amenées alors qu'en même temps, en son sein, elles peuvent se décliner et se laisser absorber dans une sorte de méta-image unificatrice. À l'époque de « Pour vivre ici », Paul Éluard a sans doute découvert tant l'autonomie de l'image poétique que l'aptitude à l'incorporation dont celle-ci peut faire preuve et sans laquelle il n'y aurait ni « long poème » ni recueil – ni, d'une certaine manière, littérature. La perspective est différente de celle d'André Breton qui ne loue pour sa part ouvertement et explicitement le haïkaï que dans « Signe ascendant » – et en y saluant une morale de la célébration exaltante du réel²⁴ : P. Éluard expérimente le haïkaï comme parole poétique naissante, comme fondement de la parole poétique, et non comme forme achevée et excellente de celle-ci. Notons que chez les maîtres japonais du genre, dont Bashô, le plus célèbre, le haïkaï est serti dans un texte qui le prépare et le met en valeur, le

23 . *Ibid.*, p. 539.

24 . A. Breton, *La Clé des champs*, Éd. du Sagittaire, 1953, p. 115.

« haïbum »²⁵, et que la plupart des histoires de la littérature japonaise²⁶ relèvent l'existence d'anthologies thématiques de haïkaïs avant de s'attacher au contexte dans lequel le haïkaï est apparu, celui des poésies liées ou enchaînées. Entre brièveté et développement, P. Éluard a de toute évidence une exigence esthétique et formelle qui, mise en débat, a fait, ailleurs, écrire l'histoire d'un genre.

Au moment où il découvre le haïkaï, P. Éluard est en fait sous une double influence : celle, forte, des recherches de Jean Paulhan et celle, plus récente mais très vive, de Dada. Le rapport d'Éluard au dadaïsme a été réétudié récemment par H. Béhar qui défend, dans une contribution parue dans les actes du colloque de Nice *Paul Éluard a cent ans*, un point de vue assez différent de celui habituellement reçu – et montre que l'engagement d'Éluard dans ce mouvement était plein et entier²⁷. Ce travail s'appuie sur la correspondance, en grande partie inédite, d'Éluard et de Tristan Tzara. Quelques éléments de celle-ci, utiles pour nous ici, ont été publiés par B. Gill dans les *Studi francesi*²⁸. En 1919, P. Éluard a 24 ans. Il a fait la connaissance de J. Paulhan après la publication des *Poèmes pour la paix*. Tous deux entretiennent des échanges assez serrés, en particulier à travers la lecture de leurs publications respectives et les lettres auxquelles nous avons plusieurs fois fait allusion. J. Paulhan se passionne alors pour les haïn-tenys, ces proverbes-poèmes malgaches. Dans la lettre à Paul Éluard où il cite P.-L. Couchoud²⁹, J. Paulhan déclare qu'il aimerait bien les envoyer à... J. Vocance. P. Éluard, de son côté, projette la création de sa propre revue, *Proverbe*, et lui en parle. La réflexion de l'un est parallèle à la réflexion de l'autre. J. Paulhan a déjà mis la rhétorique et les lieux communs au centre de la sienne – un texte est paru à leur sujet dans *Nord-Sud* en 1918 et, en mars 1919, la revue *Les Marges* publie « De la recherche

25 . R. Sieffert, *La Littérature japonaise*, POF, 1973, p. 123.

26 . Voir les titres donnés dans la bibliographie.

27 . H. Béhar, « Éluard et le fou allié Dada », dans C. Guedj (dir.), *Paul Éluard a cent ans : actes du colloque de Nice (janv. 1996)*, L'Harmattan, 1998, p. 13-33.

28 . B. Gill, « Textes dadaïstes de Paul Éluard », *Studi francesi*, mai-août 1981, n° 92, p. 231-240.

29 . J. Paulhan, *op. cit.*, p. 29.

des métaphores ou *Le Tailleur chinois* »³⁰. *Proverbe* (premier numéro en février 1920) va, de son côté, vouloir militer « pour la construction de phrases ou d'éléments de phrases qui, en dehors de toute syntaxe et de tout souci grammatical, doivent créer de nouveaux lieux communs »³¹. Entre mars 1919 et la parution de ses haïkaïs dans la *NRF*, en septembre 1920, P. Éluard se trouve au cœur d'un véritable entrecroisement de réflexions et de recherches. Quand J. Paulhan lui présente A. Breton, en avril 1919, il écrit les poèmes des *Animaux et leurs hommes* ; en mai 1919, le numéro trois de *Littérature* publie l'un d'eux, « Vache ». Il est possible de se fonder sur un texte pour comprendre les intentions et les ambitions éluardiennes d'alors : c'est précisément la préface des *Animaux et leurs hommes*, écrite par P. Éluard lui-même et d'abord parue elle aussi dans la revue animée par A. Breton (numéro cinq de juillet 1919). L'importance de cette préface est soulignée par J.-Ch. Gateau³². P. Éluard écrit³³ :

Qu'une force honnête nous revienne.
 Quelques poètes, quelques constructeurs qui vécurent
 jeunes nous l'avaient déjà enseigné.
 Connaissions ce dont nous sommes capables
 La beauté ou la laideur ne nous paraissent pas nécessaires.
 Nous nous sommes toujours autrement souciés de la puissance ou
 de la grâce, de la douleur ou de la brutalité, de la simplicité ou du
 nombre.
 La vanité qui pousse l'homme à déclarer ceci beau ou laid, et
 à prendre parti, est à la base de l'erreur raffinée de plusieurs
 époques littéraires, de leur exaltation sentimentale et du désordre
 qui en résulte.
 Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs. Nous
 nous apercevrons alors de tout ce qui nous lie.
 Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi
 mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le,
 transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun
 échange entre nous.

30 . A. Dhôtel, *Jean Paulhan*, La Manufacture, 1986 (chronologie en fin d'ouvrage).

31 . H. Béhar et M. Carassou, *Dada : histoire d'une subversion*, Fayard, 1999, p. 140 (les auteurs citent eux-mêmes T. Tzara et son texte « Les Revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie »).

32 . J.-Ch. Gateau, *op. cit.*, p. 78-79.

33 . P. Éluard, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 37.

Deux de ces phrases (« Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs » et la suivante) sont citées par J. Rivière dans « Reconnaissance à Dada », texte publié en août 1920 par la *NRF*, dans le numéro qui précède juste celui qui contient les haïkais³⁴ et dont les idées étaient probablement débattues autour d'Éluard. Pour J. Rivière, l'attitude mentale de l'écrivain tend, depuis le XIX^e siècle, à un « détachement croissant de la réalité » – « on pourrait croire qu'à partir du romantisme, l'écrivain prend le pas sur sa perception » – et ce de manière telle que « l'auto anéantissement » de l'art est inévitable. Dada témoigne, aux yeux de J. Rivière, du dernier stade de cette évolution et de l'inaptitude générale de l'avant-garde à une quelconque « fondation esthétique ». L'espoir d'atteindre « un langage charmant, véritable, de commun échange » qu'exprime la préface des *Animaux et leurs hommes* semble être celui, déçu bien sûr, du haïkaï six de « Pour vivre ici » (« C'est l'imperfection de l'art / Ce langage obscur ») et l'on peut croire P. Éluard soucieux d'interroger la technique du haïkaï qui met en son centre justement la perception. La rédaction même de « Pour vivre ici » est plutôt contemporaine de celle des poèmes de *Les Nécessités d'une vie et les conséquences des rêves*, recueil édité en 1921 : nous en voulons pour preuve la publication par T. Tzara de « Un mot dur », « Premier tourment » et « Les Plis » dans *Dadaphone* (mars 1920) ainsi que les autres poèmes retrouvés par B. Gill dans les lettres adressées par P. Éluard au même T. Tzara entre 1920 et 1922 (« La Parole », « Reflets », « Les Fleurs »...). De fait, les haïkais sont très proches de ce qu'Éluard appelle ses « exemples ». Certains, les plus articulés et les plus analytiques, sont donnés pour tels ailleurs. Nous avons déjà relevé que les poèmes quatre, six et neuf de « Pour vivre ici » réapparaissaient dans la série de ceux qui ouvrent *Les Nécessités de la vie* sous le titre « Exemples ». Dès juillet-août 1920, *Littérature* publie deux des haïkais destinés à la *NRF*³⁵ dans une série de douze poèmes portant le même titre – celle-ci comprend, outre les deux haïkais, « Dormeur », « Cantique », « Quatre gosses », « Autres gosses », « L'Art de la danse » (deux poèmes), « Séduction », « Ouvrier »,

34 . J. Rivière, « Reconnaissance à Dada », *La Nouvelle Revue française*, août 1920, n° 83, p. 221.

35 . P. Éluard, « Exemples », *Littérature*, juillet-août 1920, p. 1-5.

« Séduire » et « Fêtes ». Dans l'esprit de J. Paulhan, qui écrit une préface pour *Les Nécessités de la vie*³⁶, le fonctionnement de ces « exemples » est similaire à celui des proverbes et indissociable de la dynamique d'expansion qui structure l'ensemble de la méthode de travail d'Éluard :

L'erreur singulière de Victor Hugo, de Stéphane Mallarmé et de Mme Mathieu de Noailles nous peut donner à penser, plus loin, que les mots, loin qu'ils portent goût, odeur ou musique, le sens même ne leur est pas une propriété tellement assurée qu'ils ne la laissent aller aussitôt que l'écrivain les néglige, ou les accueille sans brutalité d'esprit, ou bien encore ne tient pas compte de leurs veines, fil et sorte particulière de résistance. *Pour les proverbes, exemples et autres mots* à jamais marqués d'une première trouvaille, combien ce vide autour d'eux les fait plus absurdes et plus purs, pareillement difficiles à inventer, à maintenir. *J'aime que Paul Éluard les reçoive tels, ou les recherche. Ensuite commencent ses poèmes.*³⁷

L'article de la revue *Les Marges*, « De la recherche des métaphores ou *Le Tailleur chinois* », développe clairement l'idée selon laquelle le véritable poète cherche le commun et veut avant tout « voir l'exact, l'actuel »³⁸. Celle-ci est particulièrement chère à son auteur et se retrouve dans deux autres articles parus dans la *NRF* en 1920 (numéros de mars et de mai) sous le titre « Optique du langage »³⁹. La date de celui paru dans *Les Marges* laisse tout lieu de penser que c'est à lui que fait allusion J. Paulhan quand il explique à Paul Éluard dans une de ses lettres de mars 1919 : « Je suis préoccupé de démontrer que les mots ne sont pas une traduction des pensées... mais une chose eux-mêmes, une *matière à réduire*, et difficile »⁴⁰. Prenant deux métaphores – « boule arc en ciel » (pour désigner et décrire la pomme en verre d'un escalier) et, chez Chateaubriand, « le

36 . P. Éluard, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 55.

37 . C'est nous qui soulignons.

38 . Texte repris dans : J. Paulhan, *Jacob Cow le pirate*, Tchou, 1966-1967, p. 11-19.

39 . J. Paulhan, « Optique du langage. 1, Si les mots sont des métaphores usées », *La Nouvelle Revue française*, mai 1920, n° 78, p. 442-446. *Id.*, « Optique du langage. 2, Intention de quelques poèmes chinois », *La Nouvelle Revue française*, mai 1920, n° 80, p. 740-745.

40 . J. Paulhan, *Choix de lettres. I, 1917-1936 : la littérature est une fête*, p. 31. C'est nous qui soulignons.

grignotement de la pluie sur la capote de ma calèche » –, J. Paulhan montre que le poète a cherché à former aux mots un sens que la présence de l'image avoue non accepté, non intégré. Si le proverbe est si intéressant pour P. Éluard et J. Paulhan, c'est qu'il prouve que l'image peut, justement, réussir et devenir lieu commun. Dada vaut par le geste qu'il pose, la liberté qu'il exerce. Pour atteindre le « langage de commun échange » auquel il aspire, le poète devra développer les bribes lancées en dehors de tout souci de syntaxe, et ce dans l'ambition d'y déployer avec le plus de justesse possible la réalité de sa perception. Nous retrouvons le haïkaï comme « vision ». La très dadaïste contestation de la logique, du lyrisme et de la logomachie s'accommode d'autant plus aisément d'une écriture qui conjugue brièveté, discontinuité et effacement du discours devant le perçu que celui-ci n'est jamais, dans l'horizon d'attente d'Éluard et de Paulhan, que *le partage d'une évidence*. Émotion, sensation ou seulement impression, la perception passe du personnel à l'universel et peut alors assurer (ou du moins tenter) cette inscription dans la langue et les représentations mentales qui doit le transformer. Une « réaction Dada » d'Éluard retrouvée par B. Gill dans les documents de Tzara affirme⁴¹ :

La forme la plus parfaite de la poésie, la seule vraie peut-être pour des nations vieilles et des hommes vieillots, c'est le lyrisme.

Le lyrisme s'épanouit dans la poésie contemporaine de superbe façon, entre deux irréalisations Dada, la poésie, la poésie sacrée depuis si longtemps s'accommode parfaitement des cerveaux les plus hauts et des rêves les plus élevés. Un vaste chant emplit les cieux. Et le 20^e siècle ne fait que commencer.

La découverte et la pratique du haïkaï apparaissent maintenant avec leur véritable enjeu : vérifier et attester, en tant que pratique littéraire d'où la littérature est le plus que faire se peut exclue, qu'une ambition d'écrivain et d'écriture est à nouveau, ou encore, possible. Parce qu'il est aussi et avant tout « vision » de la vie ordinaire et « vision » naissante, peu appuyée, comme retenue – « suggestion », « esquisse », « croquis », « miettes », selon les mots employés dès l'origine pour le décrire – le haïkaï est cette forme qui, par delà l'éclatement des genres et le discrè-

41 . B. Gill, *op. cit.*, p. 235.

dit général qui a pu peser au lendemain de la guerre sur toute entreprise de parole, prouve, *a minima*, que la poésie est possible et désigne quelle efficacité peut être attendue d'elle, la plus grande : transformer le langage et, par là, la manière de « vivre ici ».

Bibliographie

Le Japon, la littérature japonaise et l'influence du Japon en France

- ASTON W. G., *La Littérature japonaise*, 2^e éd., Colin, 1921.
- BARTHES R., *L'Empire des signes*, Flammarion, 1980.
- BEILLAIRE P., *Le Japon en langue française : ouvrages et articles publiés de 1850 à 1945*, Kimé, 1993.
- BERQUE A. (dir.), *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Hazan, 1994.
- BRITTON D., BOUVIER N. et STOCK D., *Voyage poétique à travers le Japon d'autrefois : la route étroite vers les Districts du Nord et Haïkus choisis par Bashô*, Bibliothèque des Arts, 1974.
- CHALLAYE F., *Le Japon illustré*, Larousse, 1915.
- COUCHOUD P.-L., *Sages et poètes d'Asie*, 5^e éd., Calmann-Lévy, s. d.
- COYAUD M., *Fourmis sans ombre : le livre du haïku : anthologie-promenade*, Phoebus, 2001.
- LINHARTOVA V., *Dada et surréalisme au Japon*, POF, 1987.
- REVON M., *Anthologie de la littérature japonaise des origines au 20^e siècle*, Vertiges, 1986.
- SIEFFERT R., *La Littérature japonaise*, POF, 1973.
- *ID.*, « Bashô 1644-1694 », *Encyclopædia universalis*, 1995, p. 865.
- *ID.*, « Lyrisme. 3, Le Lyrisme japonais », *Encyclopædia universalis*, 1995, p. 147-148.
- *ID.*, « Japon. H, La Littérature. 1, La Littérature classique », *Encyclopædia universalis*, 1995, p. 958 et suivantes.
- SHUICHI K., *Histoire de la littérature japonaise. t. 2, L'isolement du XVII^e au XIX^e siècle*, Fayard, 1986.
- WICHMANN S., *Japonisme*, Chêne/Hachette, 1982.

Paul Éluard, ses amis et la littérature en France à l'époque de « Pour vivre ici »

- BADRÉ F., *Paulhan le juste*, Grasset, 1996.
- BÉHAR H., « Éluard et le fou allié Dada », dans C. GUEDJ (dir.), *Paul Éluard a cent ans : actes du colloque de Nice (janv. 1996)*, L'Harmattan, 1998, p. 13-33.
- *ID.*, « Le Poète et l'éminence grise, ou l'étrangeté d'une amitié », dans M. MURAT (dir.), *André Breton*, L'Herne, 1998, p. 343-352.
- BÉHAR H. et CARASSOU M., *Dada : histoire d'une subversion*, Fayard, 1990.
- BONNET M., « Littérature et le reste », in *Littérature numéros 1 à 20, mars 1919 à août 1921*, Jean-Michel Place, 1978, p. VII-XX.

- COMPAGNON A., « La Réhabilitation de la rhétorique au 20^e siècle », dans M. FUMAROLI (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, PUF, 1999.
- DHÔTEL A., *Jean Paulhan*, La Manufacture, 1986.
- GATEAU J.-Ch., *Paul Éluard ou le frère voyant*, Robert Laffont, 1988.
- GILL B., « Textes dadaïstes de Paul Éluard », *Studi francesi*, mai-août 1987, n° 92, p. 231-240.
- LESBATS C., « La NRF : humanisme et esthétique. La NRF de 1919 à 1940 », dans A. DASPRÉ et M. DÉCAUDIN (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*. t. 6, 1913-1976, Messidor, 1982, p. 203-209.
- SANOUILLET M., *Dada à Paris*, Pauvert, 1965.
- TONNET-LACROIX É., *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1926)*, Publications de la Sorbonne, 1991.
- VAJDA A., « Dada dans la poésie d'Éluard », *Europe*, janv. 1973, n° spécial, p. 231-242.

Le haïkai et la forme brève en littérature française

- BERRANGER M.-P., *Dépaysement de l'aphorisme*, Corti, 1988.
- DELTEIL A. (dir.), *Le Haïku et la forme brève en poésie française : actes du colloque du 2 déc. 1989*, École d'Art d'Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.
- ÉTIEMBLE, « Dialectique du vers libre et du haïku », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1977, vol. 51, n° 2, p. 212-222.
- FAVRE Y.-A., « L'Art du poème court d'Éluard à Mambrino », *Travaux de littérature*, 1991, n° 4, p. 299-311.
- GOYET F., « Haïku à l'étranger », dans B. DIDIER, *Dictionnaire universel des littératures*. Vol. 2, G-O, PUF, 1994.
- MAUBLANC R., « Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine : le Haï-Kaï français. I, Les Origines et les principes », *La Grande Revue*, fév. 1923, p. 604-625.
- *ID.*, « Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine : le Haï-Kaï français. II, Les Réalisations », *La Grande Revue*, mars 1923, p. 68-85.

Les débuts du japonisme en Europe, du haïkaï en France et d'Éluard en littérature : chronologie croisée et sélective.

1854	Traité de Kanagawa (fin de l'isolement japonais).
1858	Premier traité commercial entre la France et le Japon.
1862	Canonisation des martyrs du Japon.
1864	Exposition universelle (Londres).
1867	Exposition universelle (Paris).
1871	Claude Monet découvre les estampes lors d'un séjour en Hollande. Anthologie japonaise de Léon de Rosny (<i>Poésies anciennes et modernes des insulaires du Nippon</i>).
1878	Exposition universelle (Paris).
1880	<i>The Classical Poetry of the japaneses</i> de Basil Hall Chamberlain (cité par G. W. Aston et par F. Challaye, qui a eu G. W. Aston pour source).
1887	Vincent Van Gogh décore son atelier avec une collection de gravures japonaises achetées à Anvers. Il peint <i>Le Pont sous la pluie</i> , inspiré d'une estampe d'Hiroshige.
1890	Exposition d'un panorama de l'Ukiyo-e des origines à 1860 à l'École Nationale des Beaux-Arts (grand succès).
1893	Utamuro et Hiroshige à la galerie Durand-Ruel (l'exposition fascine les impressionnistes).
1896	Karl Florenz publie <i>Dichtergrüsse aus dem Osten</i> , l'équivalent en Allemagne de l'ouvrage de B. H. Chamberlain.
1900	Exposition universelle (Paris). La Commission Impériale du Japon publie une <i>Histoire de l'art du Japon</i> .
1902	Traduction de la <i>Littérature japonaise</i> de William George Aston (parue en 1899 dans la langue).
1905	<i>Au fil de l'eau</i> , recueil hors commerce à l'initiative de Paul-Louis Couchoud et auquel participe Julien Vocance (Joseph Seguin). Premières traductions en français de haïkaïs (articles de A. Bellessort, L. Aubert, P.-L. Couchoud et Ch. Laurent). <i>Au Japon et en Extrême-Orient</i> de Félicien Challaye.
1910	<i>Anthologie de la littérature japonaise</i> de Michel Revon, la « source la plus sûre pendant un quart de siècle » selon V. Linhartová. Dernière réédition en 1986 (éditions Vertiges).
1913	<i>Les Hain-Tenys mérinas</i> de J. Paulhan, à la librairie orientaliste Geuthner.
1914	Début de la Première Guerre mondiale. Paul Éluard est incorporé.
1915	<i>Le Japon illustré</i> de Félicien Challaye, chez Larousse.
1916	« Cent visions de guerre » de J. Vocance dans le numéro de mai de <i>La Grande Revue</i> . <i>Sages et poètes d'Asie</i> de P.-L. Couchoud aux éditions Calmann-Lévy. Paul Éluard polycopie en 17 exemplaires <i>Le Devoir</i> et signe de son nom d'écrivain pour la première fois.

1917	Paul Éluard rejoint le front. Correspondance avec Aristide Gonon, qu'Éluard connaît sans doute depuis 1912. <i>Le Devoir et l'inquiétude</i> de Paul Éluard édité par Gonon (version augmentée du recueil précédent). Note de J. Paulhan sur <i>Sages et poètes d'Asie</i> dans <i>La Vie</i> (numéro de février). « Fantômes d'hier et d'aujourd'hui » de J. Vocance dans le numéro de mai de <i>La Grande Revue</i> .
1918	<i>Poèmes pour la paix</i> d'Éluard – celui-ci envisage de développer les onze poèmes de ce recueil en vue d'une nouvelle édition. J. Paulhan rencontre Paul Éluard. Il le présente aux fondateurs de <i>Littérature</i> .
1919	Jacques Rivière reprend la direction de la <i>Nouvelle Revue française</i> . Début de la querelle sur le style de Flaubert.
1920	Parution en janvier de <i>Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux</i> de Paul Éluard (« le premier de mes poèmes », selon une dédicace à Lise Deharme). Premier numéro de <i>Proverbe</i> , la revue créée par Paul Éluard. Tristan Tzara à Paris. Festival Dada de la salle Gaveau. « Pour vivre ici » dans le numéro de septembre de la <i>Nouvelle Revue française</i> .
1921	Réédition de la <i>Littérature japonaise</i> d'Aston. « Art poétique » de J. Vocance dans le numéro de juin de la revue <i>La Connaissance</i> . De Paul Éluard : <i>Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves. Précédé de Exemples</i> , avec une préface de J. Paulhan.
1922	Répétitions de Paul Éluard.
1923	René Maublanc publie une anthologie et une bibliographie dans la revue <i>Le Pampre</i> (numéro 10-11) ainsi que « Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine : le haï-kaï français » dans <i>La Grande Revue</i> (numéros de février et de mars). Parution de « Pour vivre ici » dans <i>Littérature</i> , sous le titre général « Exemples » (juillet-août).
1924	<i>Sur des lèvres japonaises</i> de Kikou Yamata, anthologie préfacée par Paul Valéry (pleine reconnaissance du haïkaï en France). <i>Manifeste du Surréalisme</i> , sans référence à la poésie japonaise. <i>Mourir de ne pas mourir</i> de Paul Éluard. Fugue de celui-ci (« je dédie mon dernier livre à André Breton »).
1927	<i>Haïkaï</i> de Kikakou aux éditions Crès (non réédité depuis), trad. Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin. <i>Cent phrases pour éventails</i> de Paul Claudel.
1935	<i>Anthologie de la poésie japonaise</i> de Georges Bonneau, qui succède à l'anthologie de M. Revon comme ouvrage de référence.
1936	<i>Haïkaï de Bashô et de ses disciples</i> par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin.
1937	<i>Le Livre des Haï-Kaï</i> (éditions Malfère, à Amiens) qui reprend les « Cent visions de guerre » de J. Vocance.
...	
1947	« Signe ascendant » d'A. Breton qui cite, comme apologue Zen, l'histoire de Bashô renversant le haïkaï de Kikakou sur la libellule et le piment.
1951	Numéro des <i>Cahiers du Sud</i> .
1952	<i>La Clé des champs</i> d'A. Breton aux éditions du Sagittaire (reprend « Signe ascendant »).
...	

Lecture de « Pour vivre ici » et des haïkaïs de P. Éluard

N°	Texte du haïkaï et mise en page originale	Découpage syllabique	Nature de la « vision »
1	À moitié petite, La petite Montée sur un banc.	5, 3, 5 (13)	Scène de la vie quotidienne.
2	<i>Le vent</i> <i>Hésitant</i> Roule une cigarette d'air.	2, 3, 8 (13)	Vision-sensation de la nature.
3	<i>Palissade peinte</i> <i>Les arbres verts sont tout roses</i> <i>Voilà ma saison.</i>	5, 7, 5 (17) <i>haïkaï-type, milieu de 1^{ère} partie</i>	<i>Vision de l'environnement.</i>
4	Le cœur à ce qu'elle chante Elle fait fondre la neige La nourrice des oiseaux.	7, 7, 7 (21) justification à gauche	Figure mythique de la femme-nature nourricière.
5	Paysage de paradis Nul ne sait que je rougis Au contact d'un homme, la nuit.	8, 7, 8 (23)	Scène-récit (confidence).
6	<i>La muette parle</i> <i>C'est l'imperfection de l'art</i> <i>Ce langage obscur.</i>	5, 7, 5 (17) <i>haïkaï-type position médiane</i>	<i>Scène jugée (sur le thème de la parole).</i>
7	L'automobile est vraiment lancée Quatre têtes de martyrs Roulent sous les roues.	9, 7, 5 (21)	Scène de la vie quotidienne > hallucination.
8	Roues des routes, Roues fil à fil déliées, Usées.	3, 7, 2 (12)	Scène de la vie quotidienne > vision réaliste et analytique.
9	Ah ! mille flammes, un feu, la lumière, Une ombre ! Le soleil me suit.	9, 2, 5 (16)	Succession d'images (choses désignées) = vision qui se familiarise.
10	<i>Femme sans chanteur,</i> <i>Vêtements noirs, maisons grises,</i> <i>L'amour sort le soir.</i>	5, 7, 5 (17) <i>haïkaï-type avant-dernier poème</i>	<i>Succession d'images (image « culturelle » < > élément ou fragment de « choses vues ») ; tonalité commune.</i>
11	Une plume donne au chapeau Un air de légèreté La cheminée fume.	8, 6, 5 (19) dernier poème	Une qualité, un « trait » visuel commun à deux « choses vues ».

N°	Spécificités	Autre recueil / autre titre
1	Humour, « réalisme », raisonnement, logique. Phrase sans verbe, entre la description et la remarque. Une certaine manière de voir fait image.	Non.
2	Métaphore <i>in praesentia</i> . Fonction heuristique (sonder le réel). Désacralisation (cosmos > ordinaire).	Non.
3	<i>Contradiction qui « lance » le discours interprétatif du lecteur. Lecture « rationnelle » permise. Implication d'un locuteur (« ma »).</i>	Non.
4	Évocation – invocation. Métaphore <i>in praesentia</i> sur un pronom. Mise en mythe d'interprétation incertaine. Fond archaïque de la thématique.	Oui, « Cœur ».
5	La vision mise en ellipse. Métaphore (<i>in absentia</i> ?). Image peu visuelle, « qualifiante ». Implication du locuteur (« je »).	Non.
6	<i>Commentaire – jugement. Part du vu (la scène). Jeu sur une locution figée. Jugement de valeur formulé sur le mode du constat.</i>	Non.
7	Comparaison implicite prise dans une phrase. Image obsédante, qui « bloque » la vision (arrêt sur image).	Non.
8	La vision se décline, s'analyse et analyse le vu. Reprise et variation. La roue, image récurrente chez Éluard. La route – cf. le texte surréaliste « Grandes conspiratrices... ».	Oui, « Roues ».
9	Vision analytique, exclamative et commentée. Se l'approprier jusqu'à l'inverser. Le 3 ^e vers commente. Surprise (dépossession) > maîtrise.	Oui, « Ah ! » et (avec un 4 ^e vers : « Jacqueline me prolonge ») « Dédicace ».
10	<i>Évocation – énigme plutôt que description. Topos de la sérénade réinvesti visuellement et inversé. Les « choses vues » concrétisent une sentence proverbiale et lui tiennent lieu à la fois d'illustration et de commentaire.</i>	Non.
11	Interaction de deux images qui constatent sur le mode de l'objectivité descriptive – à intérioriser et analyser pour « comprendre » le rapprochement. Humour.	Non.

Le refus de la notion de genre dans la poétique de Nietzsche

Paule Plouvier

Nietzsche occupe une place majeure dans le tournant esthétique de notre modernité en sorte qu'aujourd'hui encore nous n'avons pas fini de ressentir l'ébranlement provoqué par ses conceptions. C'est pourquoi, à propos de l'éclatement de la notion de genre qu'il est un des premiers à avoir analysée, il faut tenir compte des caractéristiques propres à la création de notre époque, de la façon dont cette notion s'est colorée, telle que la conception d'œuvre ouverte, en état d'inachèvement structural, ou encore prise dans un incessant mouvement métamorphique, traits qui sont en relation directe avec l'éclatement de la notion de genre. Il est en outre nécessaire de distinguer les propositions de Nietzsche sur la création, propositions qui dissolvent la notion de genre dans une vision spécifique de la culture, de la manière dont il a exécuté pour lui-même cette disparition du genre, soit son écriture ; écriture qui, conjuguée à ses propositions théoriques, a eu la plus grande influence sur la manière de faire des contemporains.

Il faut tout d'abord repartir de *L'Origine de la tragédie* qui, en 1872, se nommait *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique* avant d'être finalement intitulée *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*. Non que le contenu diffère essentiellement d'un titre à l'autre, en dépit

de corrections de détail. Mais il est intéressant de remarquer l'évolution de la pensée de Nietzsche qui va d'une vision du monde résolument esthétique à une interprétation de l'avenir de la culture fondée sur cette conception esthétique en sorte que, finalement, l'esthétique commande l'histoire.

Le lien interprétatif entre esthétique et histoire préside d'ailleurs à la conception de *L'Origine de la tragédie*. En effet Nietzsche écrit son premier texte dans un climat particulier : celui d'une interrogation sur « L'Esprit moderne en Europe » dont il examine les traits dans les productions artistiques européennes. Cet examen lui est commandé par les préoccupations que la guerre de 1870, à laquelle il a participé, fait naître dans son esprit au sujet de l'antagonisme de la France et de l'Allemagne, antagonisme qui rejaillit sur la civilisation européenne et que Nietzsche voudrait tirer du côté d'une tension créatrice. Ainsi les propositions liées à *L'Origine de la tragédie*, soit à cette méditation sur le centre porteur d'une vision du monde chez les Grecs anciens, se fait en relation étroite avec une réflexion sur l'état de la culture européenne appelée à disparaître ou à croître en fonction de la jonction que cette culture saura établir avec la vision proposée par *L'Origine de la tragédie*. Il s'ensuit une série de paradoxes et de retournements spécifiques à la démarche de Nietzsche. En effet, semblablement à la santé seconde conquise sur la maladie et grâce à elle, l'état de la culture européenne, son esthétique au sens général du terme, apparaît à la fois comme une décadence liée au mélange des genres et comme le germe d'une renaissance où la libération hors des cadres tracés se ferait à partir d'un principe porteur assurant en quelque sorte l'unité sous-jacente au chatouement baroque de la multiplicité.

L'éclatement des genres au sens spécifique du terme est ainsi précédé et comme enveloppé dans le constat d'un éclatement des supports culturels propres à chaque nation. En ce sens Nietzsche reprend la parole de Goethe sur l'Allemagne : « L'Allemand doit être davantage qu'allemand, car tout ce qui est parfait en son genre doit dépasser son genre, doit devenir quelque chose d'autre, d'incommensurable ».

Or cet éclatement des genres a déjà commencé en Europe. Nietzsche voit dans l'esprit moderne européen, en particulier dans ces deux pays antagonistes que sont la France et l'Allemagne, le développement d'une tendance au mélange des

genres et la marque d'un style afférent à ce mélange qu'il caractérise comme décadent. Mais cette décadence est sublime, elle est nécessaire au retour de la santé seconde. L'identité d'une tendance européenne commune en art moderne se résume à travers le rapprochement constant fait par Nietzsche entre Baudelaire et Wagner, rapprochement fait d'ailleurs après la première réflexion sur l'état de l'Europe puisque Nietzsche ne découvre Baudelaire qu'en 1887. Pour Nietzsche Baudelaire et Wagner cherchent à créer un art qui engloberait en lui aussi bien la poésie que la peinture, la peinture que la musique, et la musique, elle, engloberait aussi bien la danse et l'expression plastique. Baudelaire ne note-t-il pas dans son « Art philosophique » : « Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs des couleurs dans la sculpture, les littérateurs des moyens plastiques dans la littérature ? »

Cette volonté d'empiètement fait éclater toutes les règles codifiant la séparation des genres et aboutit à une exaspération du style que l'on peut qualifier d'expressionniste avant la lettre. Dans sa diatribe contre Wagner en 1884, lorsque la passion est devenue règlement de comptes, Nietzsche souligne l'existence du « style de décadence chez Wagner. La tournure particulière se veut souveraine, la subordination et la composition aléatoires »¹. Remarque qui consone curieusement à une réflexion de Paul Bourget relevée par Jacques Le Rider : « L'unité du livre se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot ». On constate que la poussée éruptive d'une force libératrice, quoique chaotique à première vue, envahit la forme à tous les niveaux. À la recherche d'une unité idéalisatrice, celle dans laquelle sont tombés les romantiques qui n'ont pas su trouver selon Nietzsche « la consolation dans l'ici-bas » et n'ont pas appris « à rire »², se substitue la diaprure vitale de la multiplicité issue directement de la sphère de Dionysos, un Dionysos que ne viendrait pas encore épauler Apollon. « Qu'importe, trouve-t-on dans le

1. Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Œuvres, t. 2, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 911.

2. Friedrich Nietzsche, « Essai d'autocritique », Préface ajoutée en 1886 à *L'Origine de la tragédie*, Œuvres, t. 1, op. cit., p. 30.

fragment 838 de *La Volonté de puissance*, tout le développement des moyens d'expression, si *cela* qui exprime, si l'art a perdu sa loi propre ! » Propos qui peut paraître aller contre la nécessité de cet éclatement et de cette multiplicité débouchant « sur la nostalgie d'une grandeur sans objet » propre à la décadence. N'oublions pas, toutefois, l'ambiguïté constante du terme de « décadence » dont la valence change suivant le point de vue adopté en vertu du perspectivisme. Décadence nécessaire et, en ce sens « bonne », du malaise culturel européen écrasé par le poids d'un positivisme contre lequel se rebelle l'esprit, décadence « mauvaise », nihilisme radical s'il s'y complaît et ne relève pas le défi « surhumain » de l'acceptation joyeuse des tensions opposées et déchirantes qui, selon Nietzsche, doivent se retrouver dans l'expression de l'art, car l'art est la parole du monde qui se profère à travers l'individu. Dans cette perspective, *La Naissance de la tragédie*, ce texte fondateur de la pensée de Nietzsche, peut être vu également comme une réponse à la méditation sur le devenir de l'art européen. On peut d'ailleurs retrouver dans *La Naissance de la tragédie* les traits d'expressionnisme, de multiplicité, de tendance au surhumain qui caractérisaient la forme décadente, mais la tragédie grecque excède toute cette multiplicité, et par là, art total, échappe à la décadence comme semblera le faire un temps l'opéra de Wagner.

Il ne s'agit pas d'imaginer une sorte de *patchwork* où se juxtaposeraient des fragments de genres différents mais bien de se tenir à la racine de la création, « cela », où les genres n'existent pas, pris qu'ils sont dans une seule et même tension créatrice conçue par Nietzsche comme esprit de la musique, ou « mystérieux un-primordial » à ne pas confondre avec la conception d'une unité pleine, harmonique et cohérente. Lorsqu'il tente de cerner ce qu'est pour lui cet « esprit de la musique », Nietzsche fait appel au processus de la création poétique selon Schiller et constate que « la musique [...] est une langue générale au plus haut degré, qui est même à la généralité des idées dans un rapport à peu près semblable à celui qui existe entre les idées et les choses concrètes »³. On peut dire que « la musique donne les *universalia ante rem*, les idées *universalia*

3. Friedrich Nietzsche, *L'Origine de la tragédie*, Œuvres, t. 1, op. cit., p. 93.

post rem, la réalité *universalia in re* »⁴, ce que Nietzsche commente encore en ajoutant : « la musique cherche à manifester sa nature essentielle en images apolliniennes ». On sait l'influence exercée sur Nietzsche par Schopenhauer à qui il reprend sur ce point la conception d'un monde absurde, violent, cruel, un monde fait de forces antagonistes qu'aucune finalité ne légitime mais que l'activité esthétique, et elle seule, rend à la fois appréhendable, supportable et même admirable. C'est là le résultat dialectique de ces deux principes mythiques que sont Apollon et Dionysos. Leur intrication explicite et justifie le désir d'art total que seule la tragédie grecque a réussi à incarner et dont Wagner fut un instant considéré comme l'héritier.

Mais comment s'opère cette « unité » paradoxale ? Pour Nietzsche, le monde, le cosmos ne cessent de produire des formes, des individualités pour les réabsorber dans un jeu sans fin. Au départ est le chaos dionysiaque, tout est physique, nul principe transcendant n'en finalise le mouvement. Mais de même que le cosmos se crée lui-même des formes, ou si l'on veut, des « images », l'artiste reprend ce jeu du monde. L'art est le reflet de ce principe d'individuation et peut embrasser l'entièreté des manifestations de la vie. Nul principe hiérarchique de bon goût ne peut s'interposer. Ce qui existe est par là même figure apollinienne et en ce sens beauté, comme le comprit si bien Baudelaire et comme Rimbaud le revendiqua par la suite – « si ce qu'il (le poète) rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe »⁵. C'est dire que l'apollinien n'est pas le beau au sens de la statuaire de Périclès. Ce qualificatif induit en erreur si l'on entend par là la forme stable et définie. Le satyre difforme est *forma* lui aussi, soit apollinien en tant qu'apparaître. Le geste créateur de l'artiste qui prend en charge la totalité des apparences rejoue la force créatrice et bouillonnante du cosmos, immense kaléidoscope de la modernité chantée par Apollinaire, brouillage des pistes entre cauchemar et beauté qui habite les *Illuminations* de Rimbaud, orgueil babélien des langues dans l'œuvre de Joyce. La totalité vue comme chatoiement et multiplicité est pour Nietzsche le propre d'un art moderne tendant à une saisie

4. *Ibid.*

5. Arthur Rimbaud, Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 252.

globale du monde. Mais là n'est pas la loi fondamentale de la création, le « cela » qui aurait finalement manqué à Wagner et qui ferait, pour le moment, de l'art moderne un art de décadence.

Tout apparaît appartient bien à la sphère d'Apollon, mais la possibilité de cet apparaît est une force, se dit en termes de force et relève de la force cachée qui est Dionysos. Ce terme de force est chez Deleuze, si nietzschéen, un des points-clés de sa pensée. La force pure, sans direction, sans autre vouloir que sa propre essence tensive, est ce que recouvre le terme de Dionysos. Dans un fragment de 1888, bien après *L'Origine de la tragédie*, Nietzsche réaffirme : « La source unique des divers aspects de la création est une seule et même force que l'on dépense dans la composition artistique et dans l'acte sexuel. Il n'y a qu'une seule et même force ». Force vitale, pulsionnelle qui porte tous les apparaît et qui traverse l'homme. Force qui porte l'individuation et qui, en ce sens, est en quelque sorte « antérieure » à cette individuation à laquelle elle collabore avec Apollon. Phénomène que l'artiste peut à son tour connaître à condition de se désindividualiser lui-même pour se laisser habiter par cette force à l'œuvre dans un sentiment d'ivresse. « Toute espèce d'ivresse est puissance d'art », affirme Nietzsche dans *Ecce Homo*, et celui qui s'est arraché à lui-même dans l'ivresse dionysiaque peut alors accéder à ce qui est la forme, soit « la volonté de l'apparence, de l'illusion, du devenir et du changement ». En ce sens la création chez Nietzsche est toujours envisagée du point de vue du créateur, d'un sujet donc à entendre en un sens très particulier et dont les caractéristiques sont proposées aussi bien dans *L'Origine de la tragédie* que dans *La Volonté de puissance*. Sujet tout d'abord déchiré à l'instar de la tension existant dans l'intrication Apollon-Dionysos et soumis à l'expérience du dédoublement que Nietzsche connut lors des heures extatiques de Sils Maria lorsque Zarathoustra fut conçu et « qu'un est devenu deux ». Le passage de la force à l'apparaître de la forme ne peut être, en premier lieu, exécuté que par la musique, « une » en son être, musique qui portera la parole poétique et l'image ainsi que la multiplicité qui vient à leur suite.

Ce passage a fait l'objet chez Nietzsche d'une interrogation constante. Lorsqu'il analyse l'apparition de la poésie lyrique avec Archiloque, il souligne combien « le je du poète

lyrique résonne sur fond d'abîme de l'être ; sa "subjectivité", au sens des esthéticiens modernes, est purement imaginaire ». L'artiste « abdique sa subjectivité dans le processus dionysiaque » et « en réalité, Archiloque, l'homme aux passions ardentes [...] est seulement une vision du génie qui n'est déjà plus Archiloque mais bien génie de la nature, et exprime symboliquement sa souffrance primordiale dans cette figure métaphorique de l'homme Archiloque »⁶. Par un renversement audacieux Nietzsche fait du poète lyrique le poète, non pas de la subjectivité, mais celui d'un « moi » qui « n'est pas le même que celui de l'homme éveillé, de l'homme de la réalité empirique », mais bien « l'unique Moi existant véritablement et éternellement au fond des choses, à travers les images desquelles le poète lyrique pénètre jusqu'à ce fond des choses »⁷.

La création exige du sujet ce dédoublement déchirant afin que l'instant lumineux de la forme apollinienne s'arrache à la force sombre de Dionysos. En ce point originaire de la création nulle codification de genre ne peut intervenir, quel que soit le parcours ultérieur, et ce point semble avoir au XX^e siècle, plus que dans les autres siècles, non seulement retenu l'attention des créateurs mais être effectivement devenu, au delà ou en deçà de tout genre, l'objet de la création. Que l'on se tourne en littérature du côté du surréalisme ou de sa descendance bataillienne, que l'on prenne en compte l'expérience de Cézanne, les recherches « alphabétiques » de Miró ou l'expérience du « point gris » de Paul Klee, opaque et puissant, d'où, soudain, s'arrachera la forme, l'art ne cesse de penser et de chercher à figurer le transport d'une totalité dionysiaque dont la forme témoignerait le plus authentiquement possible, y compris au niveau de sa propre impossibilité. Ce n'est pas la problématique des genres et l'exigence de la mise en ordre qui lui est afférente, qui aura retenu l'attention du XX^e siècle mais bien cette confrontation où s'abolit toute distinction, y compris la distinction entre la création et la théorisation critique qui sera, entre autres, illustrée par la réflexion et l'œuvre de Maurice Blanchot. À cette exigence correspond un art qu'il faut qualifier de total dans la mesure où il réfute toute limite de genre. Le sujet créateur devient un sujet panique, arraché en tant que créateur à tout

6 . Friedrich Nietzsche, *L'Origine de la tragédie*, op. cit., p. 50.

7 . *Ibid.*

ordre, y compris social, dimension que va souligner la descendance bataillienne en lui enlevant toute minauderie sentimentale – nous ne sommes pas là dans la déploration du poète maudit – pour insister sur ce qu'il faut bien appeler la transcendance d'une expérience. Georges Bataille est très clair : l'artiste est « cette sorte d'homme [qui] diffère de l'homme actuel qui se confond d'habitude avec une fonction, c'est-à-dire avec une partie seulement du possible humain. C'est en un mot l'homme entier, libéré des servitudes qui nous limitent ».

À l'art total ne peut donc que correspondre une conception du sujet passé au delà des identités, soit, si l'on veut, « l'impersonnalité souveraine » de René Char. Mais cette conception implique une critique du langage qui a été également poussée très loin par notre époque, critique mettant en cause la suprématie accordée à la puissance énonciative du « je ». « Je » s'y présente, ainsi que le souligne une très pénétrante remarque de Paul Valéry, comme une « illusion grammaticale » qui, loin de maîtriser le discours, est orchestrée par les puissants mouvements de fond des forces qui composent le monde. C'est sans doute cette lucidité aiguë qui obligera P. Valéry, ce poète volontaire du vers, à avouer que les premiers mots, ce sont les dieux qui nous les donnent. Ainsi, pour revenir à Bataille, l'artiste « interrompt la complicité servile entre la parole et le sens », il passe au delà de toute loi du genre pour se situer à la racine du geste créateur confondu avec la loi de l'être. Loi dont Nietzsche affirme que seule la tragédie grecque, et, un court moment, l'opéra de Wagner, l'ont illustrée en se situant, dès le départ, au plus près de l'esprit tragique et joyeux de la musique, ce « fond du monde » dont dépend le « transport » créateur. Dans la perspective nietzschéenne de la création, critique du langage, critique du sujet, critique des genres, chacune de ces facettes nous renvoie à « l'esprit de la musique ». Le sujet se confond avec le cosmos dont il est une partie et le langage est chant avant d'être parole. On peut même aller jusqu'à affirmer qu'il n'y a langage que parce qu'il y a chant ou plus exactement « atmosphère musicale », mise en rythme du battement vital de l'humain dont l'individuation est en écho avec le battement du cosmos, ou pour garder le terme de Nietzsche du « monde ».

En proposant dans *L'Origine de la tragédie* la tragédie grecque comme l'archétype de la création, Nietzsche place l'art à

la racine de toute expressivité. À peine sortie de « l'esprit de la musique », la parole y est encore chant, le sujet ne se sépare pas du tout. Le chœur antique précède l'individuation du dieu et du héros : « La tragédie est née du chœur tragique et n'était à son origine que chœur et rien que chœur »⁸. S'élevant contre toutes les interprétations habituellement proposées, y compris celle d'Aristote, Nietzsche voit dans le chœur l'expression du sombre, tragique mais véridique monde dionysien proposant au spectateur une « vision » que la force apollinienne va petit à petit ciseler. On passe ainsi immédiatement du lyrique, élément musical, à l'épique, élément visuel et plastique. Avec la « vision » inspirée par le chant et l'atmosphère musicale advient l'individu, dieu ou héros, qui est la mise en forme plastique : « les apparences apolliniennes dans lesquelles s'objective Dionysos, ne sont plus, comme la musique du chœur, une mer éternelle, une trace multiforme »⁹. Il faut toutefois prendre garde à ne pas confondre avec l'épopée ce passage du lyrique à la mise en forme de la tragédie. En effet le fond originel de la tragédie qui est « objectivation » dionysiaque ne représente pas, comme peut le faire la beauté du héros épique au sens strict du terme, la délivrance apollinienne des apparences mais bien au contraire « la destruction de l'individu et sa fusion avec l'Être-un primordial ». La forme tragique est liée à l'instant de vérité d'un apparaître-disparaître du jeu du monde. Il faut donc dans le monde déchiré et morcelé des individuations une multiplicité de figures, une pluralité de faits inscrits selon une clarté épique et plastique mais sous-tendus par une unité lyrique, seule « figure » ou « forme globale » qu'est Dionysos. En effet « le seul véritablement réel Dionysos apparaît dans une pluralité de figures sous le masque d'un héros combattant », il prend ainsi l'apparence « d'un "individu" exposé à l'erreur, en proie au désir et à la souffrance » avec « la précision et la clarté qui sont œuvres d'Apollon » mais, ajoute Nietzsche – et ce point nous paraît fondamental –, « en réalité, ce héros est le Dionysos souffrant des Mystères, le dieu qui éprouve à ses dépens les douleurs de l'individuation »¹⁰. On peut aller jusqu'à soutenir – et certains lecteurs de Nietzsche l'ont fait – qu'Apollon est

8 . Friedrich Nietzsche, *L'Origine de la tragédie*, *op. cit.*, p. 62.

9 . *Ibid.*, p. 70.

10 . *Ibid.*, p. 69.

moins un principe opposé à Dionysos que la figure de son déchirement intime. Or si l'individuation est douleur voilée par la beauté apollinienne, l'art tragique dans le mouvement métamorphique qu'il opère « figure l'espoir joyeux d'un affranchissement du joug de l'individuation et le pressentiment d'une unité reconstituée »¹¹ qui est celle, rythmique, du cosmos.

Dans l'interprétation nietzschéenne de la tragédie, l'art se présente comme « total », c'est-à-dire plastique et épique, sans perdre les qualités premières d'un lyrisme originaire où, en outre, l'expressivité corporelle, la danse, se conjoint au chant car « au commencement n'était pas le verbe mais la danse ». Le tout dessine une sorte de cercle herméneutique où « la fin rejoint le commencement » et où l'on ne peut plus différencier en genres les qualités propres à chacun des éléments qui le composent pris séparément. Or si l'on examine à cette lumière les traits de la création au XX^e siècle, une cohérence secrète se dessine entre les différentes tendances qui en ont caractérisé l'histoire. Il faut évoquer tout d'abord l'ambition de créer une œuvre totale. Ambition aux couleurs diverses selon que l'on songe au déploiement cosmique de la poésie de Saint-John Perse, à l'intrication lyrique et épique du *Fou d'Elsa* d'Aragon, ou encore à l'avidité langagière d'une Babel des langues dont l'œuvre de Joyce témoigne. Se tourne-t-on du côté de la problématique du sujet et de son statut de poète devenu dans bien des cas le fond même de l'interrogation poétique, voire l'objet de la poésie, ce qui ne cesse d'être mis en avant, c'est le phénomène d'un sujet s'excédant lui-même dans la création, que ce soit dans l'acceptation orgueilleuse d'une « impersonnalité souveraine » propre à Char ou dans le désespoir bataillien de « l'impossibilité de la poésie », puisque la parole qui donne forme est toujours déjà trop détachée du fond qui s'y profère. D'autres traits encore se rattachent à ces positions, soit l'ouverture de toute œuvre sur le mouvement métamorphique et son nécessaire inachèvement, notion chère à Umberto Eco ou encore la préférence accordée à l'instant comme seule mesure temporelle de la création et de son évanouissement dans la disparition de son apparaître, et cela jusqu'aux paradoxes peut-être caricaturaux du *body-art* ou de l'art instantané d'un

11 . *Ibid.*, p. 70.

Tinguely et de ses sculptures du désert. Mais ce qu'il faut retenir prioritairement, c'est le tournant éthique pris par l'esthétique. L'art devient en effet, comme le proclamait Nietzsche, la seule mesure de la vie, le miroir dans lequel peuvent s'inscrire et se refléter les événements du monde, histoire comprise. Il peut, à condition de ne pas déroger à sa loi qui est volonté de totalité, en être un instant la vérité évanescence saisie à la racine de la forme.

Le revers de l'éclatement des genres : *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon ou l'opéra total

Paule Plouvier

À la codification rigoureuse par genres imposée par le XVII^e siècle, les romantiques, et en particulier les romantiques allemands, vont opposer le rêve d'une œuvre unique, « hénaurme », embrassant en elle tous les arts. Ce rêve récurrent a semblé pour Nietzsche réalisé par Richard Wagner grâce à l'opéra. Peu de nos contemporains ont relevé le défi, si ce n'est Aragon dans cette œuvre singulière, multiple et ambitieuse qu'est *Le Fou d'Elsa*. Aragon ne revendiqua pas pour elle la qualité d'opéra total. Cependant, si l'on se penche sur les caractéristiques de l'œuvre totale analysées par Nietzsche, on peut trouver là les catégories mêmes qui permettent de cerner et d'éclairer ce que *Le Fou d'Elsa*, œuvre respectée mais peu fréquentée d'Aragon, a d'excessif, oscillant sans cesse entre histoire et poésie, chant et parole, plastique et lyrique.

La séduction exercée par Richard Wagner est une séduction opérée par la musique comme, bien avant lui, par tous les grands maîtres de l'opéra mais, pour Nietzsche, Wagner en un seul geste créateur renoue la musique à la langue, échappant ainsi dans le livret qui compte pour moitié dans la qualité de l'opéra à « ce langage parlé [qui] ne réveille en nous que l'homme théorique », cet homme théorique accusé de

comprendre « ce qui est essentiellement poétique, le mythe, à peu près comme un sourd comprend la musique »¹. Autant que musicien et parce que musicien, Wagner est « un dramaturge de la parole », « un poète et réformateur de la langue », non dans le sens d'une mise en ordre linguistique et catégorielle, mais au contraire dans la capacité d'un retour aux origines de l'expression où la langue est par elle-même à la fois musicale et plastique. En effet la langue, cette « fertilité d'inventions pour exprimer les fluctuations du sentiment, source abondante et très pure de locutions populaires et proverbiales »², est d'abord essentiellement musique à la seule condition de savoir faire « rétrograder la langue théorique jusqu'à une phase primitive où elle n'est encore elle-même que poésie, image, sentiment ». Se révèle là une capacité de « communicabilité démonique » ramenant à « l'ensemble indivisé des facultés artistiques de la nature même » en sorte que l'on ne sait plus s'il faut appeler Wagner « poète ou musicien ou créateur de formes, en donnant la plus grande extension possible au sens de ces mots, ou bien s'il faut créer pour lui une dénomination nouvelle »³.

Fidèle en cela à Schopenhauer, Nietzsche voit dans la langue le phénomène expressif en lequel, cri de douleur ou d'émerveillement de l'homme jeté dans le cosmos, la parole première est modulation, mélodie qui engendre la poésie. Conviction que *L'Origine de la tragédie* explicite à propos de l'opposition entre le lyrique et l'épique, opposition qui joue en faveur du lyrique car « la mélodie est la matière première et générale de l'expression », proche de ce fond du monde que Nietzsche caractérise sous le terme de dionysiaque en sorte que la chanson populaire doit avoir dans la littérature une place première et unique, elle qui oppose à « l'épopée entièrement apollinienne » le « *perpetuum vestigium* d'un mélange d'apollinien et de dionysien ». S'appuyant sur cette opposition, Nietzsche tire des conclusions concernant l'évolution même des sociétés et constate : « ainsi il devrait être historiquement possible de démontrer que toute époque féconde en chansons populaires fut aussi au plus haut point agitée par des courants

1. Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner à Bayreuth*, Œuvres, t. 1, Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1993, p. 399.

2. *Ibid.*, p. 401.

3. *Ibid.*, p. 400.

dionysiens, base et condition de la chanson populaire »⁴. En effet la chanson populaire ou mélodie est « pour le sentiment naïf du peuple l'élément de loin le plus essentiel et le plus nécessaire ». On voit alors se dessiner dans le langage poétique de l'opéra un lien étroit et nécessaire entre l'artiste créateur de formes d'une part, et le peuple et l'histoire d'autre part. Non seulement Wagner dans l'opéra total renoue la langue à la musique mais il « se transforme en révolutionnaire de la société. Il reconnaît dans le peuple-poète le seul artiste réel qui ait vécu » et « c'est ainsi qu'il comprend le grand opéra ». Nous nous trouvons alors devant une vision symbolique et globale du monde habité par la somme inapaisable de ses contradictions où les couples d'opposés, société-individu, guerre-paix, histoire-éternité, mort-amour, tissent leurs indénouables entrelacs. Devant pareille somme, l'individu ne peut concrétiser cette vision, en faire une œuvre qu'à condition de devenir « artiste », c'est-à-dire dépasser son propre *ego* et se laisser habiter, déchirer par la tumultueuse poussée dionysiaque, au mépris de toutes les règles conventionnelles qui ont codifié et séparé les arts. La création doit devenir « une éruption volcanique de l'ensemble indivisé des facultés artistiques de la nature même, alors que l'humanité s'est habituée comme à une règle de voir les arts isolément »⁵.

Éruption volcanique où non seulement la langue retrouve la musique, où la poésie se confond avec le chant mais où, cessant d'être notionnelle, « théorique », la pensée se fait image et exprime des faits sensibles, visibles, se réappropriant ainsi à l'intérieur du lyrique ce qui appartenait à l'épique. Il est évident qu'il s'agit là de penser « d'une manière mythique, comme de tout temps a pensé le peuple », sans pour autant dévaloriser la pensée car le mythe est une pensée, « un immense système » qui se fait entendre « par un enchaînement de faits, d'actions, de souffrance ». La dernière et non moindre qualité de l'opéra total est de conjointre mythe et histoire, individu et société, car il « raconte parallèlement l'histoire particulière des différents individus et une histoire universelle ». « Image du monde tel que le concevait le grand philosophe d'Éphèse, une harmonie

4 . *Id.*, *La Naissance de la tragédie*, *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 52.

5 . *Id.*, *Richard Wagner à Bayreuth*, *op. cit.*, p. 399.

enfantée par le conflit, l'union de la justice et de l'hostilité »⁶, cette œuvre parle alors le langage véridique des hommes, dépassant la barrière des nationalités et ouvrant sur « les hommes de l'avenir ». On le voit, dans l'opéra total Nietzsche conçoit la perfection d'une œuvre qui non seulement réunirait en elle la double caractéristique de l'apparaître apollinien et de la vérité dionysiaque, mais qui, grâce à ce double trait, serait en mesure de signifier et de régénérer le rapport de l'homme à l'histoire et à lui-même. Or ces spécificités que nous venons de dégager rapidement sont caractéristiques du *Fou d'Elsa*. Il ne s'agit pas ici d'opérer un rapprochement fondé sur une filiation avérée mais de comparer les ambitions déclarées du *Fou d'Elsa* à l'excellence de l'œuvre totale rêvée par Nietzsche et qu'il pensa un temps avoir trouvée en Wagner. Cette comparaison, en outre, n'est pas en elle-même dénuée de fondement car les surréalistes ont lu *L'Origine de la tragédie* et l'on peut supposer qu'Aragon, qui connaissait la langue allemande et lisait Schopenhauer dans le texte, a eu une approche identique de Nietzsche.

Le Fou d'Elsa se présente dans l'œuvre d'Aragon comme une plaque tournante de tous ses thèmes. Il aurait été commencé dès 1961 si l'on en croit une lettre d'Elsa à sa sœur. Toutefois le germe de ce travail remonterait à 1956, et cela à l'occasion de la chanson dont il est question dans le roman d'Elsa, *Le Rendez-vous des étrangers*. Souvent présenté par la critique comme une somme lyrique *Le Fou d'Elsa* est en outre écrit dans un contexte de méditation et d'analyse des mouvements actuels de l'histoire. D'une part, Aragon vient effectivement de terminer une *Histoire de l'U.R.S.S.*, d'autre part, le problème de la guerre d'Algérie et des rapports avec la civilisation arabe se pose d'une manière brûlante, en sorte que l'histoire au sens le plus contemporain sert d'architecture au texte sans pour autant entamer l'intention lyrique. Le noyau germinatif de l'œuvre est primitivement lié, comme nous venons de l'indiquer, à une réflexion sur la chanson ou, pour garder un terme aragonien sur lequel nous reviendrons, « la romance », noyau qui témoigne du lien entretenu dès l'origine entre le « lyrique » et « l'épique ». À partir de ce lien une série

6. *Ibid.*, p. 405.

de constantes se dégagent, constantes que l'on retrouve toutes théorisées par Nietzsche.

On a essentiellement retenu du *Fou d'Elsa* la somme de poèmes amoureux chantés par le Medjnoûn, mais ces poèmes sont inscrits dans une histoire, celle de la reconquête de Grenade par les rois catholiques. Deux civilisations se retrouvent face à face et dans le choc de leurs valeurs et croyances respectives se noue le drame. Une place importante est donc accordée à l'épique. Cependant, au cœur des intrigues politiques, pris dans la trame des événements historiques, ne cesse de sourdre le flot vivifiant du lyrique dionysiaque venu des profondeurs du monde et l'on peut affirmer, à l'instar de Nietzsche, que seul ce souffle maintient la capacité épique. De fait, si l'on excepte la sorte de prologue où Aragon situe son projet d'écriture et le place sous le signe d'un souvenir faisant du nom de Grenade le point d'éclosion du texte, le roman s'ouvre sur un concours de poèmes. Intitulé « La bourse aux rimes », le premier poème fait de Grenade, lieu de l'histoire, la ville lyrique par excellence : « Tout ce que Grenade peut avoir de poètes vient au bord de l'eau captée afin d'y disputer jusqu'à l'épuisement du soleil / Et tant cette ville en compte que c'est comme un champ de perdrix / N'apprend-on pas les vers avant de savoir lire »⁷. C'est dans ce contexte de joute poétique que se situe le moment historique où va avoir lieu le renversement de Grenade et qu'apparaît pour la première fois le personnage principal avec lequel Aragon, créateur lyrique lui-même, se trouve confondu : le Medjnoûn, réincarnation du premier grand fou d'amour de la civilisation arabe, celui du poème « courtois » intitulé *Medjnoûn et Leïla*, en sorte que, de superpositions en superpositions, ce qui s'affirme, c'est bien le poème lyrique comme fondement et maintien d'une civilisation et de l'identité d'un peuple. Le roman insiste, en outre, sur la tonalité populaire non seulement de la joute poétique publique mais sur le ton même de cette écriture poétique. Le poète par excellence qu'est le fou d'amour n'a-t-il pas « adopté le chant vulgaire du zadjal qu'inventa le mécréant Ibn Bâadjidja » ? Dans son lexique Aragon précise combien le zadjal est « une forme populaire par la langue » et que « les diseurs de zadjal peuvent se comparer

7. Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, 1964, p. 21.

aux troubadours »⁸. Ce sont en effet moins des poèmes que des chansons qui nous sont présentés, écrits en vers courts, en général octosyllabiques et empruntant leurs thèmes à des paysages et des situations bucoliques comme en témoignent leurs titres : poème du figuier, du bouquet, des lilas, de la danse, du chemin. Cette ouverture poétique tire donc le poème du côté de la chanson ou, comme nous l'avons dit précédemment, de la « romance », langage spontané de l'idéale Grenade d'avant la destruction.

Essentiel le terme de romance doit être lu à de multiples niveaux. Tout d'abord en accord avec le thème grenadin et espagnol du roman, la « romance » consone à sa propre origine car ce terme, emprunté en 1599 à l'espagnol, désigne un bref poème avant de signifier dans la langue française une pièce poétique simple, sur un sujet sentimental et attendrissant, pour évoluer à l'époque romantique vers l'acception d'une pièce musicale de caractère mélodique, à l'instar du *lied* allemand d'ailleurs traduit par exemple par Mendelssohn par le terme même de romance. En tout dernier lieu, à partir de la fin du XIX^e siècle, la romance signifie la chanson sentimentale à caractère populaire. Or tous ces sens sont appelés par le contexte du roman et renforcent l'idée que poésie et chanson sont de même et unique origine. Le terme de chanson doit à son tour être précisé, car si la chanson s'inscrit à notre époque dans le cadre des variétés, au XVIII^e siècle encore il est entendu que la chanson est une composition poétique mélodique et de caractère spontané et populaire, ce dont se souviendra Victor Hugo lorsqu'il intitulera un de ses recueils poétiques *Chansons des rues et des bois*. Nerval n'oubliera pas davantage cette origine lorsqu'il mettra au compte d'une grande beauté poétique les vieilles chansons françaises et leurs fautes de français liées à la spontanéité de l'expression populaire. À l'instar de Nerval, Aragon fait remarquer que la syntaxe et la rigueur grammaticale, en se soumettant à l'expression lyrique, admettent en elles cette incorrection qui devient précisément ouverture à la création et accompagne le développement du rêve plastique. Ainsi qu'il est dit dès le début du *Fou d'Elsa*, dans la chanson, « les mots engagent sur un chemin inattendu », surtout s'ils se signalent par une indépendance qui s'incarne ou bien dans une

8. *Ibid.*, p. 451.

note mélodique, ou dans une image insolite ou encore dans cette incorrection de langue à partir de laquelle se déploie *Le Fou d'Elsa*, incorrection ou faute qu'Aragon appelle aussi un « accroc ».

La rêverie d'où va sortir le récit est en effet induite par ces quelques vers populaires : « la veille où Grenade fut prise / à sa belle un guerrier disait... » Or ces vers n'auraient pas eu d'efficace créateur si ce « n'était qu'au premier vers de la romance [me] retint une sonorité de corde détendue, une bizarrerie dans le premier moment dont [je] ne compr[is] point où elle résidait ». En effet « on dit bien entendu, la veille du jour où..., et non la veille où »⁹. La faute de français, l'accroc sont une forme spontanée et populaire de la langue – Rabelais contre Amyot ainsi que le voulait L.-F. Céline – contenant en eux une richesse de développement quasiment charnel et induisant l'écriture. Ainsi l'acte d'écrire échappe à la règle syntaxique, il précède le notionnel et la pensée connaissante pour mobiliser autour de lui un monde de culture et de mémoire porté par le désir. Cette position sous-tend la conviction que le sujet d'écriture, ou pour parler comme Nietzsche, l'artiste, n'est pas le maître d'un projet préalablement pensé mais qu'il est tout d'abord traversé par une surabondance de forces qui le jette dans l'ivresse de la création, c'est-à-dire qui fait éclater les cadres de l'ego pour l'amener à revêtir des individualités qui le dépassent. Ce processus est très précisément mis en scène par Aragon qui ne cesse dans *Le Fou d'Elsa* d'interroger le sujet de la création jusqu'à en faire, à travers le thème de l'amour, un des axes principaux du texte : qui écrit en effet ? Le Medjnoûn, lui-même porté par le créateur de *Medjnoûn et Leïla*, ou Aragon, « moi » à l'intérieur de cette histoire présente, la mienne ? Question qui renvoie à une autre question encore plus insistante : jusqu'à quel point l'écriture est-elle dépendante de l'histoire ? Car le Medjnoûn, représentatif de la Grenade islamique, est bien soumis aux événements de la prise de Grenade, mais, poète essentiellement, il renverse la force de ces événements pour faire de l'histoire un champ de valeurs à hiérarchiser. À terme, c'est la poésie qui parle l'histoire et lui donne son sens et son statut car « tout se mesure au territoire des vocables, au court chemin fait pour qu'ils changent ». L'histoire et les

9. *Ibid.*, p. 12.

détails concrets qui l'authentifient dans *Le Fou d'Elsa* – dates, noms de lieux, évocation des protagonistes –, soit le « réalisme » d'Aragon, cèdent devant le poétique car « le but du réalisme, rappellera Aragon dans *La Lumière de Stendhal*, n'est pas de décrire une époque avec les moyens de l'histoire et de la science, mais d'avancer par l'art qui est *mouvement*¹⁰ dans la connaissance de l'être ». Si le réalisme « veut le rapport constant et charnel entre un homme et son époque », il veut aussi « le vertige que cela suscite [...], c'est un vertige, un désir, une passion par quoi se lient la grandeur de l'art et celle de l'homme, la fureur de la connaissance et la puissance de créer ».

Ainsi *Le Fou d'Elsa*, cette somme exemplaire d'un moment de l'histoire et du drame du poète, commence, non grâce à l'histoire, mais grâce à la mélodie qui porte l'histoire. Pour Aragon l'entrée en poésie et l'entrée en roman – or le roman veut l'histoire – sont identiques. La notion de genre s'efface devant la conviction que la position mentale du créateur est une et cette position est revendiquée comme position « onirique », celle de « la phrase qui cogne à la fenêtre » pour les surréalistes. « Il y a, déclare Aragon, exactement la même nécessité, le même arbitraire aussi, entre la phrase de réveil et le texte surréaliste qu'entre le roman et la phrase ». *Le Fou d'Elsa* commence sur une avancée lyrique et populaire et ce n'est qu'en un second temps qu'arrive le récit historique et épique où apparaît Abou-al-Kassim, le vizir félon qui préconise la non-intervention à Boabdil. Là encore l'histoire, la face épique du texte, sont reprises en main par le Medjnoûn, ce « chanteur de zadjal qui ne disait d'habitude aux carrefours que vers d'un amour insensé », car c'est lui qui crée alors un chant où éclate « le cœur populaire de la cité » devant l'événement. Ainsi l'histoire qui touche à la mémoire du cœur et se conserve par la trace vivante, n'a d'existence que par la poésie lyrique. Dans le chapitre II du *Fou d'Elsa*, chapitre consacré à l'histoire du vizir Abou-al-Kassim autour de qui se nouent les intrigues aboutissant à la chute de Grenade, le Medjnoûn s'écrie :

Dans ce pays de catastrophe
Cette lueur d'incendie
Croyez-en ce que je vous dis
C'est tout l'avenir d'une strophe.

10 . C'est nous qui soulignons.

La catastrophe de l'histoire semble-t-elle rejoindre l'individu et le soumettre, comme elle le fit pour Federico Garcia Lorca dont la silhouette apparaît en contrepoint dans le texte, faisant du Medjnoûn un prisonnier promis au supplice, c'est encore la force combattante, l'épique en quelque sorte, qui s'incline devant le pouvoir du poétique. En effet, enfermé et gardé par les bourreaux et les hommes d'armes, le Medjnoûn reçoit cette supplique : « vieil homme tu connais des chansons, paraît-il, chante pour nous, chante, car nous sommes las de nous battre [...] chante afin que nous nous sentions magnanimes, cela fait du bien de parler des héros »¹¹. Demande d'épopée à laquelle il est répondu que le chant ne peut être commandé par une exigence épique car il est fait d'abord de paroles d'amour et de vie douce, « paroles telles qu'on y est pris comme au filet ». Enfin la tentation épique est pour une dernière fois soumise à la vérité lyrique lorsque Boabdil lui-même envoie chercher le Medjnoûn emprisonné, afin que son chant lui parle du destin en ces « paroles si belles qu'on n'en peut rien retenir »¹². Et chaque fois qu'une figure apparaît dans le texte, fût-elle anonyme et populaire à la différence du personnage de Boabdil, cette figure a pour fonction non seulement d'exprimer par un chant son destin propre, mais de montrer le lien qui existe entre ce destin et l'ensemble des événements dans lequel ce destin est tissé. Ainsi le chapitre consacré aux interventions successives du fornicateur, du philosophe, du glorieux, du voleur, de l'affreux et du dernier venu, fonctionne comme le chœur antique de la tragédie, il relaie le chant des principaux personnages, donne l'éclairage culturel et la profondeur populaire. Mais quel que soit le protagoniste, qu'il soit l'anonyme de l'histoire ou un de ses maîtres, chacun des points de cette immense fresque renvoie au seul centre qui est le poète lyrique, le Medjnoûn, source exemplaire de tout chant et conscience de toute histoire. L'introduction du *Fou d'Elsa* ouvrait sur la valeur de la faute de français, la fin du *Fou d'Elsa*, avant l'épilogue qui se nomme significativement « Chants du XX^e siècle », se clôt sur un poème nommé « L'Incantation déroutée ».

Les vocables de chant, chanson, zadjal qui ont scandé le texte, sont en quelque sorte repris et subsumés sous le terme

11 . Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, op. cit., p. 270.

12 . *Ibid.*, p. 293.

d'incantation, cette formule magique destinée à opérer un prodige et dont le corps est celui d'un chant-mélopie qui exige en lui le retour de certains mots accompagnés d'une inflexion singulière de la voix. Plus encore que le chant, l'incantation est proche de cet état de la langue que Wagner aurait atteint dans son opéra, état idéal du langage en quelque sorte délié de son support représentatif. L'incantation chante et charme, elle est poésie pure, cri d'amour ou d'angoisse arraché à l'individu et permettant par une entrée en musique, c'est-à-dire en art, l'esquisse d'une mise en forme de ce chaos que sont le monde et l'histoire. Une opposition très précise est faite dans le chapitre « Les Falâssifa », c'est-à-dire les « philosophes », entre la discipline d'une poésie rhétorique, soumise à des règles savantes et destinée à un enseignement coranique traditionnel d'une part et d'autre part l'invention du véritable poème lyrique qu'est le *Medjnoûn et Leïla* dont s'inspire le *Medjnoûn* aragonien. Alors, arraché à lui-même, pris d'une ivresse de la langue, le poète accède à la « merveille de la musique [qui] est de n'être que mouvement / Tout demeure amorcé d'un rêve et déjà c'est un autre mirage / Déjà la phrase est d'autres mots déjà son murmure est changé ». En effet l'accès à la musique-poésie exige une mutation de l'individu, non au sens mystique et épuré du terme mais au sens dionysiaque et nietzschéen qui met le corps en jeu. Ce poète est de ceux « qui n'interprètent point les paroles [...] aussi n'entend-il que les mots dans leur élémentaire logique »¹³ et il s'oppose aux *falâssifa* : « Vous pouvez parler philosophes / Vous n'avez pas encore trouvé le nom de ce qui n'est justiciable que du cri de la chair ». Cri de la chair exultante ou cri de douleur, la vie du désir, entée sur le cosmos, encadre les événements et leur donne signification. Avant la reddition de Grenade la vie populaire d'un peuple heureux s'est exprimée grâce aux chants : « les nuits de Grenade ne sont que chansons [...] Grenade est odeur de musique [...] elle n'a souci de rien d'autre que s'emplier de ces phrases muettes où les sanglots et les rires disent mieux que les mots l'inexprimable de la vie »¹⁴. Or en passant en musique de mots, cet inexprimable suscite des images, des formes, soit une existence plastique, mais cette existence, qui à son tour ouvrira sur la possibilité épique, reste

13 . *Ibid.*, p. 251.

14 . *Ibid.*, p. 132.

toujours tributaire du jaillissement musical, comme le montre bien le fait que « la pourpre des danseuses n'est qu'une guirlande suspendue au paroxysme des instruments ». De la même façon, l'ensemble épique et plastique du *Fou d'Elsa* est suspendu au chant qui le nourrit et le rend possible.

Commencé, nous l'avons vu, par une anecdote destinée à expliciter et à justifier l'intrication du poème et du chant à propos d'un événement épique, la prise de Grenade, le texte déroule ses figures, on pourrait presque dire ses tableaux, en fonction de la capacité du Medjnoûn à les magnifier. Héros lyrique sorti du peuple et parlant au peuple, le Medjnoûn en chantant l'histoire l'exhausse à la puissance du mythe, miroir dans lequel tous les temps, y compris notre présent historique le plus immédiat – 1490-1940 – peuvent venir se signifier. Le passé du monde est notre avenir, lequel à son tour est, en référence à Dante, le chant d'amour qui tient ensemble les astres. L'intrication des genres auxquels *Le Fou d'Elsa* correspond – épique, plastique, lyrique – en fait exploser le mode propre et rend cette œuvre inclassable. Mais l'intrication des modes créateurs dont il est issu nous renvoie à la méditation de Nietzsche sur Wagner et place *Le Fou d'Elsa* au rang de l'opéra total.

La scène du roman Écriture et genre chez Robert Pinget

David Ruffel

L'énonciation ou la « folie du genre »

Il n'est, semble-t-il, pas de littérature fictionnelle sans protocole : pas d'énonciation qui ne présente sans se représenter et ne relève d'un dispositif, d'une *scène*. Ainsi autour d'un conteur, tel groupe humain se rassemble ; le texte sur le plateau du théâtre est dit par des corps tangibles ; une voix narratrice décrit les objets, visages, souvenirs qui peuplent son émission. Autant de variantes possibles pour une représentation de discours. C'est encore *a minima* le texte lui-même qui constitue une surface scénographique : aussi les temps verbaux ou les pronoms de personne sont à penser pour la parole fictionnelle comme des dispositifs scéniques où « je » parle, « tu » écris, où même le « il » de la non-personne, d'un texte sans sujet-origine, délimite l'arène vide d'une voix sans incarnation. Bakhtine écrivait que l'objet de la fiction romanesque est de produire une « image de l'homme qui parle et de sa parole »¹, – laquelle, écrite ou oralisée, construit l'univers de représentation du livre. À l'échelle de celui-ci, c'est l'énonciation dans son ensemble qui

1 . Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Tel », p. 152-153.

est une image verbale, une « image de parole » comme scène nécessaire de la fiction.

Voilà cette histoire je n'y comprends rien, c'est quelqu'un qui m'a dit : « Tu devrais la raconter », je ne me souviens plus qui, peut-être moi, je mélange tout le monde, c'est vrai des fois dans la rue quand on me présente une personne je fais tellement attention, j'ai la même figure que cette personne et l'ami qui me présente ne sait plus si c'est moi ou l'autre, il me laisse me débrouiller. [...] Donc cette histoire je la raconte mais il y a aussi Latirail, il écrit des romans. Il me dit parfois comment il fait, ça me complique beaucoup, il peut bien m'expliquer ses personnages mais moi je suis peut-être l'un d'eux quand j'y pense ? Dans ma tête c'est la pagaille, il ne faut pas trop réfléchir, sur le moment on perd le fil, ensuite on voit que je me débats avec le diable.²

Robert Pinget est de ces écrivains qui affectionnent « les scènes de la scène », promue du coup objet d'écriture. Mais cette scène, celle de *Mahu*, ne fonde rien, ni le statut de la fiction ni la source énonciative, sa fonction consiste même à détruire ce pour quoi la scène est faite, l'instauration d'une origine et d'une intention. Elle ne génère rien, dira-t-on, si ce n'est de l'incompréhensible. Avec *Mahu* en effet, qui raconte et raconte quoi ? Mahu : énonciateur ou objet de la narration ? « Mahu » ou « le matériau », la conjonction elle seule est un défi à la loi du genre³. C'est que les locuteurs pingétiens ont précisément mauvais genre, quelles que soient par ailleurs les distinctions d'âge et de sexe : c'est le genre fou ou le genre détraqué ou encore du raté, de « l'enfant qui aurait trop bu »⁴ et qui est « l'art de dire »⁵, du peuple indifférencié et inquiétant des villageoises et des servantes moitié bigotes moitié folles, celui enfin du retraité ou du vieux maître alchimiste. Le genre de la

2. *Mahu ou le matériau*, 1952, p. 7. Tous les livres de Pinget ici cités sont publiés aux Éditions de Minuit.

3. Interroger l'émission du texte et par là même la déstabiliser est précisément porter atteinte au protocole de la fiction traditionnelle qui repose sur l'effacement de la question de l'énonciation au profit de la communication stable du récit.

4. Pinget cité par Madeleine Renouard, journée d'étude « Lire Robert Pinget », Paris VII, 12 janvier 2001.

5. Titre initialement prévu pour *Le Libera*, 1968.

marge donc, du marginal⁶. Du coup Pinget ne se contente pas de s'inscrire dans une tradition romanesque parfaitement attestée – celle qui délègue par endroits l'énonciation à un personnage décalé dont le pouvoir est de contester les langages établis – il fait monter d'un cran la contestation, dans la fiction même qui, affolée, rendue « idiote », cesse de constituer un univers achevé de représentation. Éclatement interne de la logique de la fiction ou ce qu'à la suite de Derrida il faudrait appeler la « folie du genre »⁷.

Les scènes de la parole

Si la parole est l'objet de la représentation pingétienne, tout texte est ainsi à appréhender comme spectacle et scène d'exposition, qu'il appartienne aux genres du roman, du carnet ou du théâtre. Rappelons que le fait majeur du roman moderne est le développement du *discours* ou du *discourant* au détriment du *récit*, d'une représentation qui n'est plus celle d'une parole pleine d'elle-même et sûre de son objet au point d'en constituer l'histoire mais d'une parole de vérité – pour laquelle la vérité est un problème – errante, qui ne narre que de manière intermittente et dont la finalité est d'entendre et d'interroger sa voix. Ainsi, parce que le roman devient essentiellement

6. Le marginal, ou l'idiot de Bahktine, ou encore le singulier dans son rapport fondamental chez Pinget (d'une nécessité inquiète et conflictuelle) avec la communauté : « Le singulier, du latin *singularis*, c'est le seul et l'isolé, l'étrange et le bizarre, le rare et l'étonnant, l'anomalie et l'exception. [...] Le singulier renvoie [...] à quelque chose de sauvage et d'asocial. Pascal Quignard rappelait récemment que le français a dérivé du mot latin *singularis* le substantif *sanglier* pour désigner le porc sauvage qui vit en solitaire dans les forêts inhospitalières et qui hante parfois comme une secrète menace les abords des bourgs et des faubourgs. Le singulier, l'être à l'écart ou l'être à part, serait une sorte d'animal solitaire, vivant retiré aux confins plus ou moins lointains de la Cité, là où les frontières et les pourtours de notre urbanité ou de notre espace commun se perdent dans les forêts les plus obscures et les plus denses. » (Pierre Ouellet, « La Communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Antoine Volodine », UQAM).

7. Jacques Derrida, « La Loi du genre », *Parages*, Galilée, « La philosophie en effet », 1993, p. 287.

représentation d'un langage et d'une voix, il se dramatise, et, sur le plan du mode, ne se distingue plus du théâtre (ces romans sont d'ailleurs très souvent adaptés à la scène⁸), surtout lorsque ce dernier présente le monologue d'un homme seul. C'est par exemple *Mahu*, où toute la deuxième partie est composée de *speech acts*, de performances et d'exercices logiques, *Quelqu'un* qui est le grand roman discursif de Pinget, ou encore *L'Apocryphe* et *L'Ennemi*, où le personnage du scripteur remplace celui du narrateur, et dont les notes jusque-là marginales envahissent le texte. Aussi les « carnets » relèvent moins d'une rupture générique que de la réduction du roman à ces notes, lesquelles toutefois sont encore scénarisées et commentées par une forme de voix narratrice, entrecoupée de restes de dialogues. Quant au rapport du roman au mode dramatique, il est essentiel et touche à la structure même du langage pingétien : il n'est pas d'énonciation qui ne soit ici une co-énonciation (et sur le plan du contenu, pas de personnage qui n'ait son double avec lequel il forme un couple aimant ou haineux), que celle-ci soit en puissance (narrer et discourir c'est ainsi construire une écoute : « Je n'écris pas par plaisir mais seulement pour inventer du monde autour de moi qui m'écouterait, autrement à quoi je rime, je suis mort. », dit par exemple le texte de *Mahu*⁹), ou qu'elle soit réalisée, et c'est alors et indifféremment le rôle du théâtre, des romans (ou des carnets) dialogués ou dramatisés¹⁰, des romans polylogues, depuis les grands textes-machines de la rumeur collective jusqu'aux romans où la fiction naît de la confrontation des scripteurs et des lecteurs – et l'écriture elle-même est ce partage d'une main qui écrit et d'une autre qui écoute et qui corrige, biffe, reprend et recompose : un « dialogue intérieur ». Les genres littéraires, chez Pinget, loin de dicter la matière et la disposition du discours, ne sont donc que très secondaires par rapport aux modes qu'ils combinent et par lesquels s'actualise une parole, élément « générique »¹¹ de la

8 . Voir l'exemple de *L'Inquisitoire*, 1962, mis en scène par Jouanneau, Théâtre de la Bastille, juin 1992.

9 . *Mahu ou le matériau*, *op. cit.*, p. 162.

10 . Voir *L'Inquisitoire*, où la co-énonciation repose sur des rapports de pouvoir et de violence, selon la logique propre aux « romans-interrogatoires ».

11 . Voir Alain Badiou, « L'écriture du générique », *Conditions*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1992.

représentation : une parole qui cherche son objet et interroge son existence et qui, cherchant, raconte ou fabule, et qui, racontant ou se racontant, veut ou parvient à établir un contact.

Les textes de Pinget reposent ainsi dans un premier temps sur une double axiomatique quant à la représentation de la parole, un double dispositif quant à la poétique de la fiction, une double articulation quant à l'effectivité du sujet de l'énonciation et la représentation de l'humain : la structure du manque (le *in-* : l'inobjectivable de la parole, l'énigme de la fiction, l'impossible humain), et le partage des voix (le *co-* de la co-énonciation et du singulier commun). Cette parole, il est nécessaire d'en distinguer la part de l'énonciation et celle de l'énoncé, le statut de l'expression et celui du contenu. Si pour Pinget le ton, la syntaxe, les modes, les formes narratives ou dramatiques qu'elle peut prendre sont essentiels, l'intéressent tout autant les histoires, les fantasmes, les idéologies dont elle est porteuse. Des histoires qui tout à la fois sont reprises du fond commun de la culture et du cliché et naissent au fur et à mesure de l'écriture, créant ainsi un monde en gestation sur un principe de « co-naissance de la forme et du contenu »¹² et de « fiction mot à mot »¹³. Le contenu ici, est donc cet ensemble vivant et évolutif d'histoires, de conceptions et d'obsessions personnelles et collectives que chaque livre met au jour, que chaque forme, chaque genre rejoue, répète en le métamorphosant. Aussi, au principe de la co-existence de la forme et du contenu, il faut ajouter celui de leur inachèvement réciproque offrant la possibilité d'une reprise infinie du même matériau dans une œuvre qui se définit, à travers notamment ses translations génériques, comme une série de livres et de textes : la synthèse disjonctive du contenu et de l'expression, leur inachèvement réciproque, constitue le troisième et dernier axiome, ou dispositif, ou articulation de l'œuvre pingétienne.

12 . Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. 2, UGE, « 10/18 », 1972, p. 312.

13 . Claude Simon, « La Fiction mot à mot », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, *op. cit.*

Fiction *versus* récit. Pour une pragmatique du genre

« La question du genre littéraire n'est pas une question formelle »¹⁴ écrit Derrida. Ou ne l'est que parce que les formes elles-mêmes n'existent que de leur bordure et de leur extériorité : sens, monde, subjectivité, etc. Placer le roman pingétien sous le signe d'un éclatement interne du genre n'est donc pas signifier la déconstruction du romanesque ou indiquer à l'intérieur du roman sa clôture. Le « nouveau roman » ne répond pas au roman balzacien dans la fausse autonomie du langage ou de l'histoire littéraires. En revanche, écrit Robbe-Grillet, il « vise à une subjectivité totale » qui engage l'écrivain « dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire »¹⁵ : expérience du sujet dans l'écriture – dans sa double dimension fantasmatique et axiologique – et expérimentation des limites du langage. L'expression « nouveau roman » laisse entendre que ces écritures se résument à une question générique et une problématique interne : or le genre est ici l'enjeu des formes et du sujet, un enjeu poétique, à la lettre. « J'écris pour me parcourir », disait Michaux, auquel Pinget répond pour définir le monde de ses livres : « c'est un monde subjectif, intérieur, désorganisé, balbutiant, émerveillé ou bouleversé, tout nourri de l'autre bien entendu puisqu'il est vivant, mais jamais terminé, un monde en mouvement, en devenir, le mien »¹⁶, donnant la fiction comme l'art d'arpenter le territoire intérieur. Ainsi se dessine une première opposition à la logique du récit : opposition à la relation classique sujet-objet sur laquelle se fonde toute narration orientée par une intention et une finalité, un événement ou un non-événement à dire – et ce récit peut-être vide ou manquant, il articule toujours la narration à un objet impossible posé en extériorité. Si les romans de Pinget ne se donnent pas « comme des récits », c'est d'une part que la narration ne s'achève pas dans un énoncé

14 . Jacques Derrida, « La Loi du genre », *Parages*, *op. cit.*, p. 278.

15 . Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Éditions de Minuit, 1961, p. 118.

16 . Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 318.

constitué, d'autre part qu'elle est sans objet autre que son exploration. C'est donc comme expérience et expérimentation de la narration que s'opère pour commencer une critique du récit. Laquelle n'a qu'un rapport secondaire avec la problématique essentiellement phénoménologique du « récit impossible », relative à une crise de la modernité narrative : mais une lutte contre lui, son « impossibilisation », non son impossibilité¹⁷.

17 . Le roman ainsi conçu comme lieu d'une critique du récit ne repose évidemment pas sur une conception de ce dernier en termes genetiens. Dans un cadre narratologique en effet, où le récit est compris comme texte ou discours, produit d'une énonciation et produisant un référent, les romans de Pinget sont des récits, même si l'invasion du texte pingétien par les modes discursifs et dramatiques problématise déjà largement leur appartenance au mode narratif sur laquelle se fonde majoritairement l'identité du genre romanesque. C'est donc dans un sens autre que celui strictement formel que la narratologie lui donne qu'il faut parler d'une contestation du récit par la poétique pingétienne. Ce type de déplacement sémantique, les études formelles et narratologiques elles-mêmes en sont par ailleurs coutumières. Ainsi Ricardou (*Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1973) définit l'essentiel du « récit » par la production d'une illusion référentielle et justifie ainsi l'idée de sa remise en cause par le « nouveau roman » (p. 31). Ricardou, toujours, parle de « subversion » du récit dans le roman par une logique « diégétique » « plurielle » (p. 139). C'est dire que, pour lui, « récit » ne relève pas seulement d'une catégorie formelle mais ontologique. C'est sur ce point que les romans de Pinget ne sont pas des récits, articulants et désarticulants les masses narratives, quand le récit, ou plus exactement la notion, l'idée de récit les organise. Aussi le « récit impossible » doit être compris comme une « mise en scène », la manière dont la fonction fabulatrice se fictionnalise et qui doit être dépassée pour atteindre à la poétique narrative réelle des textes. Cette poétique sera saisie seulement en se plaçant au niveau de la pragmatique énonciative du texte de roman, et se définira alors en termes de stratégie d'impossibilisation du récit. La fiction du « récit impossible » prend alors une tout autre fonction et une tout autre signification : 1. Elle fait du roman comme du texte de théâtre la scène d'un discours narratif dramatisé, une scène de la narration (produite dans le roman par l'action interne du dramatique dans le narratif et dans le théâtre par la prolifération du narratif dans le dialogue) dont l'effet est de rejeter le récit constitué hors scène (hors texte). 2. Elle permet d'installer le texte entre deux logiques inconciliables (impossible et impossibilisation), de les faire jouer à plein pour le rendre contradictoire. 3. Elle s'intègre dans la représentation globale d'une humanité

Barthes a profondément saisi la dimension axiologique de la question générique. Si « l'écriture » se distingue de la « langue » et du « style », c'est qu'elle lie l'écrivain à la société et engage une responsabilité de la forme. « Pas de littérature sans une morale du langage », écrit-il, et « toute forme est aussi une valeur »¹⁸. La notion de genre relève tout entière de l'écriture au sens de Barthes, elle articule la création verbale à l'horizon du champ social, de son exigence et de son contrat. Le genre comme contrat social donc, mais aussi et surtout comme impératif et mot d'ordre. La lutte contre le genre/les genres n'a pas signifié autre chose dans les années 50-70 que la volonté d'affronter ce pacte social. Il y aurait donc une pratique « politique » des genres lorsque ceux-ci d'impératifs deviennent l'instrument d'une liberté. Or, en matière de roman, le récit *fait* le contrat. « La loi exige un récit », écrit Derrida au sujet de Blanchot, « orienté par le sens de l'histoire, ordonné par la raison et par l'unité d'un je pense »¹⁹. Le récit pour Barthes est un « acte de sociabilité » qui « institue la Littérature ». Avec ses deux adjuvants que sont le passé simple et la troisième personne, il suppose « un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives » : le monde « n'est pas inexpliqué lorsqu'on le récite » ; son verbe « exprime un acte clos, défini, substantivé, le Récit a un nom, il échappe à la terreur d'une parole sans limite » ; son expression est un « ordre », au double sens d'organisation (« unir le plus rapidement une cause et une fin ») et de commandement. Le roman comme récit, « est une mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte inutile, et de la durée un temps dirigé et significatif. »²⁰

Si on savait comme je suis, déclare le narrateur du *Renard et la boussole*, on ne me dirait pas : « Racontez tout simplement l'histoire qui nous intéresse pourquoi compliquer ». Ils sont heureux. Si, si, les gens sont heureux. [...] je les ai fréquentés mais maintenant ce n'est plus possible. Ils sont très nombreux. De même

grotesque et déchue à laquelle ne sauraient échapper narrateurs, narration et récit.

18 . Roland Barthes, « Qu'est ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, « Points », 1972, p. 16-19.

19 . Jacques Derrida, « La Loi du genre », *Parages*, *op. cit.*, p. 268 et p. 283.

20 . Roland Barthes, « L'Écriture du Roman », *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 27-31.

les livres qui racontent des histoires simples, j'ai la chair de poule quand je les ouvre, aussi lorsqu'on me prête un livre je demande : « Est-ce une histoire simple ? » Toi tu sais ce que je pense c'est pourquoi nous finirons par nous rencontrer. Je n'ai rien à nous dire, rien, et toi tu veux entendre ma voix c'est tout. On m'a piqué avec une longue aiguille, c'est la vérité. Cette aiguille elle m'est restée vivante. Quand on commence une histoire le mieux est de dire je suis né, c'est le meilleur départ car les enfances sont plus nombreuses à mesure qu'on grandit, elles se multiplient et voilà déjà une cause de confusion. J'ai le cœur gros de commencements toujours ratés. Et le but aussi, je n'en ai point. J'ai beau ouvrir les yeux je ne vois rien, d'ailleurs ça ne m'intéresse pas, l'autre jour à un bonhomme qui me donne parfois du travail et qui me demande : « Est-ce que ça vous suffira, est-ce que vous pourrez tourner avec cette somme ? » j'ai répondu : « Je ne sais pas, je n'ai pas le sens de l'avenir, excusez-moi. »

Un peu plus loin, le même locuteur :

[...] je n'ai aucune mémoire, je voudrais pour n'être pas ridicule vivre dans un monde d'où elle serait exclue, on ne pourrait parler que des choses du jour, et on inventerait, inventerait au fur et à mesure, c'est ça la vraie vie. La naissance d'un objet, j'ai remarqué, n'a pas lieu aujourd'hui, il y a du mouvement tout autour qui l'empêche de montrer sa tête, et demain tu t'avises qu'il existe. Par conséquent la meilleure explication des origines serait de commencer par des bruits de bouche et de glisser progressivement vers des paroles articulées jusqu'au moment où l'auditeur sans se poser de question participe à ton histoire.²¹

Et le roman de faire exactement ce que dit le narrateur, d'inventer des personnages et une histoire au milieu de propos incohérents, des personnages qui se confondent, une histoire invertébrée sans début ni fin (sans scène fondatrice de l'origine et de l'accomplissement, si ce n'est parodique) et qui s'achève sur une série proliférante de naissances possibles.

Aussi ce qui est ici désigné par le nom de *roman* ou plus généralement de *fiction* pourrait se rapporter moins à un genre qu'à cette opération de déstabilisation du récit. Un roman qui s'écrit sans règles préalables ; de là ses propriétés d'événement et de jeu : les dispositifs remplacent et détruisent la disposition de genre. Un roman qui invente aussi ses règles au fur et à mesure mais en les détournant constamment, créant ainsi un

21 . *Le Renard et la boussole*, 1953, respectivement p. 9-10 et p. 16.

système sans équation, conjuguant procédure et processus. Un roman enfin qui s'élabore sous la forme d'hypothèses relatives à une auto-enquête, augmentant ainsi par le dispositif du double geste qui construit et qui interroge, et qui chiffre en déchiffrant, son impossible assignation. Pinget fait ainsi du roman une expérience de la fonction fabulatrice qui libérée de l'impératif de faire récit et d'avoir des objets représentés comme externes, élabore sa propre énigme en résistant à sa stabilisation²².

22 . Du statut de l'objet chez Pinget, dont dépend une ultime problématisation de la catégorie de récit. Sur un plan narratif, l'objet (un fils ou un secrétaire disparu, une boule de papier perdue, un manuscrit introuvable, etc.) s'exhibe comme manquant, indicible ou inexplicable (et il y a déjà là un jeu avec le récit, avec sa mise en échec programmée et le statut parodique de l'objet). L'objet impossible affecte ainsi la matière du discours, en multipliant les témoignages contradictoires. Mais l'analyse du discours narratif feint ne peut venir à bout du fonctionnement du texte pingétien : lui échappent la circulation des mêmes énoncés d'une voix à l'autre, la séquentialisation du texte, les variations et répétitions des schèmes et des motifs. Sous le récit, la fonction scripturale et fabulatrice ne cesse donc de se manifester. Sous cet angle, l'objet n'est plus externe à l'acte narratif mais interne, sorte d'« objet partiel » que se donne la fonction fabulatrice qui ne cesse de le construire et de le détruire à l'infini. Gérard Genette a exposé ce qui distingue la narratologie d'une analyse du roman en termes pragmatiques (« Préface » à Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, « Poétique », 1986) : « [...] le "comme récit" de la narratologie implique par définition que l'on feigne d'accepter l'existence (la fiction), avant le récit, d'une histoire à raconter ; le "comme fiction" de Käte Hamburger implique au contraire que l'on refuse cette hypothèse (cette fiction) de méthode – et avec elle la notion même de récit, puisque, sans histoire, il ne peut y avoir de récit, et qu'ainsi le récit de fiction n'est qu'une fiction de récit » ; l'option de la narratologie est de « faire comme si c'était arrivé pour étudier les relations entre ce qui est censé arriver et la manière dont on le représente » ; l'option de Hamburger est de dire qu'« il n'est rien arrivé du tout, il n'y a devant nous ni histoire ni narrateur, rien qu'une fonction narrative qui constitue à mesure ce qu'elle prétend représenter ». On voit là ce qui rapproche la position théorique de Hamburger de la poétique pingétienne, à condition évidemment de remettre en cause l'exclusion faite par elle de la narration à la première personne du genre fictionnel. Il s'agit en effet pour Pinget de faire jouer ensemble les deux logiques inconciliables, le « comme récit » des narrateurs et le « comme fiction » de la fonction fabulatrice, de se situer dans cette contradiction pragmatique propre à tout roman fictionnel (les deux

C'est dans ces conditions que le roman pingétien propose une généricité moderne : le roman au carrefour d'un quadruple rapport au pouvoir (résistance au récit), au savoir (passion de la vérité et construction de l'énigme), à l'imaginaire et au langage (une fiction en puissance et non plus en substance), à l'accomplissement (la problématique de l'inachèvement)²³.

Du dialogisme à la dramaturgie romanesque

Il est donc nécessaire de reposer la question générique du roman chez Pinget en dehors de sa seule dimension narrative. La pensée de Bakhtine, on le sait, est précisément ce socle théorique permettant de ressaisir les problèmes posés par le roman moderne. Bakhtine en effet ne conçoit pas le roman comme un vaste récit et s'oppose sur ce point aux formalistes russes le réduisant à l'application de procédés narratifs. Le discours romanesque – englobant sans s'y épuiser le « discours du récit » – est alors « l'exploitation consciente et systématique des structures dialogiques du langage, de la plurivocité du mot, de la présence simultanée dans un même énoncé, de ma voix et de celle d'autrui »²⁴. Moins que jamais, rappelons-le, le genre n'est donc ici une question formelle mais de structure et de philosophie du langage. Aussi la théorie dialogique dépasse-t-elle de loin le seul roman : elle engage, une fois débarrassée de ses dimensions encore trop psychologiques ou sociologiques, une pensée de la « littérature » et de l'« écriture » dont elle constitue assurément l'*arkhé*²⁵ et, de l'une à l'autre, s'opère avec

« comme »), pour produire un texte incompréhensible qui s'ouvre et se referme sur le labyrinthe de son fonctionnement.

23. Les quatre plis de subjectivation (corps ou chair, forces et pouvoir, savoir ou vérité, le dehors ou l'ultime) tels qu'exposés par Gilles Deleuze dans *Foucault*, Minuit, 1986, p. 111-112. Les questions de l'accomplissement, de l'imaginaire et du langage sont exposées dans les pages qui suivent.

24. Michel Aucouturier, Préface à *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 16.

25. Julia Kristeva montre ainsi que le roman de Dostoïevski tel que l'analyse Bakhtine n'est pas « un récit quelconque, neutre, hors temps et hors espace, mais le *texte moderne* – rappel et accentuation d'une tradition ménipéenne, carnavalesque, polyphonique ». Julia Kris-

toutes les discontinuités nécessaires, un approfondissement que le roman pingétien, qui fait du dialogisme un principe de composition et un régime de *mimesis*, permet de mesurer. Maintenant une objectivation narrative, le roman pingétien se définit comme la scène, comme ce nouveau genre sans genre et donc doublement dialogique, d'un drame qui oppose la représentation au procès de signification qui la traverse, la produit et la déconstruit sans cesse, qui oppose en somme exemplairement le genre à l'écriture. C'est à cet éclairage, qui est éclairage réciproque des textes bakhtinien et pingétien, que les lignes qui suivent sont consacrées.

Le discours romanesque est *a minima* un discours « bi-vocal » : qui se partage dans un même énoncé entre langages représentés (celui des narrateurs, des personnages, des locuteurs ou des scripteurs) et langage qui représente (celui de l'auteur, du sujet écrivant, du scripteur, de la fonction énonciative et mimétique). Dans la mesure où les langages représentés représentent à leur tour d'autres langages (c'est la fonction des narrateurs et des témoins), on atteint très vite une poly-vocalité impensable par une pensée du langage unitaire. *Personne ne parle* dans un roman, non que son discours soit impersonnel mais au contraire parce qu'il est intérieurement accentué de toute part, selon une ligne de partage dont il est impossible de suivre les ramifications et les bifurcations, la *mimesis* s'échangeant de voix en voix – chez Pinget, tout personnage, tout locuteur, finit par devenir un narrateur, un « scribouillard » ou un auteur –, et *a minima* encore, toute voix étant partagée entre représentant et représenté : « Cette voix. Coupure de la nuit des temps », est-il écrit²⁶, la voix comme coupure. Mais si, chez Bakhtine, la fiction se construit par la plurivocité des langages, elle s'organise toutefois autour d'une conscience centrale : le narrateur ou la narration impersonnelle qui distribue les voix. C'est cette conscience qui est problématisée dans les romans pingétiens, la fabulation supprimant les marques de discours rapportés et de leur hiérarchisation, parcourant et démultipliant les sources dont aucune ne peut se dire définitivement première et fondatrice. Atteignant la fabri-

teva, « La poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, « Points », 1970, p. 18.

26 . *Cette Voix*, 1975, p. 7.

cation même de la fiction, le dialogisme pingétien n'est plus seulement structure de langage mais principe de composition d'une forme narrative dialogique. « La réciprocité de l'orientation dialogique, écrivait déjà Bakhtine, devient l'événement du discours lui-même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur, dans chacun de ses éléments »²⁷ ; chez Pinget, cet événement est celui de la forme, qui fait de la narration un drame et un événement, et de la littérature une pragmatique de l'énonciation et une dramaturgie.

S'engage entre les différents locuteurs et témoins de la fiction ce que l'on a pu appeler la *bataille des récits*, chacun cherchant à donner dans cette vaste machine narrative la version subjective d'un événement qui lui-même ne cesse de se métamorphoser : chacun cherche en somme à constituer un récit mais rencontre sur le chemin qui le dirige vers l'objet à narrer la multitude des discours autres qui non seulement en proposent des versions différentes mais s'accusent mutuellement d'en porter la responsabilité²⁸. Aussi le langage qui fait l'objet de la représentation romanesque est un langage séparé de ce qu'il a à dire, un langage *sur, contre, à partir* d'autres langages. Double règne du langage et de l'écriture : où l'on parle à partir d'autres paroles, où écrire est réécrire ce qui l'a déjà été. Les personnages de Pinget sont aussi ces billets que l'on froisse, que l'on cherche, que l'on essaie de déchiffrer, ces milliers de lettres échangées, ces manuscrits perdus au fond de puits, « cette voix » écrite se traçant « sur l'ardoise qui s'efface »²⁹, ces centaines de versions d'une même histoire s'accumulant et qu'il faut pourtant reprendre ; c'est encore le murmure anonyme d'une immense rumeur publique parcourant toute l'œuvre, les *cancans*, les *on-dit*, les *ragots*. C'est que, dès *Mahu*, l'énonciateur n'est pas propriétaire de son discours. On lui a déjà raconté l'histoire qu'il doit à son tour narrer mais à laquelle il ne comprend plus rien : raconter est tenter de reconstruire un

27 . Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 107.

28 . De *Clope au dossier* jusqu'à *L'Ennemi*, les romans pingétiens sont des systèmes inquisitoires. L'œuvre se structure ainsi autour des questions du pouvoir, de la culpabilité et de l'accusation, jouant à chaque fois le rapport conflictuel du singulier et de la communauté. Plus exactement ces questions (au même titre que le rapport amoureux ou le rapport de couple) se structurent autour du *co-* du rapport à l'autre.

29 . *Cette Voix*, p. 26.

texte déjà écrit mais devenu entre temps illisible ou fragmentaire. Ce dispositif, mis au point dans le premier roman, ne variera plus, il prendra seulement des formes différentes³⁰.

Cette dimension qui est le plan de l'énonciation feinte est fondamentale mais, encore une fois, non suffisante. Il est ainsi nécessaire de sortir du seul langage comme objet de représentation pour se placer au niveau global de l'énonciation. La *bataille des récits* ne devient pas alors un phénomène secondaire mais n'est plus qu'une des formes possibles par lesquelles se manifeste le discours romanesque comme discours dramatique et inachevable. Si ce discours est inaccompli, c'est encore une fois qu'il n'appartient à personne, qu'il est bi-vocal, qu'il est un hybride anonyme composé *a minima* de deux voix (et toute voix est elle-même déjà un agencement de tons, de singularités, de positions adversatives) dont celle du scripteur qui représente, expérimente, affecte, fait passer des affects, des conceptions, des idéologies, mais dans la voix d'un autre (proche ou éloigné, la question n'est que secondaire ici), représenté, objectivé ou en cours d'objectivation ou qui ne cesse de se dés-objectiver et de se métamorphoser comme chez Pinget³¹. Dans cette « hybridisation », aucune parole ne va au bout de son énonciation, coupée qu'elle est par l'autre, et le dialogue lui-même qui s'instaure entre elles est intérieurement non résolu. C'est « un mélange épais et sombre, non une juxtaposition et une opposition conscientes », qui ne peut « se déployer dans un dialogue parachevé et distinctement sémantique ou individuel :

30 . L'enquêteur qui tente de regrouper les discours des témoins, le vieux scribe et son manuscrit, les neveux et les notes du maître : voir *supra*, le troisième axiome relatif à la synthèse disjonctive de l'énonciation et de l'énoncé, propre à une littérature du palimpseste, de la répétition et du cliché qui scinde le sujet de l'écriture et remet en cause l'autorité de tout discours.

31 . Le roman pingétien permet ainsi à cet endroit (voix de l'auteur / voix du personnage) de sortir le discours bakhtinien de ces apparences psychologisantes et de montrer comme l'écrit Kristeva (« La poétique ruinée », *op. cit.*, p. 15-16) qu'« en fait il ne s'agit d'aucun recours à la subjectivité de l'auteur ou de ses personnages. Bakhtine cherche le sujet non comme psychologie mais comme instance de la parole ; il prospecte le "je" qui parle dans le roman, mais pour constater qu'il n'y en a pas » et que la voix dans le roman est une « phoné désemparée qui a perdu sa vérité et s'inquiète du lieu de son émission : du lieu du sujet parlant ».

un certain aspect organiquement catastrophique et désespéré lui est inhérent »³², celui du langage lorsqu'il chute de la substance³³, lorsqu'il se partage et n'a plus de place fixe, qu'il ne se ressent plus comme « un mythe » et se met à errer en demeurant ouvert à la variation, la disposition des discours et la reprise infinie de son sens et de ses figures.

Aussi le partage des voix rend caduque toute formulation définitive au profit d'une dramatisation continue de la signification. Les questions de Pinget sont multiples mais réduites à leur élémentarité : l'ici ou l'ailleurs ; la conscience des impasses et la persistance de l'attente toujours absurde d'un miracle (la question de Don Quichotte et de Godot) ; le rapport à l'autre comme nécessité de l'amour mais toujours capable de se tourner en désir de meurtre ou de jugement (les morts et les accusés de l'œuvre) ; la tentation ascétique et solitaire et l'enfermement solipsiste qu'elle entraîne ; le rapport entre marge et collectivité ; le langage pris entre art brut (langue populaire, mineure, contestataire, langue de la tribu), et forme poétique, épurée ; l'écriture fictionnelle elle-même car le refus de l'expression directe relève aussi de la confession déguisée et du mensonge (l'écriture comme mensonge et la problématique de l'aveu). De chacun de ces problèmes, Pinget construit des situations et des intrigues, des « personnages conceptuels » qui sont autant d'actants dans ce grand dialogue socratique qu'est l'œuvre romanesque³⁴ : le Maître, la Servante, l'Enfant, le Solitaire, la Collectivité villageoise indifférenciée, l'Accusé et l'Inquisiteur, la figure du Couple, le langage de la Rumeur ou de l'Épurement alchimique ; des lieux aussi qui sont *comme* des personnages ou des langages : le Château par lequel s'introduit l'étrangeté dans la communauté, la Forêt où se commettent les meurtres et commencent les drames. Entités qui toutefois ne possèdent pas

32 . Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 178.

33 . Chez Pinget comme chez Beckett, *tout tombe*, personnages, objets et discours : châteaux en ruine, estrades qui s'effondrent, vieux radoteurs, enfants tués, langage devenu ragot, rumeur, ratiocination, voix rompue, mémoire défaillante, maladie, immobilité et progression de la mort.

34 . Voir Malraux cité par Julia Kristeva (« La poétique ruinée », *op. cit.*, p. 19), définissant le roman comme lieu d'intersection de voix multiples cristallisant un sujet faisant « dialoguer les lobes de son cerveau ».

en propre un certain nombre de caractéristiques définitivement attribuées : ces dernières circulent de l'une à l'autre indifféremment, le Château c'est encore la Forêt mais sous une autre forme, Mahu parle toujours dans la voix du vieux scribe, comme le processus alchimique partage avec le ragot la forme hypothétique. Et dans la mesure où tous les énoncés sont le lieu d'un partage n'appartenant à aucun sujet, ils passent d'une voix à l'autre et, du coup, retrouver dans la parole d'un personnage des propos rencontrés une première fois ailleurs – phénomène opérant autant à l'intérieur d'un livre qu'à l'échelle de l'œuvre – crée une anomalie et une impossibilité telles qu'elles ont pour effet de déréaliser immédiatement ce ou ces mêmes personnages. C'est aller aussi loin qu'il est possible, et de l'intérieur même du genre fictionnel, dans l'opération dialogique. Si l'on pense par exemple le mot « personnage » comme représentation d'une individualité ou d'un caractère, les personnages de Pinget évidemment n'en sont pas. Il faut entendre, par personnage, l'ensemble provisoire formé par l'agglomération d'un nom, d'un ton et d'une syntaxe, d'une ou de plusieurs fonctions, qu'il partage avec d'autres mais sous des configurations différentes, susceptibles d'être modifiées au sein du même texte ou dans un autre livre. « Mes personnages ne sont pas en acte, explique Pinget, mais en puissance », « leur essence » est « leur métamorphose perpétuelle »³⁵, et il faudrait dire de même des lieux, des intrigues et des situations se différenciant au gré du discours. Le dialogisme ici n'est plus seulement sémantique, formel et compositionnel, il devient principe de *mimesis*. Balzac et Pinget ont en commun, on le sait, le retour des personnages, le concept « comédie humaine » ; mais alors que chez l'un le retour fait reconnaissance, chez l'autre on ne reconnaît plus rien, ou plutôt tout se retrouve mais la tête à l'envers³⁶.

35. Robert Pinget, « Pseudo-principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, op. cit., p. 320.

36. La dialogie comme principe de *mimesis*. Pinget est assurément un grand créateur de personnages, de situations, de discours, et d'univers fictionnels. Mais entre Balzac et Pinget, c'est évidemment tout le système ontologique qui a basculé. L'œuvre pingétienne porte dans la *mimesis* romanesque ce basculement : des personnages qui ne sont plus des sujets mais des subjectivités, non des caractères mais des simulacres et des fantômes, donnés simultanément comme existants et inexistantes. Mondes, personnages, situations, ne sont pas en subs-

Sur un plan strictement sémantique, chacune des figures provisoires du dialogue socratique, parce qu'elle s'oppose aux autres, a, sur elles et sur leur prétention à détenir la vérité, une action parodique. C'est dire que l'inachèvement sémantique a partie liée avec une vision comique du monde ; un humour qui commence pour Pinget par le simple fait d'objectiver dans le roman la figure de l'écrivain. À partir de *Quelqu'un* et jusqu'aux « carnets », le locuteur tout en gardant ses caractéristiques se donne aussi comme l'auteur raté des histoires des livres pingétiens ; il partage tout au moins avec lui des caractéristiques de sa poétique. En dehors de l'anomalie (métalepse) que cela représente sur le plan de la *mimesis*, c'est le signe d'une contestation et d'un jeu portés au cœur même du roman, le signe d'un refus de tout discours sérieux et de toute forme de pathétique verbal. Objectiver le processus d'écriture et la figure du romancier appartient à tous les grands romans dialogiques : « Plus le processus d'hybridation est largement et profondément appliqué, écrit Bakhtine, (avec plusieurs langages de surcroît et non un seul), plus le langage qui représente et éclaire s'objective pour se transformer enfin en l'une des images du langage du roman »³⁷, qui au même titre que les autres langages est pris dans la parodisation généralisée. Aussi, si l'inachèvement sémantique définit structurellement le roman, l'humour est son humeur et il existe un humour de la forme comme il y a un humour sémantique, consistant ici à faire irrespectueusement le tour de l'objet, de l'objet romanesque en particulier, le décortiquer, le métamorphoser, le mettre à nu, le voir de tous les côtés, ce que Bakhtine, préfigurant le Nouveau Roman lorsqu'il se définit comme comédie formaliste, nomme précisément « l'opération comique du démembrement »³⁸.

tance mais comme subjectivations, localisations, narrativations, actualisations partielles et temporaires d'une fonction fabulatrice et scripturale qui les crée sans s'y arrêter ni s'y souder : le texte reste toujours à redisposer, ailleurs, autrement. Bakhtine parlait déjà au sujet de Dostoïevski du roman comme un genre propre à la « logique du rêve », articulant ainsi le dialogisme à la « fantaisie » freudienne, une articulation que le roman de Pinget, se maintenant tout en la ruinant dans la représentation fictionnelle, accomplit.

37 . Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 178.

38 . *Ibid.*, p. 458.

De la notion de genre, il faudrait dire qu'elle signifie depuis Aristote naturalité, organisme, et accomplissement sans partage³⁹. Le texte s'accomplit dans son genre et forme corps, *corpus* : et que ce corps soit pur ou composite, il s'organise toujours dans une totalité. Si le roman est un non-genre pour Bakhtine, c'est qu'il n'a plus rien à voir avec l'ontologie qui soutient la notion de genre. Le roman n'accomplit pas, il est au contraire un art du *reste*, de ce qui refuse de s'achever et comme tel s'oppose au triple motif de l'organisme, du genre et de l'œuvre. Avec le roman, écrit Bakhtine, « on passe à un monde où le premier mot fait défaut et le dernier n'a pas encore été prononcé » : parce qu'il inachève le sens, la forme et la fiction, le roman, chez Pinget, révèle la part « excédentaire et inincarnable de l'humanité ». Et Bakhtine d'ajouter que si « le rire nie un monde qui va de soi, au nom d'une vérité inattendue et imprévisible », il est le « seul miracle qui peut régénérer »⁴⁰. C'est ainsi installer le rire et avec lui le roman, et plus que tout autre le roman pingétien, dans le rapport du *reste* à son accomplissement impossible et interroger le rapport qu'une écriture entretient avec l'imaginaire qui la sous-tend et la fiction qu'elle donne d'elle-même : son mode d'exposition.

La scène de l'écriture

La parole produite dans les textes pingétiens, résultat de la double dimension représentante/représentée, de leur mélange polymorphe et indiscernant, sera dite duelle, négativiste et utopienne. Son efficace et sa force d'arrachement tiennent à ce conflit interne que la littérature pingétienne entend exposer comme nœud de la comédie humaine et se donner comme principe. C'est là le ressort d'une double passion. Passion critique, contestataire et nihiliste ayant pour objets les pulsions et leurres des personnages-narrateurs, les attentes de tous les *libera* (« Libera me Domine et la suite comme si la bouse qu'on nous balancerait à la figure./ Libera

39. Jean-Marie Schaeffer, « Bref historique de quelques impasses théoriques », *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, « Poétique », 1989.

40. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 464-486.

me Domine comme si l'embouteillage bien tarte./ De merda aeterna excusez le calembour./ Une petite saloperie pas chère pour nous remettre de nos émotions, comprenez-moi de deux choses l'une. [...] La clique des vieux bobards, mirages tartes et autre quincaille dans nos caboches cahotantes »⁴¹), l'activité de symbolisation, les mythes, les romans, les fables, « ce conte pour nourrissons indémodables »⁴² : la dialogie et le babélisme en sont les principes actifs, les coupures, variations, contradictions et illisibilités, le geste fondamental. Passion d'achèvement que souffle le vouloir-dire-un-objet toujours volatil et échappant, que marque incidemment un imaginaire mythique porté par les narrateurs d'une parole fondatrice, d'une tentation alchimique de l'écriture, et d'une ouverture à un temps neuf du langage que l'instance « poésie » ou la figure-palimpseste de l'enfant symbolisent. Ce faisant, le texte pingétien s'installe dans le désaccord du geste et de l'imaginaire, augmenté par la référence à une idéalité toujours ancienne et comme telle devenue inefficace, même singularisée. C'est le syndrome Don Quichotte que Pinget ne cesse de travailler et de reprendre sous différentes formes comme le fait d'un désir manquant sa réalisation par l'adoption de solutions anachroniques et inadaptées, liant nécessairement projet et déceptivité, conformément à une littérature qui fait de l'échec un thème narratif et un principe poétique. Il y a là aussi la dramatisation d'une contradiction interne entre un matérialisme scriptural et une tension métaphysique que nourrit entre autres l'immersion judéo-chrétienne de Pinget. Le roman pingétien du *Libera* à *L'Ennemi* en particulier n'est rien d'autre que le mouvement de cette double tension dont chaque texte reprend l'effectuation et la représentation et que structure l'efficace d'un dispositif du manque comme dispositif de fiction. Cette tension, que nous avons définie comme étant celle du nihilisme et de l'utopie, d'une pragmatique matérialiste et d'une métaphysique, singularise ce qui est en jeu plus généralement dans la littérature moderne telle qu'a pu la penser Nancy dans *La Communauté désœu-*

41 . *Le Libera*, p. 222.

42 . *Cette Voix*, p. 32.

*vrée*⁴³ : le double refus du renoncement et de la conversion définissant la nature d'une passion spécifiquement littéraire.

Nancy définit le mythe dans son rapport à l'écriture non pas dans sa seule acception de figure ou de *topos* mythologique mais comme position achevée et achevante du discours dialogique : mythique est cette position que l'écriture ne cesse simultanément de proposer et de contrecarrer. Le texte pingétien figure ce *double act* propre à la littérature qui ne « se nourrit peut-être jamais que de mythes », « mais ne s'écrit que de leur interruption ». De ce geste qui suspend, écrit Nancy, se fait entendre l'interruption même, à chaque a-grammaticalité, variation, suspension de paragraphe et coupure ou encore en fin de livre où, par delà les accents personnologiques, se réaffirme, après épuisement de tous les possibles parcours des « vieux thèmes » et des sortilèges, une forme d'obstination⁴⁴, de passion, au double sens chez Pinget de désir et de fardeau, d'épreuve et de tâche du désir, d'augustinienne libido. « Ce n'est pas une absence, mais un mouvement, c'est le désœuvrement dans sa singulière activité, une propagation [...] qui se propage ou qui communique sa contagion par son interruption même. » Le dispositif du manque propre à la fiction pingétienne en est la mise en scène que le locuteur de *Quelqu'un* convertit, « pour l'honneur du nom »⁴⁵, en tout à la fois principe et comédie éthiques :

43. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1986. Les citations de J.-L. Nancy qui suivent sont prélevées dans les deux parties « Le mythe interrompu » et « Le communisme littéraire », p. 107-197.

44. Ainsi et entre autres, *Le Libera* : « La clique des vieux bobards, mirages tartes et autre quincaillerie dans nos caboches cahotantes./ Sortilèges bousillés./ Plus question de finir./ Une soif mais pour l'éteindre je pourrai toujours courir./ Une soif oui, selon moi. », *Cette Voix* : « Tous regrets étouffés tâche acceptée recomposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne ce rêve inoublié pour finalement le laisser bien loin vieux plafond chargé d'oiseaux et de fleurs dans le goût d'autrefois et progresser vers l'inaccessible sans repères sans ratures sans notes d'aucune sorte insaisissable mais là auquel croire sous peine de ne jamais mourir. »

45. Voir chez Georges Bataille la « passion » « lucide » et « consciente » de l'homme moderne sans mythe (cité par J.-L. Nancy, *La communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 153). Voir aussi Julia Kristeva

Pendant que j'y pense, je sais que je cherche quelque chose mais je ne me souviens plus quoi. J'ai l'habitude. Si ce n'est pas ce papier c'est autre chose, ça n'a aucune importance. C'est pour simplifier que je dirai ce papier. Il faut toujours simplifier, pour ne pas tomber dans la complication. Une des choses que j'ai apprises et qui rend service à l'occasion. Mais qu'on aille pas croire que je ne cherche plus rien, ça ne serait pas vrai et ça me ferait de la peine. L'injustice à mon égard je ne m'en fous pas. C'est peut-être pour ça que j'ai encore du ressort.⁴⁶

C'est là l'affirmation d'un « ressort », d'une anti-mélancolie de l'échec pour lesquels la passion de parole ou la parole comme passion sont cette ultime « démangeaison » définissant le « générique » humain, ainsi que le dernier objet d'une représentation romanesque rendue à son élémentarité.

De cette passion, ou de cette parole, ou de cette écriture sans genre ni figure, *le roman est la scène*, ne l'effectuant que par l'exposition de ses simulacres. Il faut pour cela un roman qui n'achève aucune de ses figures, ni motifs ni histoires. La répétition de livre en livre du triple dispositif de la fiction pingétienne empêche chacune de ses entités de se refermer sur sa constitution. Les romans débordent les uns sur les autres, les objets s'équivalent – le fils disparu = la boulette excrémentielle de *Quelqu'un* = le cadavre de *Passacaille* = « le temps neuf » de *Théo* –, l'œuvre qui reconduit le palimpseste européen du déceptif et de l'idéal prend l'allure de pâte feuilletée, les voix se courbent les unes dans les autres à l'intérieur des textes ou d'un texte à l'autre. Aussi le « je » de *Quelqu'un* ou le « moi » du *Libera* recouvrent simultanément sans leur appartenir en propre tel locuteur individualisé et l'ensemble des « parleurs » ou des « écrivains » d'une œuvre qui n'est plus le fait d'une énonciation auctoriale ou subjective mais de la communauté de figures créée par la répétition des dispositifs, de personnages qui partagent le « générique » de la parole. « Communauté sans communauté », n'ayant rien à voir avec un « lieu commun » dont le discours romanesque ferait le récit, puisque ce discours empêche tout accomplissement dans une figure, qu'elle soit singulière ou collective, et porte chacune à sa limite. Nancy

définissant la passion comme « âme de la parole » dans « La parole cette inconnue », *L'Infini*, hiver 1997, n° 60, p. 43.

46 . *Quelqu'un*, p. 190.

parle alors de « contact » et de « toucher », d'« expérience communiste de l'écriture, de la voix, de la parole donnée, jouée, jurée, partagée, abandonnée », expérience maximale dans le texte pingétien qui précisément met la parole en figures : « La parole est communautaire à la mesure de sa singularité, et singulière à la mesure de sa vérité de communauté. Cette propriété en forme de chiasme appartient à ce que je nomme ici parole, voix, écriture ou littérature – et la littérature en ce sens n'a pas d'autre essence dernière que cette propriété. » Le roman pingétien *re-présente* cette propriété : en démultipliant les niveaux d'énonciation pour les confondre, il parvient à être sans auteur ni narrateur ni personnage mais la scène de leur « archi-articulation » énonciative.

Aussi est-ce cette dernière qu'il s'agit de mener à son terme : « continuer » ici signifie « en finir », comme le narrateur de *Quelqu'un* rend équivalents « chercher » et « se débarrasser ». C'est en ces termes que l'œuvre pingétienne doit se définir comme histoire de son énonciation. Elle conduit le texte des *speech acts* de Mahu aux aphorismes parodiques des carnets, de l'enfant idiot au retraité acariâtre, de la fabulation pléthorique à son épuisement dans les carnets, des conflits du désir au mysticisme déglingué du vieux maître et au stoïcisme de Songe, des voyages imaginaires de l'oralité aux moindres pas puis à l'immobilité de l'écriture : une histoire sérielle donc, où chaque livre rejoue pour son propre compte les tensions de la pratique du langage et qui n'est ni le récit de l'écriture ni celui des narrateurs, mais de leur articulation. *Histoire* désigne le déroulement d'une exténuation qui scénarise l'écriture et poétise la fiction, par des positions de corps, des figures de paroles et des personnages-textes, depuis l'errance libre jusqu'aux ultimes « taches d'encre » d'une voix englobant celles qui la précèdent. Le roman comme *scène*, articulant sans les faire convenir *écriture* et *fiction*.

Si la notion de genre est un bon outil pour écrire ?

James Sacré

Après la conférence de Tristan Hordé il me semble bien que la notion de genre est un outil dont Jude Stéfan se sert avec brio pour écrire : j'ai donc eu une réponse à la question que je voulais me poser aujourd'hui avec vous — et d'autre part, je devrais, je suppose, prendre exemple précisément sur Jude Stéfan, et ne pas vainement tenter de dire si cette notion de genre est également pour moi un outil utile... me contenter plutôt de vous donner à lire quelques-uns de mes poèmes (s'il s'agit bien de poèmes !), pour que vous en décidiez vous-mêmes. En voici donc quatre, extraits d'*Une fin d'après-midi à Marrakech*. Il vous donneront au moins une idée de comment je pense ou de comment je rêve au poème, à ce qu'est peut-être le poème dans mon activité d'écriture :

Quelque chose est devenu plus vrai dans le fil de cette
histoire, des gestes
(Je les voyais se perdre de plus en plus dans le passé)
Reviennent en accrus de paroles malgré le silence et le
temps.
Maintenant que j'en suis sûr on dirait
Qu'un poème s'en peut difficilement saisir.
Les mots, comme empêchés dans le plus grand
contentement,

S'enlisent en une mièvrerie trop personnelle. Il n'y a
 Que les lettres d'amour qui seraient possibles
 Mais comment les écrire pour qu'elles puissent dans
 l'instant
 Se donner à lire comme des poèmes publics ?

ooo

Je me perds de plus en plus dans des problèmes d'écriture et
 de vérité ;
 Rien ne paraît vraiment, que des mots :
 Leur musique ou leur bruit peu rythmé
 Ne permet de lire aucun sens précis.
 Mon sentiment pour toi qui est là quand j'écris
 Je comprends bien qu'importe peu sa vérité ;
 Il s'agit d'autre chose, d'un court moment à passer avec ces
 mots mis ensemble.
 Mais à travers les règles du jeu à quoi est-ce qu'on joue ?

Sans rien dire de vrai ni penser davantage à mon poème
 J'ai l'impression de retrouver la musicalité de ton corps, son
 silence aussi.

ooo

Si quelqu'un savait dire enfin que c'est important la poésie
 Sans doute qu'on trouverait les plus efficaces façons d'en
 écrire
 On s'y appliquerait, comme à n'importe quel travail pour
 vivre et pour moins vivre.
 Mais personne qui sache vraiment
 Comment le poème doit se tenir dans le langage
 Et dans la plaisance d'être, ou dans
 Le malheur du monde ;
 Ni ce qu'il faut savoir oublier de soi-même et conduire
 pourtant
 (Comme un cœur battant) dans l'avancée des mots.
 Personne qui sache, on continue d'écrire
 Avec ce qui vient rien de trop pensé,
 Comment est-ce qu'on ose croire
 Que cela va faire un poème pour les autres ? Un poème ?

ooo

C'est pas fait pour penser un poème, pas vraiment.
 M'installer pour écrire dans l'air et les feuillages

D'un boulevard parisien en même temps que dans mon
sentiment
Pour quelqu'un qui n'arrive pas, que j'attends peut-être
À la place de quelqu'un d'autre jamais venu
N'aboutit
(À la faveur de règles tellement subtiles qu'à la fin
C'est comme si on écrivait sans règles du tout)
Qu'à mettre ensemble des mots dans le plus grand désordre.
Si on se rapproche ainsi de l'évident feuillage du monde tel
que par exemple
Il peut s'obscurcir et briller dans un visage aimé,
C'est difficile d'en être sûr. Est-ce qu'on a pensé ?

ooo

Mais, puisque je me suis rendu à votre invitation de venir parler de la notion de genre dans ses rapports avec l'écriture des poèmes, il me faut bien m'aventurer à patauger un peu devant vous, vous voudrez bien me le pardonner, de façon plus « critique » !

Je m'appuierai, pour ne pas perdre complètement pied et me noyer dans des propos bien trop approximatifs, sur un livre de François Rastier, *Arts et Sciences du texte*, PUF, « Formes sémiotiques », 2001.

Dans ce livre Rastier veut penser et pratiquer une linguistique ou une sémiotique où l'étude des discours et des genres, et celle du style auraient leur place. Il insiste d'abord sur l'utilité et la

Nécessité d'étudier la notion de genre :

« Puisque tout texte se rattache à la langue par un discours et à un discours par la médiation d'un genre [...], l'étude des genres doit devenir une tâche prioritaire pour la linguistique. Elle revêt une importance primordiale, dans la mesure où le lexique, la syntaxe, pour une bonne part, et l'ensemble des structures textuelles sont contraintes par les genres. » (p. 230).

« La lecture selon le genre reste un impératif philologique, critique et herméneutique, même si la lecture "à contre-genre" reste possible au gré de chacun. Un texte dont on ne

connaît pas le genre semble un jeu dont on ne connaît pas les règles. » (p. 269).

Et, pour penser cette notion de genre, Rastier tente d'établir les liens qui unissent discours, genre et style, tout en distinguant ce que peuvent recouvrir en théorie ces différentes notions d'ordinaire si floues :

« La description des langues n'est en effet qu'une étape de la caractérisation des discours, des genres et des textes singuliers. La description des styles, notamment littéraires, constitue ainsi l'aboutissement du programme de caractérisation qui a permis de passer des grammaires universelles à la linguistique générale. En effet, chaque langue tire son "caractère" des usages qui la configurent sans cesse. » (p. 184).

Mais qu'est-ce donc qu'un genre ?

Rastier encore : « Chaque composante du contenu et de l'expression connaît en outre des degrés de systématisme : 1) Le plus rigoureux reste celui du système fonctionnel de la langue, qui impose, croit-on, ses règles à tout usage ; sans préjuger de l'homogénéité de ce système, on peut le nommer dialecte. 2) Viennent ensuite les normes sociales à l'œuvre dans tout texte. On peut nommer sociolecte les types de discours instaurés par ces normes. Un sociolecte correspond à une pratique sociale (ex. judiciaire, politique, religieuse). Chacun a son lexique propre structuré en domaines sémantiques, et s'articule en divers genres textuels (ex. la plaidoirie, la question publique, l'homélie) ; 3) Enfin, chaque usage de la langue est immanquablement marqué par les dispositions particulières du prétendu "émetteur" : sans présumer qu'elles fassent système, on peut appeler idiolecte l'ensemble des régularités personnelles ou "normes individuelles" dont elles témoignent. Si l'on convient de nommer styles les formations idiolectales, les styles littéraires ne comptent que pour une part des styles linguistiques. Ils restent les plus systématisés, mais rien ne permet, sauf préjugé esthétique souvent légitime, d'écarter les autres formations idiolectales. » (p. 179). Ce que François Rastier résume dans le tableau suivant :

<i>Entours</i>	usage indéterminé	pratique sociale	usage déterminé
<i>Instances linguistiques</i>	langue	discours	parole
<i>Degré de systématisme</i>	système fonctionnel	normes socialisées	normes individuelles
<i>Systèmes</i>	« dialecte »	sociolecte	idiolecte
<i>Formes</i>	textualité*	genres	styles
<i>Disciplines</i>	linguistique restreinte	poétique-linguistique du discours	stylistique-linguistique des styles

*Ce mot est entendu ici en son sens le plus neutre, pour rappeler que l'objet empirique de la linguistique est fait de textes, considérés ici sans différenciation. (p. 179).

« Comme, ajoute-t-il, les trois degrés de systématisme structurent chacune des composantes du contenu comme de l'expression, de la même façon que l'on peut définir un genre comme une interaction sociolectale entre composantes, on peut définir un style comme une interaction idiolectale entre composantes. Cette interaction est d'un rang inférieur par rapport au genre, car elle intéresse des corpus moins étendus, mais en revanche ses prescriptions peuvent être plus systématiques et plus fortes. Par exemple certaines rimes restent propres à certains auteurs, et participent à la caractérisation de leur style. » (p. 180).

Genre (définition de Rastier) : « Programme de prescriptions (positives ou négatives) et de licences qui règlent la production et l'interprétation d'un texte. Tout texte relève d'un genre, et tout genre, d'un discours. Les genres n'appartiennent pas au système de la langue au sens strict, mais à d'autres normes sociales. » (p. 299).

Définition du discours en relation avec la notion d'énonciation (Benveniste cité par Rastier) : « Il faut entendre "discours" dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de

tous niveaux, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent les tours et les fins : correspondance, mémoires, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne » (p. 241).

On remarque que cette définition est valable pour les discours du sociolecte et pour les styles individuels. La définition de Rastier, elle, ne concerne que le sociolecte :

Discours (définition de Rastier) : « ensemble d'usages linguistiques codifiés attachés à un type de pratique sociale. Ex. : discours juridique, médical, religieux. » (p. 298).

Et pour lui c'est donc à l'intérieur de ces discours que les genres se manifestent par des textes :

« De chaque discours dépend un système de genres ou association générique. Chaque groupe de pratiques sociales correspondant à un discours se divise en activités spécifiques (ex. le jury de thèse, la conférence, le cours, la correction de copie, etc.) qui ont chacune leurs genres. Par exemple, dans le discours médical, on peut distinguer les genres écrits dont dispose un professeur des hôpitaux dans sa pratique professionnelle : ils sont au nombre de trois, le résumé d'observation clinique, l'article scientifique et la lettre au collègue. » (p. 254).

Cette notion de genre est-elle un bon outil pour se saisir de la littérature (du discours littéraire, en somme) et la penser ?

Il existe un grand nombre de termes pour décrire la variété des genres plus ou moins bien définis par la critique littéraire ; mais on a beaucoup de difficultés souvent à vouloir distinguer ces genres les uns des autres ; même des genres qui semblent aussi évidemment saisissables que le théâtre se mêlent par exemple très facilement à la poésie (Schéhadé, Kateb). On va parler de théâtre poétique et, dans un autre genre, de roman poétique.

Mais cette question du mélange des genres peut être résolue en reconnaissant ou en décidant que mélanger des genres c'est tout simplement en inventer un nouveau :

Voilà ce que dit Rastier à propos de *La Divine Comédie* de Dante :

« Les exemples disputés sont presque toujours littéraires, remarque-t-il, car en littérature la difficulté à catégoriser fait partie du jeu lettré. Genette, dit-il, semble regretter que l'identification du genre soit "implicite et sujette à discussion (par ex. à quel genre appartient *La Divine Comédie*) ?" (*Palimpsestes*, 1992, p. 12) ; question primordiale, qui impose au lecteur de préciser, sans nécessairement y parvenir, les régimes mimétiques et herméneutiques du texte. En l'occurrence, l'exemple de Dante est tout à la fois plus et moins concluant qu'il ne semble : il l'est moins, car le mot même de *commedia* a été choisi, entre autres raisons, pour désigner sinon le mélange des genres, du moins celui des tons. Cependant, cette œuvre appartient bien à un genre, celui de la *vision*, commun dans le discours mystique. Mais par sa nouveauté, elle a ouvert une lignée générique, à laquelle elle appartient *a posteriori*, comme parangon peut-être indépassé : elle transpose en effet la vision du discours religieux au discours littéraire, et du latin à une langue vulgaire. Aussi, par la thèse commune que la grande œuvre crée son propre genre, il ne faut pas entendre qu'elle rende caduque la notion de genre, mais qu'elle recrée son genre par la lignée de réécritures qu'elle ouvre et les transformations irréversibles qu'elle lui impose ainsi. » (p. 262).

Cependant, si on peut considérer que le mélange des genres est un faux problème qui n'empêche pas de distinguer les divers genres les uns des autres, il est par contre plus difficile souvent de distinguer entre discours et genre. Rastier semble définir assez clairement les deux comme nous avons vu, et le genre serait régi par un discours (lequel se trouve manifesté à l'intersection de la langue et des faits de société). Il existe, on l'a vu, toute une variété de ces discours : littéraire, religieux, politique, etc. Et, dans la foulée, ne pourrait-on pas parler aussi de discours poétique (à la place du « genre » poésie) qui serait lié à une histoire de la poésie, à des auteurs particuliers, à des institutions, des revues, etc. ? La poésie serait alors la manifestation de ce discours à travers des poèmes par exemple... mais le

poème est-il un genre ? De même on pourrait imaginer un discours romanesque peut-être, ou un discours critique ?

Et d'autre part, même quand on essaye de bien sérier une suite de genres dont on se propose de décrire les caractéristiques, on se trouve bientôt en présence de toute une cascade de sous-genres et de genres du troisième dessous, qui nous fait dériver cette fois-ci de plus en plus vers la notion de style : dans le genre théâtre, nous voilà distinguant la tragédie de la comédie ; la comédie à son tour peut être une farce, une grande comédie, une comédie-ballet, un drame romantique ou shakespearien, et finalement, par exemple, une « fragile merveille » de Schéhadé ou une « anti-pièce » de Ionesco (comme disent les auteurs de *La Littérature en France depuis 1945*).

Rastier essaie bien d'endiguer cette cascade de désignations qui nous transporte de la notion de discours à celle de style, en utilisant par exemple, du côté discours, une notion intermédiaire, celle de champ générique :

« Si les domaines d'activité correspondent aux discours, entre les discours et les genres, il faut reconnaître une médiation, celle des champs génériques. Un champ générique est un groupe de genres qui contrastent, voire rivalisent dans un champ pratique : par exemple, au sein du discours littéraire, le champ générique du théâtre se divisait en comédie et tragédie ; au sein du discours juridique, les genres oraux constituent un champ générique propre (réquisitoire, plaidoirie, sentence). » (p. 230-231).

Mais, à l'occasion, il finit par laisser venir du trouble dans sa construction théorique :

« Si donc la langue, le genre et le style connaissent des différences *de degré et non de nature*, ils diffèrent pour l'essentiel par la force de leurs prescriptions et par le type de temporalité dans lequel ils se meuvent : en gros, un dialecte a pour échelle de durée le millénaire, un sociolecte le siècle, un style la décennie. » (p. 181) (nous soulignons).

Et ailleurs encore il avoue la difficulté qu'il y a à définir ces « associations de genres » :

« Pour relier les genres aux discours, la poétique généralisée a pour tâche d'étudier les associations de genres, dans leur spécialisation et leur co-évolution. Nous ne sommes sur ce point qu'au début des recherches. » (p. 254-255).

Et finalement dans une sorte de péroration qu'il donne vers la fin de son livre, on a l'impression qu'on pourrait remplacer le mot « genre » par le mot « discours » ou parfois par le mot « style » :

« Sans prétendre qu'il n'y a de lois que du genre, il demeure tout de même l'instance historique majeure d'actualisation et de normalisation de la langue. Les règles linguistiques ne dépendent pas directement des situations sociales ou politiques [est-on sûr de cela ?] déterminées, mais *les normes des genres (plutôt les normes des discours)* peuvent s'y conformer, ou les conforment, par diverses médiations. Jointe à celle des autres normes, leur étude peut rendre compte de l'incidence du social sur l'usage et ainsi sur la langue.

De même que les normes sociales constituent le fond qui permet de comprendre les actions individuelles, *l'étude du genre* permet complémentaiement de percevoir la singularité des textes. Si, par les positions énonciatives et interprétatives qu'ils codent (*mais il s'agit plutôt du rôle des discours*), *les genres* dessinent « en creux » la personne comme ensemble de rôles sociaux, la personnalité s'affirme, voire se constitue par *l'usage singulier des genres (ne s'agit-il pas alors de style ?)*. Ainsi l'apprentissage des genres pourrait être considéré comme le lieu sémiotique où s'instaure l'intersubjectivité en tant qu'elle est médiatisée par la Loi. » (p. 272-273) (nous soulignons, et ajoutons la remarque entre crochets).

Et du côté du style donc, des notions telles que celles de style élevé, moyen, bas, qui sont liées au sociolecte, désignent-elles vraiment un style ou sont-elles un genre ? Et que dire de ce qui correspond aux mots « classicisme », « baroque », « surréalisme », « réalisme »... discours ou style ? Ces styles-genres, contrairement aux styles idiolectaux, sont ressentis aujourd'hui par les écrivains, mais ils l'ont été déjà autrefois, plus ou moins rapidement (et c'est le cas pour les genres en général), comme

de désagréables contraintes, comme des emprisonnements. Le style qui relève de l'idiolecte est au contraire imaginé comme le lieu de la plus grande liberté possible, ce qui nourrit, dit Rastier, le mythe de l'individu créateur. Et c'est pour aller contre cela qu'il parle, je suppose, d'usage singulier des genres au lieu de style. Et de même les propos sur la *Divine Comédie* suggèrent que Dante façonne en fait un nouveau genre en investissant une tradition de façon idiolectale. On finirait en somme par avoir un genre nouveau avec chaque œuvre singulière. Et la notion de genre finirait par coïncider avec celle de style (laquelle comporterait des contraintes et des formes sociolectales dans son rapport à un discours aussi bien qu'idiolectales dans son rapport à une parole).

Difficile donc de définir les genres. Et cette insistance à vouloir le faire depuis si longtemps n'est-elle pas seulement la marque d'un particulier discours humain qui persiste, un discours désireux d'ordre et de confort, normatif... et toujours finalement gênant, sinon stérile (à moins qu'on ne s'en saisisse à la façon de Jude Stéfan, telle que la décrit Tristan Hordé), un discours qui tente peut-être de bâillonner les styles ou de contenir la singularité des styles.

Mais quand même ces classifications par genres sont utiles (en particulier pour les activités normatives de la société)

- chez les libraires.
- pour la critique littéraire journalistique (on sait ce qu'est la poésie et on lui mesure sa place).
- pour les commissions du CNL.
- pour l'encadrement socio-culturel : « Printemps des poètes », prix (pour romans, pour poètes, pas pour les deux à la fois).
- etc.

Ces classifications semblent pertinentes car il ne s'agit plus de vraiment connaître ou définir ce qu'est tel ou tel livre. Il s'agit seulement de faire circuler ces livres dans des structures économique-culturelles, de façon rentable et efficace.

Les genres ne seraient donc que des constructions culturelles permettant durant une période donnée de maîtriser ou de

gérer des équilibres entre discours et styles (entre sociolectes et idiolectes).

Et on écrit donc sans doute, soit selon les règles, en fait passagères sinon éphémères, d'un genre et/ou contre ses règles ou les deux en même temps. Parfois sans le savoir. Écrire contre c'est rejoindre probablement l'idée que le genre est une prison et que le « style » est liberté, parce qu'il s'écarterait de la norme (celle de la langue, celle du discours, ou celle du genre). C'est rejoindre aussi la définition de la poésie comme écart par rapport à une langue « normale ». Or, à mon humble avis : je pense que la poésie prend toutes ses formes dans toute la langue. Elle construit les normes de son propre discours sociolectal et idiolectal, sans nécessaire recours à la notion d'écart (et son énonciation, visible en tous ses arrangements de mots, est peut-être un autre nom du style). On peut dans ce complexe de son discours construire momentanément des genres (sonnet, poème en prose, etc.). Mais pourquoi faudrait-il écrire selon ou contre un genre ? Faut-il vraiment opposer liberté à contraintes ? Valoriser l'une à outrance et lutter contre les autres ? Autant de questions qui peuvent nourrir la rêverie-réflexion poétique.

Et il se pourrait bien d'ailleurs que ce soit aussi (surtout ?) des choses extra-linguistiques (non vérifiables ni visibles dans le texte) qui modèlent ce qu'on écrit (la forme et la substance du signifiant autant que celles du signifié).

Genette, cité par Rastier, dit que « (d)ans tous les cas, le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique : le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème. » (p. 261). Et Rastier de remarquer qu'évidemment cela n'empêche pas *a priori* que le texte ait un genre, mais en effet on peut se poser cette question,

Si l'auteur pense à un genre lorsqu'il écrit, (ou si le texte y pense lorsqu'il s'écrit) ?

Est-ce qu'on se dit : je vais écrire un roman ? ou bien un livre de poèmes ? Dans les années 70 on a fini par dire : je vais

écrire un texte : formule pour ne pas choisir, mais on choisissait encore... en employant ce terme les écrivains veulent en général dire « texte littéraire ». Ils ne font ainsi que se positionner en amont des premières questions évacuées pour se demander, d'une façon toute semblable, ceci : est-ce que je vais écrire un texte littéraire, religieux, ou politique... ou composite ?

La notion de genre se trouve bien évoquée, le plus souvent, au moment de l'écriture, mais est-ce que j'y pense vraiment, ne reste-t-elle pas un cadre très flou pour que je puisse écrire ? Ou s'il s'agit d'un cadre bien défini, n'est-ce pas pour que je puisse m'en moquer, ou m'en servir à ma guise ?

Penser si peu que ce soit à un genre implique sans doute des façons d'écrire ? Mais pour écrire mon premier livre (un petit ensemble publié à compte d'auteur) influencé par l'œuvre de Saint-John Perse, ai-je pensé à un genre ? Je crois bien que c'est à cause de beaucoup de hasards, et parce que je ne savais pas trop ce que je cherchais que j'ai publié ces premiers poèmes, écrits dans une forme prosée et légèrement narrative. Et c'est ainsi que j'ai continué. Car si je savais ce que c'est qu'écrire un poème, j'aurais l'impression de passer mon temps à faire un travail d'illustration d'une norme en écrivant ces textes que je qualifie pourtant de poèmes.

Mais par ailleurs, selon le fil de ces réflexions, un livre de poèmes est-ce que ça peut être n'importe quoi ? Je crois bien qu'il faut répondre « oui », ce qui permet de se retrouver parfois, mais sans vraiment savoir comment, en train d'écrire quelque chose que les lecteurs ne considéreront plus comme de la poésie ; par exemple de petites suites prosées comme *Tropismes* dans le cas de Nathalie Sarraute, ou de très longs versets chantournés et savants comme Proust dans *La Recherche*.

L'aventure d'écrire nous amène donc aussi bien à créer un genre, qu'à sortir d'un autre, ou à s'y tenir (même sans le vouloir ou le savoir), et on ne peut pas non plus écarter la possibilité de s'y tenir en le voulant : personne ne saurait dire quelles règles précises il faudrait suivre pour écrire un livre de poèmes, et ce sont les lecteurs, ou plutôt des lecteurs, selon l'époque et les milieux sociaux, qui décideront en fin de compte si le texte écrit est un poème ou non... et des critiques accompagneront en définissant à partir de ces nouvelles données de

nouvelles formes du genre « poésie », en suggérant du même coup une histoire possible de ces formes et du discours poétique.

Pour le poète sans doute, et en tout cas pour moi, dans ma pratique de ce que je crois être des poèmes, ce qui se passe en fait, dans la rencontre avec la notion culturelle de genre arrive sans qu'on le pense (ou assez peu en tout cas) et cela évolue sans qu'on puisse prévoir ou même qu'on sache comment, avec, souvent, des effets inattendus (comme avec n'importe quel autre élément dont on se sert quand on écrit). J'ai par exemple personnellement fait l'expérience de cela avec les parenthèses : à un certain moment elles envahissaient tout mon texte, et je me suis dit alors qu'il fallait ou les supprimer ou bien les laisser proliférer sans rien mesurer... puis je n'y ai plus pensé, elles ont peu à peu disparu, assez... mais je me suis aperçu plus tard qu'elles avaient profondément travaillé ma syntaxe et favorisé l'irruption d'une écriture faisant une grande place à l'anacoluthie et à l'hyperbate (j'avais aussi beaucoup lu et aimé les *Solitudes* de Góngora à cette époque).

Mais refuser tout recours à la notion de genre pour écrire ne va pas non plus sans poser de problèmes... surtout si on désire vouloir dans ce refus s'émanciper de tout discours établi... Car du coup ne s'en remet-on pas à quelque chose comme un dieu, une inspiration, ou bien à sa propre et originale singularité, ou à une essentielle créativité de la langue, n'est-ce pas alors s'abandonner dans tous ces cas à un prétentieux idéalisme ? J'essaie de me méfier de cela. Et l'idée que je ne fais que bricoler des discours ou des genres en écrivant, même si c'est à mon insu, ne me déplaît pas... cela remet à une plus humble place ma pratique du poème. N'empêche que j'ai bien conscience aussi d'un incurable idéalisme, d'une sorte de confiance en l'écriture qui semble m'emporter Dieu sait où, mais m'emporter. Nulle part probablement, et il faut peut-être seulement entendre le verbe de façon intransitive.

Ce genre ou ce discours que je crée peut-être, ou que, plus modestement, j'utilise : je crois pouvoir en décrire des éléments que je perçois ; mais il ne s'agit pas de

formes ou d'attitudes que j'ai vraiment voulues. Ainsi je pourrais peut-être avancer les propositions suivantes :

- La poésie reste dans mon esprit quelque chose qui a un intense rapport au « je » (ou plus exactement à une énonciation qui passe par le « je », mais par tous les autres pronoms personnels aussi bien, et finalement par tous les arrangements de mots du texte : c'est redire que la poésie a surtout à voir avec le style, ou avec un discours, les deux s'arrangeant de n'importe quel genre.
- La poésie peut raconter (et la voilà donc proche du genre roman, du récit), elle peut raconter, décrire, rêver et penser... chacune de ces actions produisant des « motifs » qui tissent, avec d'autres, visuels ou sonores, ou grammaticaux, etc., son écriture, en la déroulant dans un rythme.
- Elle peut être prosée, ou versifiée/prosée, ou versifiée.
- Elle est rythmée.

Mais, mis à part le « versifié », et même pas, tout cela pourrait convenir pour beaucoup de livres qui se présentent, ou qu'on présente comme des romans. Si j'essaie de préciser un peu plus ce que j'introduis, de façon légèrement plus volontaire, dans mes livres, je pourrais dire ceci encore :

- J'y voudrais de la lisibilité (ce qui ne veut pas dire de la clarté ni de la transparence).
- Je les imagine ou je les crois liés à mon vécu (ce qui n'est pas vérifiable dans le texte).
- Mais je désire pouvoir transgresser aussi ces règles et laisser venir des phrases obscures, et des choses inventées ou interprétées... de toute façon, sans doute, ces transgressions ont lieu sans que même on y pense.
- J'y veux pouvoir utiliser tout ce que la langue met à ma disposition, sans établir de hiérarchie entre style élevé et style bas, par exemple, ou entre divers niveaux de langue, entre formes parlées et formes écrites, et formes plus ou moins inventées.
- J'aime encore écrire en pensant à la notion de suites (pas forcément des suites narratives, ni progressantes ; et des suites qui peuvent à la fin aussi bien se fermer que s'ouvrir, s'affirmer ou se défaire).

Disant cela, je pourrais encore avoir l'air de parler du roman en général autant que de poésie... je le vois bien. Je ne fais, en somme, que tenter de décrire, en en précisant les traits les plus généraux, ce que je pourrais appeler mon style ; ou mon œuvre singulière.

Est-ce qu'elle invente un genre ou une forme qui n'a pas vraiment de nom mais qu'on pourrait quand même décrire par ses références à une histoire des genres « établis » qui sont des entéléchies culturelles à durée variable plutôt que des formes linguistiques aisément repérables ? En fait je crois faire l'expérience qu'on écrit toujours plus largement que ne le permettrait un genre, même dans le cas d'une entière soumission à un genre qu'on aurait réussi à définir de façon précise et relativement stable. Sans doute parce que ce qui est en jeu c'est, me semble-t-il, plutôt que la notion de genre, l'ensemble discours/style, c'est-à-dire l'énonciation vivante.

Et l'on peut revenir ici au tableau de Rastier qui ne me satisfait pas.

Rastier établit une tripartition des instances linguistiques comprenant langue, discours et parole (au lieu de la simple opposition langue/parole). Le discours serait en somme l'articulation avec l'énonciation, avec une extériorité du langage que Rastier nomme la « pratique sociale ». Mais la langue et la parole ne sont-elles pas en elles-mêmes liées à cette extériorité ? On pourrait, me semble-t-il, parler seulement, en relation avec ces « entours », d'usage indéterminé du langage (constituant la langue), et d'usage déterminé de ce langage (constituant la parole). Le discours se retrouverait au niveau des formes, dans le tableau de Rastier, 1) en textualité d'énonciation sociale : le discours comme on l'entend le plus souvent, en liaison avec la langue, 2) en textualité d'énonciation individuelle en liaison avec la/les parole(s) : le style. Au niveau des systèmes, toujours selon le tableau de Rastier, on ferait l'économie de cette notion mal définie « dialecte » en remettant le sociolecte en relation avec la langue et l'idiolecte en relation avec la parole ; car le système fonctionnel dont parle Rastier, à propos du degré de systématité, n'est peut-être formé que de normes socialisées et de normes individuelles.

Je remanierais en somme le tableau de Rastier de la façon suivante :

<i>Entours</i>	usage indéterminé	usage déterminé	
<i>Instances linguistiques</i>	langue	parole	
<i>Degré de systématité</i>	normes socialisées	normes individuelles	
<i>Systèmes</i>	sociolecte	idiolecte	
<i>Formes</i>	discours	styles	
<i>Disciplines</i>	poétique-linguistique du discours	stylistique-linguistique des styles	

La linguistique restreinte, qui disparaît dans mon tableau, n'étant peut-être qu'une poétique d'un discours particulier.

Repensant aux poèmes que je vous ai lus en commençant mon propos, j'aimerais ajouter une petite remarque à mes approximatives réflexions, à propos du discours amoureux.

Le discours amoureux parce que l'un de mes livres établit le lien entre écrire et aimer, et parce qu'on peut assez facilement glisser de l'un à l'autre domaine à la faveur justement des différents sens du mot « genre ».

Si dans la pratique amoureuse (extérieure au texte) il y a « confusion » des genres cela n'oriente-t-il pas mon discours amoureux ?

On peut d'abord remarquer que les dictionnaires, se plaisent plutôt à *normaliser* les définitions des pratiques amoureuses : l'« amitié » dit le *Petit Robert* est un « sentiment réciproque d'affection ou de sympathie qui ne se fonde ni sur les liens du sang, ni sur l'attrait sexuel » et l'« amour » une « inclination envers une personne d'un autre sexe, le plus souvent à caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel mais entraînant des comportements variés ». Ce qui laisse supposer que toute affectivité impliquant quelque coloration sexuelle chez deux

individus du même sexe n'est tout simplement pas nommable. Et, lorsqu'on ne peut plus tenir ce genre de discours si fermement balisé, la société invente de nouvelles délimitations où ces confusions entre amour et amitié écartées par le dictionnaire, liées à un corpus d'œuvres, se trouvent à l'inverse trop précisément et trop étroitement définies ; ainsi en va-t-il au sein des études *gays* ou lesbiennes aux États-Unis, lesquelles instaurent de fantasmatiques écritures ou approches critiques homosexuelles.

Parallèlement, et curieusement, les critiques littéraires ont souvent condamné, de façon presque toute morale, le mélange des genres en littérature. Rastier souligne cela dans son livre :

« Partout le mélange des genres a été suspecté comme moralement répréhensible, signe de duplicité ou de confusion, voire de subversion, et les œuvres durablement subversives restent en général réputées inclassables. Ainsi, peut-être, le roman était-il considéré comme immoral (on l'interdisait aux jeunes filles), non seulement parce qu'il parlait certes d'amour, mais parce que sa structure rhapsodique lui permettait de subvertir les normes, même les siennes. » (p. 272).

Si l'on pose alors qu'il existe un discours affectif, de la même façon qu'il y a sans doute un discours poétique, on peut, *grosso modo*, en décliner les variations ainsi :

Ce discours amoureux peut être sexualisé (hétéro ou homo) et peut produire les genres suivants : déclaration d'amour, lettres d'amour, poèmes d'amour. Ou bien il est non sexualisé, amical donc, mais alors avec à peine une expression au niveau des genres, plutôt rien, parfois un essai (Montaigne) ou une fable (La Fontaine).

J'aime penser que c'est contre ces catégorisations plus ou moins douteuses que j'ai fini par écrire un jour des « poèmes d'amour pour un ami », et le fait de continuer à vivre des amitiés amoureuses, s'accompagne maintenant d'un questionnement sur les notions de genre et de discours (comment et pourquoi différencier par exemple la lettre d'amour d'un poème d'amour ?). Existe-t-il une véritable frontière entre discours amoureux et discours amical ? Suis-je vraiment dans une confusion condamnable comme le diraient certains ? Est-ce que

je n'expérimente pas tout simplement une réelle complexité de la vie et de l'écriture, qui déchirent ensemble, tout en s'en revêtant quand même, ces étroites camisoles des genres avec lesquelles on voudrait nous mettre définitivement au lit ! ou dans des livres trop bien bordés !

Bon, j'ai l'air de répondre à François Rastier que le genre poésie est une fiction socio-culturelle... mais je ne dis rien de très précis non plus en décrivant la poésie (les poèmes) comme un mixte de discours et de style. Et puis j'ai peut-être mal compris Rastier... j'ai beaucoup peiné aussi pour comprendre un peu les livres de Greimas (Greimas et Rastier ont travaillé ensemble longtemps). Tous les deux, en fait, malgré mes difficultés à les lire, ont bousculé ma réflexion, et sans doute aussi mes façons d'écrire des poèmes. Je pourrais aussi bien dédier à Rastier, et en fait les dédier à tous les poéticiens et critiques littéraires, ces trois poèmes dédiés à Greimas que je vais vous lire pour terminer :

Quelque chose voudrait parler de la langue dans les mots
 La caresser la bousculer, faire
 Que la voilà sourire ou colère à cause de
 Ah, lui courir après dans le monde, jeux et bagarres fériés
 À force on finira par la connaître
 En causer ça sera comme on raconte
 Une joue, la musique d'une jambe !
 Mais sa jambe à la langue on la voit disparaître
 Au détour de tous les mots, qu'est-ce que dit son silence ?
 Tant de passion pour courir après rien !
 Le peu de force (écrire ou penser) qu'on a de reste
 On l'use à peut-être comprendre que c'est nous
 Qui sommes bousculés (par quelle jambe ironique et
 secrète ?)
 Dans les mots.

ooo

Quelque chose a comme un goût de catastrophe,
 Écrire s'empêtre à la fin dans le radotage.
 La raison, si c'est la langue ou l'air du temps,
 On sait mal. En même temps que du courage s'affaisse
 Des mots s'accumulent pourtant, qui font le volume du
 poème,

L'impression que plus rien n'allait s'y prendre à mesure à du plaisir ;
À cela qui s'effondre, dans la banalité du sens
Et l'effritement des figures du monde,
Le rythme fait comme une rime heureuse.
(Les mots soudain comme un ciel familier.)
Écrire est-ce que c'est pas quand même,
Plutôt qu'inventer des anges,
S'égarer dans le toujours même bleu silencieux ?

ooo

C'est aussi bien, sans doute, quand il n'en parle pas
Qu'on voit dans le poème les choses du langage ;
Parce que même s'il pense à l'expression d'un visage
Par exemple, ou à des arbres bien particuliers dans une
lumière,
C'est pourtant qu'avec des mots qu'un poème s'arrange une
façon d'être :
Rythmes de leur bruit ou de leur sens et le silence
Énorme des lettres ;
Et puis comme si on descendait (il va bientôt faire noir)
Chercher quelque chose à la cave, on fait que deviner
Des escaliers mal construits dans les volumes souterrains du
langage.
À cause de l'obscurité qui s'emmêle dans les phrases,
Se saisir des mots passionne ou peu à peu inquiète, et puis
voilà qu'on se lasse
À la fin le jeu s'arrête ; qu'est-ce qu'on pourrait
comprendre ?
Heureusement quelqu'un descend maintenant
Avec beaucoup de modestie prudente
Dans le sourire trompeur et les coins sombres du poème :
Peut-être qu'on va pouvoir se figurer mieux
Comment ces arrangements de mots brillent ou s'effacent
dans la langue.

Des *Tablettes de buis* à la table de cuisine : la note, élément de perturbation générique¹

Catherine Soulier

Faiseurs de notes, contrebandiers de la littérature.²

Depuis l'œuvre total recherché par les romantiques allemands et par Wagner, depuis le Livre de Mallarmé, le rêve de créer une forme hors de toute catégorie générique préexistante hante une grande partie de la modernité. On pense aux déclarations de Blanchot : « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme »³, à celles de Jabès : « j'ai rêvé d'une œuvre qui n'entrerait dans aucune catégorie, qui n'appartiendrait à aucun genre, mais qui les contiendrait tous ; une œuvre que l'on aurait du mal à définir, mais qui se définirait précisément par cette

1 . Je remercie Jean-Claude Parent pour m'avoir suggéré le rapprochement entre *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia* et *À Feu doux* : deux auteurs ou signataires masculins, deux voix féminines : questions de genre, donc.

2 . Georges Perros, *Papiers collés I*, Gallimard, 1960, rééd. Gallimard, « L'imaginaire », 1986, p. 10.

3 . *Le Livre à venir*, Gallimard, NRF, 1971, p. 293.

absence de définition »⁴. Ce rêve d'agénéricité – ou de polygénéricité, voire d'omnigénéricité – s'exprime avec une particulière insistance dans l'œuvre de Pascal Quignard qui, tout en affirmant son incapacité à « répondre aux questions qui concernent les genres », ne cesse de rappeler sa quête d'un « non-genre qui permette l'intégration du noétique, de l'affectif etc. »⁵ *Vie secrète*, paru en 1998, pousse à l'extrême le refus des genres constitués au profit de l'invention d'une forme singulière :

Il me fallait à l'évidence poursuivre plus obstinément ce que j'avais tenté sans le concevoir clairement une vingtaine d'années plus tôt lorsque j'avais assemblé mes premiers puzzles de minuscules traités.

Il me fallait renoncer un à un à tous les germes de la pose. Il me fallait mobiliser, atteler, mêler, et les épuiser comme des chevaux de poste, tous les virus rhétoriques.

Il me fallait mettre au point une forme intensifiante, inhérente, omnigénéricité, scissipare, court-circuitante, *ekstatikos*, intrépide, *furchtlos*.⁶

Ce livre, qui tient de l'autobiographie et de l'essai sur l'amour, qui intègre des définitions, des arguments, des corollaires, des maximes, des apologues, des contes, représente, au dire de son auteur, l'aboutissement des recherches antérieurement cristallisées dans ce qui se désigne par le terme de *Traités*. Soucieux d'éviter l'assignation générique, les traités de Pascal Quignard se caractérisent en effet par leur extrême hétérogénéité : y voisinent des fragments de récit, qui peuvent relever de l'autobiographie, de la biographie plus ou moins réinventée ou de la pure fiction, des fragments d'essais, et des bribes de textes que la disposition paginale incite à dire poétiques, si la « solution aléatoire »⁷, c'est-à-dire le fait d'aller à la ligne sans attendre d'y être contraint par la justification à droite, reste le

4. Aely, dans *Le Livre des questions II*, Gallimard, 1973, rééd. Gallimard, « L'imaginaire », 1989, p. 343.

5. Pascal Quignard et Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Les Flohic Éditeurs, 2001, p. 162-163.

6. *Vie secrète*, Gallimard, 1998, p. 402-403. *Dernier Royaume*, dont les premiers volumes paraîtront à la rentrée 2002, est présenté par P. Quignard comme : « Extraordinairement agénéricité. De plus en plus agénéricité » (*Pascal Quignard le solitaire*, *op. cit.*, p. 214).

7. J'emprunte cette expression amphibologique au livre de Jean Tortel, *Les Solutions aléatoires*, Ryôan-ji, 1983.

seul indice de poéticité en un temps où le vers a cessé de se définir par le mètre et la rime. Selon la quatrième de couverture du tome 2 de l'édition Folio signée par l'auteur, ce ne sont « ni des essais ni des fictions » mais « de courts arguments déchirés, des contradictions laissées ouvertes, des mains négatives, des apories, des fragments de contes, des vestiges ». Composés de multiples traits, brassant une masse de références érudites qu'ils utilisent pour opérer de singulières mises en perspective, ils fondent peut-être un nouveau genre : la récurrence même de la forme, inaugurée par les *Petits Traités* (1990) et reconduite dans *Le Nom sur le bout de la langue* (1993) – avec le « Petit Traité sur Méduse » –, *Rhétorique spéculative* (1995), et *La Haine de la musique* (1996), le rapport revendiqué à des œuvres antérieures, notamment celle de Pierre Nicole, fonctionnent comme signe de généricité potentielle. Le traité quignardien pourrait donc être assimilé à un nouveau genre. Mais il s'agirait alors d'un genre paradoxal, polygénérique et tendant au non-genre. Au même titre que l'autre genre assidûment pratiqué par Quignard, à savoir le roman. Il faut en effet se garder de voir dans le versant romanesque de l'œuvre quignardien⁸ un recul de la volonté de décloisonnement générique. *Albucius*, livre où se trouvent reconstitués à la fois la vie d'un rhéteur du I^{er} siècle de notre ère et les récits que tissaient ses *declamationes*, ne laisse aucun doute à ce sujet : ce qui fut nommé « dans la Ville, à la fin de la République et sous l'Empire, *declamatio* ou *satura*, nomm[é] plus tard, au cours du XI^e et du XII^e siècle en France, du nom très romain de roman »⁹ se définit comme « un genre qui n'est pas un genre ».

Sortir des genres par invention d'une forme hétérogène ou redéfinir une catégorie générique reconnue en exploitant sa plasticité historique, voire en remontant à ses lointaines origines romaines, c'est-à-dire au « pot-pourri » ou à la « macédoine » qu'est étymologiquement la *satura*, telles sont les deux solutions pour lesquelles opte Pascal Quignard. Contrairement à

8 . Pour cette partition de l'œuvre en deux versants majeurs, voir Dominique Rabaté, « Mélancolie du roman : la fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », *Poétiques de la voix*, Corti, 1999 et Bruno Blanckeman, « Pascal Quignard : le mal-être du lettré », *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

9 . *Albucius*, P.O.L., 1990, p. 55.

ce que pourraient laisser croire les dates de publication des ouvrages, il les adopte en alternance et non successivement. Car les *Petits Traités*, parus pour la première fois en 1990, ont été écrits bien plus tôt : ils ont, au dire de leur auteur, été commencés en 1977 et achevés en 1980. Certains ont d'ailleurs connu une première publication aux éditions Clivages entre 1981 et 1984. Quant aux romans, ils n'ont pas été abandonnés après le retour aux traités, ni même après la rédaction de *Vie secrète* qui semblait pourtant annoncer à la fois le dépassement de la forme du traité (ou l'accomplissement de ses virtualités) et le renoncement définitif au genre romanesque : *Tous les Matins du monde* en 1991, *La Frontière* en 1992, *L'Occupation américaine* en 1994 et même, en 2000, *Terrasse à Rome* témoignent de la persistance de cette veine.

Il reste que la redéfinition du roman comme « non-genre » autorise une relative indifférence à l'invention formelle : pour subversifs qu'ils puissent apparaître à l'analyste, les romans de Quignard ne semblent guère susceptibles de dérouter un lecteur contemporain. À l'exception peut-être d'un livre paru en 1984 : *Les Tablettes de buis d'Apronia Avitia*. Un livre que Dominique Rabaté présente comme « le plus original et étrange des romans de Quignard »¹⁰. Un livre que l'on peut hésiter à catégoriser comme le fait ce critique et juger plus insolite que ne le sont les traités, parce que plus solitaire, ne fonctionnant pas à l'intérieur d'une série. Un livre qui réalise peut-être le rêve exposé dans « L'oreiller de Sei » :

Je rêve d'écrivains qui pour rajeunir des genres devenus parfois empoussiérés ou fastidieux chercheraient à acclimater dans notre langue les formes littéraires anciennes, à la fois si raffinées et si rudimentaires, arrachées aux littératures proche-orientales, indiennes ou islandaises, ou extrême-orientales.¹¹

Sous-titré roman lors de sa première parution chez Gallimard, dépourvu de toute indication générique lors de sa réédition dans la collection « L'imaginaire » en 1989¹², il offre

10 . Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 288.

11 . « L'oreiller de Sei », *Petits Traités*, Maeght, 1990, rééd. Folio, 1997, t. 2, p. 391-392.

12 . C'est cette édition qui sera ici l'édition de référence.

l'apparence d'un ouvrage érudit, composé de deux parties. La première, « Vie d'Apronedia Avitia », reconstituée à partir de documents essentiellement épistolaires la vie d'une patricienne de la fin du IV^e siècle et du début du V^e siècle de notre ère, membre du parti païen et auteur d'un « journal » ou, plus précisément, d'un « livre de raison » dont le texte serait reproduit dans l'édition de 1604 du recueil de François Juret, *Quinti Aurelii Symmachi v. c. / Cons. ordinarii, et praefecti Urbi / Epistolarum Lib. X. castigatissimi. / Cum auctuario. / L. II s. Ambrosii episc. / ad Valentinianum Imp. / Eiusdemque / epistola ad Eugenium / Cum Miscellaneorum L. X. / Et Notis nunc primum editis / a Fr. Jur. D. / Parisiis, Ex Typographia Orriana. Anno Christiano 1604. Cum privilegio Regis*. La deuxième partie consiste en une traduction de ce document assortie de notes savantes sur le texte latin original. Or ce document est génériquement étrange : il est formé de huit chapitres entre lesquels se distribuent irrégulièrement cent-quatre-vingt-trois séquences textuelles, de longueur variable (entre une ligne et deux pages environ), numérotées et titrées. L'hésitation terminologique de l'éditeur-traducteur qui recourt successivement dans la première partie aux termes de « journal », d'« agenda », d'« éphéméride », de « pense-bête » ou de « livre de raison » est en elle-même révélatrice d'une difficulté à nommer cet ensemble de notations discontinues où se côtoient pêle-mêle, sans souci de chronologie, les souvenirs d'un époux défunt, ceux d'une liaison charnelle adultère et ceux d'une longue amitié platonique, des anecdotes (rencontres, bons mots), des dialogues, des récits de rêves, l'aveu de préférences et de répulsions. En effet aucun des termes avancés ne convient vraiment. Ni « journal » qui suppose l'existence de repères chronologiques ici absents ; ni « éphémérides » qui voudrait le récit « au jour le jour des événements de la vie d'un personnage », alors qu'il y a dans *Les Tablettes* bien peu d'événementiel ; ni « agenda » ou « pense-bête » qui impliquent la seule notation utilitaire des choses qu'on doit faire ; ni « livre de raison » qui désigne selon Littré le « registre où un négociant porte ses comptes par doit et avoir » et selon le *Logos* (Bordas) un « livre de comptes auquel le chef de famille qui le tenait joignait souvent son journal ». Si le fait que les *Buxi* contiennent, comme le rappelle la première partie, « des comptes, des courses à faire, des rentrées d'argent, [...] des achats de tissus,

de statues anciennes, des commandes de vin, de parfums, de pièces rares » (p. 20) peut inciter à les nommer « agenda », « pense-bête », voire « livre de raison », la présence « des préférences et des aversions quant aux odeurs et aux plaisirs, des paradoxes, des plaisanteries, des médisances, des grossièretés, des cauchemars, des souvenirs » empêche de se satisfaire de cette approximation. Peut-être est-ce en fin de compte la dénomination « petites notes étranges » (p. 19) qui rendrait le mieux compte du caractère insolite de l'œuvre que le chapitre introductif présente comme « relativement singulière pour l'époque » (p. 20).

Pour l'époque et, est-on tenté d'ajouter, pour l'aire géographique dans laquelle la situe Quignard. Car, malgré le rapprochement avec les éphémérides de Paulin et de Rutilius Namatianus, la catégorisation ne peut s'opérer à l'intérieur du seul domaine de la latinité tardive. Dans sa recherche d'analogues, Pascal Quignard lui-même mentionne parmi les hypocondriaques notant scrupuleusement « l'état de santé, le détail des repas, des crises, des humeurs, et des insomnies » (p. 20-21), Aïlios Aristeidès, Pontormo, Samuel Pepys, c'est-à-dire un Grec d'Asie Mineure du II^e siècle de notre ère, un Florentin du XVI^e siècle et un Anglais du XVII^e. En intégrant à cette liste le nom de Sei Shônagon, il invite même à chercher une parenté formelle et thématique du côté de l'Extrême-Orient. Mieux encore : un modèle. Car Apronia Avitia, la patricienne dont le beau nom a donné lieu à une longue glose de Philippe Bonnefis¹³, n'a aucune existence hors des pages de Quignard ; et le recueil de François Juret ne contient pas la moindre ligne de ses *Epistolae* ni des *Buxi*. Le prétendu document latin a en fait une tout autre origine. Il naît d'une acclimatation dans l'Occident latin d'une forme japonaise, celle du *Zuihitsu*, « au courant du pinceau », dont l'inspirateur fut le Chinois Li Chang-yin et la fondatrice Sei Shônagon, une dame d'honneur de l'impératrice Sadako, qui écrivit aux environs de l'an mil un ouvrage destiné à devenir l'un des classiques de la littérature japonaise : *Makura no sôshi*, c'est-à-dire en français *Notes de chevet*, selon la traduction retenue par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin, en 1928, ou *Notes de l'oreiller*, si l'on adopte celle qu'André Beaujard donna en 1934.

13 . Philippe Bonnefis, *Pascal Quignard. Son Nom seul*, Galilée, 2001.

Les livres de Li Chang-yin sont, au dire de Pascal Quignard, « des additions de listes collections : “Choses qui font naître un sentiment de tristesse”, “Choses qui ne s'accordent pas”, “Choses de mauvais augure” ou “Choses illogiques”. »¹⁴ Comme tous les ouvrages relevant du genre « au courant du pinceau », *Les Notes de l'oreiller*, qui inspirera à son tour Kamo Tchômai et le bonze Kenkô, prend la forme d'un recueil d'impressions, « un carnet de notes personnelles, intimes, qui, dans le principe, n'est pas écrit pour les autres »¹⁵. Selon Jacqueline Pigeot, il s'agit d'« un ensemble disparate où se succèdent et s'entremêlent réflexions, mini-récits autobiographiques et listes »¹⁶. Ces listes occupent en fait la plus grande partie du livre, sans qu'il soit possible de savoir quelle devait être leur distribution dans l'économie générale de l'ouvrage. Caractérisées par leur en-tête qui indique le thème du discours, les listes de Sei Shônagon sont parfois homogènes (listes d'oiseaux, de fleurs, d'insectes) mais, plus souvent, ce sont des « listes hétérogènes » ou « listes éclatées »¹⁷ qui adoptent comme principe de sélection l'intérêt et les goûts personnels du listeur. On trouve ainsi de nombreuses listes de « Choses plaisantes » et « Choses déplaisantes », « Choses qui font honte », « Choses splendides » – sans compter des rubriques aussi raffinées que « Choses qui décrites ou peintes sont moins jolies que dans la réalité » et « Choses qui décrites ou peintes sont plus jolies que dans la réalité ». Affirmant la subjectivité du critère de sélection, toutes ces rubriques permettent de réunir dans une même liste des éléments inattendus parce qu'ils appartiennent à des domaines de la réalité « sans relation aucune si l'on s'en tient aux classements scientifiques, ceux qui [...] modèlent le sens commun »¹⁸ : cohérentes au regard du critère retenu, elles n'en produisent pas moins une impression d'hétérogénéité. Leur subjectivité affichée autorise également la plus extrême brièveté ; au point qu'une demi-douzaine de listes ne comprend qu'un seul terme. Des listes de ce type, hétérogènes et parfois très brèves, forment une part importante des

14 . « L'Oreiller de Sei », *op. cit.*, p. 384-385.

15 . Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin, introduction à la traduction des *Notes de l'oreiller*, Stock, « Bibliothèque cosmopolite », 1990, p. 8.

16 . Jacqueline Pigeot, *Questions de poésie japonaise*, PUF, 1997, p. 83.

17 . La terminologie est celle de Jacqueline Pigeot.

18 . J. Pigeot, *op. cit.*, p. 89.

Tablettes de buis qui usent abondamment de rubriques dont le pantonyme est directement inspiré des *Notes de l'oreiller* : « Choses qui font honte », « Choses qui donnent un sentiment de paix », « Choses qui sentent bon », « Odeurs détestables », « Choses qui distraient dans l'ennui », « Choses qui attendrissent ». Des *Notes de l'oreiller*, Pascal Quignard reprend parfois telle notation précise. Ainsi trouve-t-on parmi les « Choses rares » recensées par Sei Shônagon « une pince à épiler en argent qui arrache bien » et dans la liste qu'Apronesia Avitia dresse à son tour des « Choses qui sont rares » : « une pince à épiler qui épile ». Mais ces quasi-citations sont exceptionnelles. Ce qui reste surtout du modèle japonais, c'est le principe d'hétérogénéité de la liste. Hétérogénéité des composantes, notamment, car l'hétérogénéité formelle, recherchée par Sei Shônagon qui varie la nature des termes de l'énumération, est peut-être moins systématiquement pratiquée par Quignard. L'absence d'homogénéité des éléments dont la liste est composée accroît encore l'effet de morcellement dû à la forme de la liste elle-même, forme qu'Emmanuel Hocquard, proche de Pascal Quignard et comme lui grand producteur de textes-listes, présente ainsi :

[...] la liste est en marge du langage articulé en phrases ou en vers. Il est rare qu'y figurent des verbes conjugués. Parfois des infinitifs (*passer chez le cordonnier*), rarement des articles, peu d'adjectifs, pas de ponctuation, pas d'adverbes ni de prépositions. Une liste n'est pas un poème ; ni, bien sûr, une prose.¹⁹

Ni poème ni prose, donc. Bien que l'opposition ici établie puisse prêter à discussion – l'existence du poème en prose incite à lui préférer l'opposition entre prose et vers –, la formulation d'Emmanuel Hocquard a le mérite de faire surgir à propos de la liste la catégorie du poétique. Pascal Quignard qui ne décline la « si honorable identité »²⁰ de poète que par refus de tout piège identitaire, a publié des textes que l'on est tenté d'intégrer dans le champ poétique : *Sang* (1976), *Hiems* (1977), *Les Mots de la terre, de la peur et du sol* (1978) et *Inter aerias fagos* (1979). Et

19 . Emmanuel Hocquard, rubrique « Liste », « Cette histoire est la mienne (Petit Dictionnaire autobiographique de l'élégie) », *Ma Haie*, P.O.L., 2001, p. 482.

20 . Pascal Quignard *le solitaire*, *op. cit.*, p. 55.

bien des fragments des *Buxi* mériteraient le même nom. Le fragment CXXV, par son unité thématique, par le rythme que lui confèrent l'anaphore et la reprise obsédante de la même structure syntaxique, s'apparente à un petit poème en prose :

CXXV. *Femme qui essuie des petites flaques de temps répandu*

Femme qui aime le son du buis. Femme d'une tablette.
Femme qui joue sur la cire. Femme qui aiguisé le tranchant du stylet.
Femme qui cache une vulve trop large et flasque. Femme qui se sert d'un morceau de toile usagée. Femme qui essuie des petites flaques de temps répandu.

Quant aux listes, qui tendent au dénombrement et à la pure nomination des choses ou des êtres, qu'en dire ? Les *Notes de l'oreiller* de Sei Shônagon appartiennent à une tradition qui, selon Jacqueline Pigeot, a « cultivé la liste que l'on pourrait faute de mieux appeler "poétique" »²¹. Les listes des *Tablettes de buis* devraient-elles alors voir leur affinité avec le poème soulignée ? Ou vaut-il mieux penser avec Emmanuel Hocquard qu'une liste est une liste. Sans pour autant parvenir à se constituer en genre autonome, sauf à tenter, comme le fit Georges Perec dans *Je me souviens*²², de l'étendre jusqu'à lui faire occuper tout l'espace textuel. Forme essentiellement discontinue, puisqu'elle est, dans le principe, extensible à l'infini — le livre de G. Perec s'achève d'ailleurs sur l'inachèvement d'un « à suivre... » —, lisible dans le désordre, la liste reste inassignable. Et comme telle déroutante. Sa discontinuité radicale fragmente ici un ensemble déjà segmenté et fragmentaire où nul récit ne parvient à s'instaurer. Si pour Dominique Rabaté les *Buxi* ne peuvent se lire que sur l'arrière-plan romanesque que dessine la « Vie d'Aprononia Avitia », on peut aussi les lire comme la négation du roman qui aurait pu naître de la feinte reconstitution biographique mais qui n'existera jamais qu'en creux, possible impossible, que défont successivement l'érudition digressive et la prolifération des listes.

« Le mulet, issu de l'accouplement d'une jument et d'un âne, est stérile. Le bardot, issu de l'accouplement d'un cheval et

21 . *Op. cit.*, p. 107.

22 . Georges Perec, *Je me souviens*, Hachette, 1978.

d'une ânesse, est stérile. Les naturalistes appellent ces êtres des "hybrides inféconds". Il faudrait écrire des hybrides inféconds », notait Pascal Quignard dans « L'oreiller de Sei »²³. *Les Tablettes de buis*, né du croisement du récit de vie tel qu'a pu le pratiquer ailleurs Quignard et du genre dit « au courant du pinceau », ou plus simplement « notes », est peut-être l'un de ces « hybrides inféconds ». Il s'agit en tout cas d'une forme singulière qu'il ne semble guère possible de catégoriser abruptement comme roman et de classer aux côtés de livres comme *Carus* et *Le Salon du Wurtemberg* dans le versant romanesque de l'œuvre quignardien²⁴. Significativement, « Les larmes de saint Pierre », premier traité de *La Haine de la musique*, contient un passage qui pourrait appartenir à la « Vie d'Aprononia Avitia », puisqu'il fait état de documents concernant cette patricienne romaine : une lettre de sa main où serait évoqué « le bruit passionnant du cornet à dés » et un tableau du Lorrain, *Le Port d'Ostie avec l'embarquement de sainte Paule*, qui « permet d'imaginer la silhouette d'Aprononia ». Un récit de rêve qui aurait dû trouver place dans les *Buxi*, glisse dans les *Petits Traités* où il figure sous le titre « XLII^e traité. Une scène de roman supprimée ». Non moins significativement, *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia* échappe à toute catégorisation explicite dans le chapitre de son étude sur *Les Récits indécidables* où Bruno Blanckeman s'attache à l'œuvre de Pascal Quignard. Alors que tous les autres ouvrages mentionnés trouvent place dans l'une des trois rubriques suivantes : les traités, les romans, les livres « hors pistes », cette dernière catégorie regroupant les textes d'art, les scénarios de films et les livrets d'opéra ou de ballet, *Les Tablettes* n'apparaissent qu'incidemment, comme exemple de « narrativisation de l'érudition », dans le passage consacré aux traités. Cet effacement relatif confirme ce que laissent supposer les glissements d'un genre à l'autre : la singularité d'une forme qui ne se laisserait peut-être intégrer que dans la catégorie, en soi insolite, que Pascal Quignard crée passagèrement pour désigner

23 . *Petits Traités*, *op. cit.*, p. 392.

24 . D. Rabaté, *op. cit.*, p. 282.

ses œuvres antérieures à 1986 : celle des « exercices d'arpège les plus saugrenus »²⁵.

Quoique la métaphore musicale puisse apparaître à son propos inadaptée, un livre comme *À Feu doux* de Gérard Arseguel, paru en 1990 aux éditions « Ulysse, fin de siècle », présente une forme non moins singulière. Il s'agit également de ce que l'on est tenté d'appeler des notes : quatre-vingt-treize séquences brèves, dont la plupart comptent entre deux et cinq lignes, s'offrent comme autant de mots laissés par une femme travaillant de nuit dans un hôpital à l'amant avec qui ses horaires l'empêchent de toujours communiquer oralement. Pourtant l'ouvrage s'inscrit dans un tout autre horizon générique que celui des *Tablettes de buis d'Apronia Avitia*, que la décision auctoriale, la logique éditoriale et parfois le discours critique situent dans l'orbe romanesque. Sous-titré *House poetry*, cet ensemble revendique en effet son appartenance à la sphère du poétique. Mais cette revendication d'appartenance s'avère d'entrée équivoque : le choix de la langue anglaise, la possible référence à la *house music*, l'allusion à l'espace domestique que renforce dès le seuil de l'ouvrage la reproduction d'une vignette représentant une cuisine extraite du *Cours d'enseignement ménager* de Delagrave sont autant de remises en question implicites de la catégorie invoquée.

De fait, les textes qui s'inscrivent sous un pareil en-tête se révèlent difficilement catégorisables. Le contenu appelle le qualificatif de prosaïque, voire de trivial. De quoi s'agit-il en effet dans ces billets ? Des proches, des amis, des collègues : de « Maman », par exemple, qui « a téléphoné samedi matin », pour donner des nouvelles d'« Isabelle » qui « s'isole complètement et raconte des conneries / à Marion » (p. 16), ou de « Joseph » qui « a envoyé / ainsi que Jean-Louis un mandat (chèque) / à Bordeaux pour Les Messes » (p. 19) ; des activités de la journée, des projets ; des travaux de restauration de la maison, de « la massette » introuvable et de l'usage improvisé du « pic à fossiles » (p. 5), des animaux domestiques, du

25. Ces propos de Pascal Quignard sont cités par Vincent Landel, « Le passé recomposé », *Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 56.

« chat », qu'il faudrait faire « sortir à 7 h » (p. 45) ou de « la chienne [qui] ne supporte pas d'être enfermée » (p. 65) ; du repassage et du linge à repriser ; de la vaisselle à faire et des bouteilles de gaz à changer ; du frigo qui « s'est dégivré tout seul » (p. 64) et qu'on devra nettoyer ; de l'argent prêté, manquant ; et, surtout, de la nourriture, à acheter, à préparer, à consommer : « J'ai fait cuire le poulet et le chou-fleur. / Il faudrait que tu fasses réchauffer à feu doux / le poulet et que tu fasses revenir avec / du beurre + huile le chou dans 1 poêle » (p. 4). « Attends-moi pour la polenta. / J'ai peur qu'elle n'attache » (p. 33). Le quotidien, en somme. Le plus banal. Ces menues informations s'énoncent dans une langue sans relief. La fréquence des tournures orales, l'usage d'un lexique familier voire argotique et même de quelques mots étrangers n'entraînent pas le texte vers ce que Christian Prigent appellerait avec Georges Bataille les « grandes irrégularités de langage » ; bien au contraire, ils le situent au plus ras de la langue commune, celle que l'on emploie dans une intention communicationnelle. Le caractère elliptique du style, l'usage d'abréviations comme « S.T.P. » pour « s'il te plaît », « qd » pour « quand » ou « C. A. » pour *Contre toute attente*, la revue d'Alain Coulange, celui du chiffre 1 pour noter l'article indéfini, du signe + pour remplacer la conjonction de coordination, la suppression fréquente de l'article dans des formules du type : « avec des œufs + jambon » relèvent de l'écriture non littéraire : celle de la notation quotidienne utilitaire. La prolifération des noms propres, Cécile, Yves, Annette, René, Christiane, Bernard, Joseph, Jean-Louis, Alain, Jean, Mme Béraud, Gaston, Suzie, Arthaud, Hélène, Michel, Martine, Isabelle, Marion – sans compter Kagemusha, Bari et Pto –, qui fait surgir, le plus souvent en une unique apparition, une foule de personnages non identifiés et pour la plupart non identifiables – seuls deux d'entre eux sont reconnaissables grâce au contexte : Alain, dont on devine le nom, Coulange, au voisinage des initiales du titre de sa revue, et Jean en qui l'on reconnaît Tortel, à la mention des Jardins, désignation familière de la propriété que lui et sa femme habitaient au 55, chemin des Jardins Neufs – contribue à éloigner le texte du champ littéraire en imposant massivement la référence privée que seuls le destinataire et à la rigueur quelques intimes sont en mesure de décoder.

Mais si le référent et les traits de langue accentuent le prosaïsme, le dispositif paginal fait indiscutablement signe vers le domaine poétique : non seulement le passage à la ligne s'opère avec le plus parfait arbitraire mais le texte est centré par rapport à un axe médian vertical imaginaire, ce qui empêche toute justification, tant à gauche qu'à droite, et distingue radicalement cet ensemble aux bords tremblés du paragraphe de prose continue. Plus qu'aux vers libres symbolistes et post-symbolistes, d'ordinaire alignés à gauche, cette disposition fait songer aux vers mêlés affectionnés par La Fontaine. Ou encore à certains poèmes de Jude Stéfan, qui, lui aussi, use volontiers de la disposition centrée et dont on connaît le souci d'hybridation générique, le désir d'une sorte de « prosenpoème », qui serait prose au sein même du vers... Si l'on adopte le point de vue d'E. Hocquard selon lequel une liste n'est ni un poème ni une prose, la présence de listes de plats, qui sont autant de menus proposés par l'absente à celui qui devra soit déjeuner ou dîner seul soit faire réchauffer le repas pour une heure précise, accentue l'indécision. D'autant que la disposition typographique de la liste est variable, tantôt en ligne de quasi-prose :

Je n'ai rien préparé pour ce soir. Il reste
des œufs, du pâté, 2 patates cuites, du chou
et des conserves dans le placard. Tu vois
(p. 43)

tantôt en colonne centrée, ce qui lui confère une parenté plus affirmée avec la verticalité du poème :

Steaks
poulet
salade d'endives
œufs durs
Tout dans le frigo
(p. 15)

Un texte comme :

Ce soir
Taboulet – œuf
Fromage
(p. 47)

manifeste exemplairement la tension entre poétique et prosaïque dans la mesure où la trivialité du référent et la platitude de l'énoncé se coulent dans un moule typographique insolite : la disposition losangée des trois segments verbaux, non contente de souligner l'assonance en [a] qui unit les fins des premier et troisième « vers », révèle leur équilibre numérique : deux syllabes, quatre syllabes, deux syllabes, sorte de variation (dérisoire ?) sur les règles du haïku qui imposent l'usage de trois vers inégaux, de cinq, sept et cinq syllabes.

Unique signe de poéticité, le dispositif spatial tient à l'intervention d'un auteur second. Car les notes recueillies par Gérard Arseguel ne sont pas créées par lui comme celles d'Apronemia Avitia l'ont été par Pascal Quignard. Directement prélevées dans le réel, elles sont empruntées à d'authentiques billets laissés par une femme aimée et perdue²⁶. Ces mots, griffonnés sur des supports précaires – vieilles enveloppes, papiers de rebut –, étaient destinés à être jetés une fois lus. Au lieu de cela, ils sont gardés quand il s'avère que l'histoire d'amour est vouée à l'échec. Une fois la rupture consommée, une sélection est opérée dans le matériau lacunaire que forme l'ensemble des billets conservés. Pour chaque mot sélectionné, une nouvelle disposition vient contrarier le désordre originel de l'écriture manuscrite. Enfin, un montage des éléments retenus permet d'élaborer un livre qui, tout discontinu qu'il soit, est orienté vers l'annonce de la rupture. Car si la plupart des mots déclinent les travaux et les jours, les trois derniers exposent brusquement l'incertitude quant à l'avenir de la relation amoureuse, puis la décision de rompre :

7 h 10. Je vais travailler. Je ne sais pas
où j'en suis. Je tâcherai de faire le point
dans la journée.
Je te dirai.

Je sors à 14 h ou 15 h et après je ne sais pas
ce que je fais. Excuse moi.
Je t'embrasse

26 . Selon un témoignage oral de l'auteur.

Je pars. J'ai donné à manger aux chats, oiseaux...
 Dès demain je vais chercher un appartement
 ou autre chose. Je reviendrai chercher
 mes affaires et mes chats. J'espère
 qu'on pourra se parler. Je n'en peux plus. Je suis malheureuse.
 Je verrai bien où je vais aller. Au revoir. Baiser.

En trois étapes, un dénouement pour une histoire absente/présente, présente dans son absence, présente comme pure absence dans les vides qui isolent les textes. La « poésie », si tant est que cette spatialisation d'un texte utilitaire en relève aux yeux de tous, ne refuse donc pas d'accueillir en elle quelque chose du récit qu'elle avait pourtant tendu à rejeter depuis la fin du XIX^e siècle²⁷. Comme, en outre, le geste d'écriture est ici remplacé par un geste d'extraction et de réorganisation du matériau scriptural, l'ouvrage, significativement « dédié à son auteur » — qui n'en est pas le signataire —, remet en question non seulement les partages « génériques » habituels, notamment le partage convenu entre poétique et prosaïque et la distinction entre poésie et récit²⁸, mais encore la distinction entre littéraire et non littéraire. Il importe de prévenir toute confusion : il ne s'agit pas pour Arseguel de renouveler le geste avant-gardiste à la manière dadaïste. Même si l'on peut trouver quelque rapport entre la décision de faire livre en se bornant à redistribuer dans l'espace paginal un matériau non littéraire et celle de Duchamp signant son urinoir pour l'élever au rang d'œuvre artistique, l'ensemble des billets ne constitue pas un *ready-made*²⁹. Ne serait-ce qu'en raison du travail de découpe

27. Voir à ce propos Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

28. Autorisant son « fabricant » à le compter au nombre de ces « petits livres » qui « n'ont pas de genre, [...] n'appartiennent à aucun des genres littéraires reconnus » mais auxquels il arrive « de se confondre avec la triste, l'exaltante mélodie des livres de cuisine [...] ou des calendriers des PTT » (« Le dernier geste », texte inédit, lu devant les élèves et les professeurs de l'École des Beaux-Arts de Valence).

29. Gérard Arseguel suggère lui-même l'existence d'une différence entre sa pratique et celle de Duchamp lorsqu'il distingue la formule susceptible de rendre compte de la naissance de certains de ses livres (« écrire de ne plus écrire m'a conduit à faire des livres que je n'écrivais pas ») d'une formule « plus radicale » (« écrire de ne plus écrire m'a conduit à écrire des livres que je n'écrivais pas ») qui lui paraît « relever d'une théorie, pré-post moderne, de l'appropriation

qui équivaut à un traitement particulier du langage, une mise en rythme insolite de l'énoncé prosaïque ainsi brusquement descellé de lui-même. Et si l'exposition, lors d'une manifestation organisée par les éditions « Ulysse, fin de siècle »³⁰, d'une boîte fermée contenant les originaux s'apparente à certaines installations d'artistes conceptuels, elle doit plutôt se lire comme l'exhibition du caractère tombal du livre. Homologue de la boîte-cercueil, *À Feu doux* est un livre-tombe où se trouvent enclos les vestiges d'un amour défunt. Ou, pour filer la métaphore d'un titre qui fait signe à la fois vers le livre de cuisine et vers la rhétorique amoureuse – « Brûlé de plus de feux »... –, ses cendres. Un amour qui n'a jamais existé que dans le non-dit – les billets ne sont ni lettres d'amour ni même « fragments d'un discours amoureux » –, en creux, dans l'utopie que l'espace domestique ne soit pas irréductiblement singulier mais puisse se construire à deux. Et de cette utopie, l'ouvrage fait le deuil.

Or, à sa manière, *Les Tablettes de buis* est aussi un livre de deuil. Conformément aux suggestions du *praenomen* où se devine le nom de la déesse des chants funèbres, *Nenia*³¹, les notes d'Apronia Avitia enregistrent pertes et absences. Maladie, agonie et mort de Spurius Possidius Barca, le deuxième mari ; maladie et mort de Publius Saufeius Minor, l'ami ; rupture brutale avec Quintus Alcimius, l'amant : amoureux ou amicaux, les liens s'y dénouent. Le corps qui s'y inscrit avec tant de crudité s'y dit dans sa fragile cohésion toujours menacée de se défaire : les « mauvaises voix » révèlent que « nos têtes tiennent par de petits fils de laine accrochés aux oreilles, que nos mains tiennent à l'aide de petits fils de laine, que notre voix est suspendue à un petit fil de laine » (p. 80) ; les orifices du corps vieillissant, dans leur béance inutile, « commencent à s'entretenir avec le silence de la mort » (p. 131). Tout est rongé de néant, tout se délite et s'éboule, les corps comme le

(“écrire”) d'un *ready-made* (“des livres que je n'écrivais pas”) et ramener à un geste schématique et falsifié » une opération plus difficile à décrire (« Le dernier geste »).

30 . *À Feu doux* a également donné lieu à deux séries de représentations, l'une à Besançon, au Théâtre National en mai 1993, l'autre à Nancy, au Théâtre de la Manufacture, en septembre et octobre de cette même année.

31 . Voir Ph. Bonnefis, *op. cit.*, p. 77.

monde. Plutôt qu'un arrière-plan romanesque qui donnerait consistance aux personnages fantomatiques des *Buxi*, la « Vie d'Aprononia Avitia » crée un arrière-fond agonique. Car ce que l'on apprend des personnages de fiction, et surtout d'Aprononia Avitia elle-même, se réduit à bien peu de choses : qu'elle « était puissante, patricienne » (p. 11), liée par le sang, le mariage ou l'amitié aux principales familles du parti païen ; qu'elle eut « pour nourrice une jeune femme originaire de la région de Setia » qui « mourut cruellement, [...] violée et dépecée à l'âge de vingt-deux ans au terme d'un banquet » (p. 12) ; qu'elle eut deux maris et de nombreux enfants, un amant qu'elle aima « durant cinq ans (les années 365-370) » (p. 14). Ce qui forme surtout la matière de cette première partie, c'est ce qu'évacuent les *Tablettes* elles-mêmes, c'est-à-dire l'Histoire, c'est-à-dire « la fin de l'empire » romain. Les noms, effacés des *Tablettes*, s'accumulent dans la « Vie » : ceux des empereurs Magnence, Gallus, Julien, Jovien, Valentinien, Valens ; celui de l'envahisseur de Rome, Alaric ; ceux des batailles, « la bataille de Mursa, la bataille d'Argentoratum, la bataille de Marcianopolis et celle d'Andrinople » ; ceux dont « la résonance [...] paraît déjà terrible, épaisse, coagulée, sourde, moyenâgeuse et comme indémêlable d'une langue qui n'est pas encore : Didyme, Bonose, Damase, Sirice, Optat, Sidoine, Martin, Hilaire, Paulin, Macrobe – et [...] même un inconnu [qui] s'appelait l'Ambrosiaster » (p. 16). Et dans ces longues listes de noms, tout autres que celles, hétérogènes et subjectives, d'Aprononia Avitia, s'inscrit l'effritement d'un monde. Les dernières lignes où résonne en échos démultipliés le verbe mourir signent la disparition d'une certaine romanité, païenne :

Quand elle meurt, Symmaque est mort, Stilichon est mort, Alaric est mort, Augustin et Jérôme ont depuis longtemps cessé d'écrire de leur main ; ils sont assis dans leur chaire, le dos de plus en plus droit ; ils dictent infatigablement à un petit *librarius* teuctère ou vandale qui est assis à leurs pieds.

Si, comme le prétend Pascal Quignard, le « fragment fascine [...] par son caractère un peu ruiniforme, dépressif », s'il « est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un

deuil »³², rien d'étonnant à ce que *Les Tablettes de buis* et *À Feu doux* adoptent une forme fragmentaire. Doublement fragmentaire même, puisque au caractère morcelé de tout ensemble de notes s'ajoute le caractère lacunaire du matériau scriptural : dans le cas des *Tablettes de buis* l'incomplétude est celle du prétendu document antique attaqué par le temps ; dans le cas de *À Feu doux* elle tient à la fois à la décision tardive de conserver les billets et à la sélection opérée par le signataire. Les « petites notes étranges » d'Apronia Avitia, les notes de la scriptrice anonyme de *À Feu doux* sont des reliques : ce qui reste d'une vie, ce qui reste d'une histoire, ce qui reste de l'Histoire. Des traces. Des ombres. Des « mains négatives », pour reprendre à Pascal Quignard une image qu'il emprunte lui-même aux spécialistes de la peinture pariétale. Des formes-ruines érigées sur les ruines d'un univers – collectif ou intime.

Reste que la note, dans sa totale absence de définition sûre et stable, est, plus que toute autre forme fragmentaire, de l'ordre du rebut. Destinée à disparaître – une fois l'œuvre élaborée ou une fois le message transmis –, elle est *a priori* hors littérature et incontestablement hors genres. Dans les « Notes » qu'il lui consacre dans *Papiers collés*, Georges Perros souligne la vocation de cette forme à s'abolir – dans un autre texte qu'elle-même ou dans le néant –, son caractère à la fois proto-générique et détritique :

Toute note attend son cadre. Celle-ci pourra servir de point d'orgue à un roman, celle-là commencer une lettre, cette autre être « dictée » et trouver son heure dans un Journal. La note est orpheline. La littérature commence le jour où pour mettre en valeur ce déchet, on se trouve le génie, on prend le temps d'écrire un roman, une lettre, d'entretenir un Journal.³³

Ouvrant donc sur n'importe quel genre, mais n'appartenant à aucun, la note est de l'ordre du résidu potentiel. Quant à la liste, forme spécifique de la note, elle est, au dire d'Emmanuel Hocquard, toujours éphémère, vouée à l'effacement et à l'oubli. Ou, pour parler plus directement, vouée à la corbeille à papiers. À Chantal Lapeyre-Desmaison, Pascal

32 . *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, 1986, p. 44.

33 . « Notes sur la note », *Papiers collés I*, *op. cit.*, p. 11.

Quignard rappelle : « J'adore les parataxes déroutantes, l'ordre qui ne marche pas, les mondes déchirés, les listes chinoises, les poubelles, les greniers. J'ai un respect infini pour les enfers, schéol, brocantes et autres dépôts. »³⁴ Son goût pour les dépôts d'ordures, « les détritiques enchantés »³⁵, « les choses désavouées »³⁶, ce qu'il appelle avec Caius Albucius Silus *sordidissima*, n'a cessé de s'affirmer au fil de l'œuvre. Ce goût, Gérard Arseguel, errant dans les décharges pour y « perdre [sa] voix et y jeter [sa] langue »³⁷, attaché de longue date à « la pratique des restes »³⁸, l'a lui aussi en partage. Et l'on comprend que *Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia* soit le livre de Pascal Quignard pour lequel il éprouve le plus d'attrance. Plutôt qu'une forme-ruine, le livre de notes, tel qu'il se présente ici, est une forme « dépotoir » ou « décharge municipale ». Ce sont les termes auxquels Pascal Quignard recourt pour définir le roman à Rome ; Gérard Arseguel ne les renierait sans doute pas : il achevait en 1986 l'évocation de sa fascination pour les décharges publiques par un péremptoire « Tout livre est une décharge »³⁹ et, depuis *Le Tâpies et Décharges*, textes-haillons où l'autobiographie fragmentée et déceptive se mêle aux lambeaux d'une méditation sur l'œuvre d'Antoni Tâpies, enfoncement du regard dans la matière picturale et organique, ses propres ouvrages vérifient cette assertion. À *Feu doux*, où se donne à lire ce qui pourrait passer pour un ramassis de bouts de papiers bons à jeter au feu, ne la dément pas. Certes, les différences sont grandes entre fabrication d'un faux document et exploitation d'un document authentique, prolifération des références érudites et pauvreté consentie d'un texte où, exception faite d'une allusion elliptique à *Messes basses pour Mousba*, le livre que Gérard Arseguel a fait paraître en 1982, il n'y a d'autre culture que la culture « de masse » : le cinéma de

34 . Pascal Quignard *le solitaire*, op. cit., p. 161.

35 . Pascal Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, Gallimard, 1989, p. 39.

36 . « J'ai toujours aimé les choses désavouées. C'est presque devenu une seconde nature », écrit P. Quignard en quatrième de couverture du t. 2 des *Petits Traités*.

37 . Gérard Arseguel, *Ce que parler veut dire*, Ulysse, fin de siècle, 1987, p. 15.

38 . C'est le titre du colloque d'Urbino, tenu en 1977, dont les actes ont été publiés dans le n° 21-22 de la revue *Manteia*.

39 . G. Arseguel, *Ce que parler veut dire*, op. cit., p. 15.

divertissement (*Rue Barbare*) ou les retransmissions télévisuelles de matches qu'au su des prédilections d'Arseguel l'on peut supposer de rugby. Mais, dans l'un et l'autre cas, le recours à la forme ouvertement détritique de la note vient signaler que le livre se fait à partir de rebuts. De ce qui est sans usage et sans valeur – sans valeur pour le groupe – et n'en prend que par la décision de l'écrivain : objets de peu, rognures du quotidien, réalités sordidissimes, depuis les « mauves laxatives » qu'Aprononia Avitia mentionne avec insistance parmi les « Choses à ne pas oublier », jusqu'aux « morpions » dont l'existence est crûment signalée à l'amant de *À Feu doux*.

Quel sens peut alors avoir l'inscription de l'ouvrage dans un champ générique : roman pour *Les Tablettes de buis*, poésie pour *À Feu doux* ? S'agit-il d'un choix par défaut ? Non pas le choix positif d'une catégorie mais le refus d'une autre. Ce type de stratégie est bien connu : c'est, par exemple, par refus de la poésie, pour sortir définitivement de son manège que Denis Roche, en 1976, prend la décision d'intituler *Louve basse* « roman ». Pascal Quignard, pour sa part, a maintes fois exprimé son refus de ce qu'il appelle « la pose » ou encore « l'enrôlement social »⁴⁰. Or, il est vrai que le danger de la pose, de la pétrification en une figure stéréotypée est inhérent à l'assignation poétique : la posture inspirée, oraculaire, sacrale, construite par une longue tradition, menace toujours de ressaisir celui qui ose encore se dire poète ou intituler ses écrits « poèmes ». Peut-être est-ce le refus d'une telle posture, le besoin de dépouiller les oripeaux idéalistes dont on continue d'affubler ce que l'on désigne par le nom de poésie, d'éliminer tout relent de sacralité ou d'emphase qui ont poussé Gérard Arseguel à adopter la subdivision générique proposée par une amie dans une intention *a priori* ludique et à sous-titrer *À Feu doux House poetry*. Sans renoncer, il est vrai, à inscrire son livre dans la sphère poétique. Ce qui laisse supposer que l'inscription générique met en jeu quelque chose qui n'est pas seulement de l'ordre du rejet. Quelque chose qui aurait à voir avec l'affinité postulée de tel ou tel genre avec le déchet. D'un côté le roman accueillant au rebut, au sordidissime, « un dépotoir, une décharge municipale du langage ou de

40 . Pascal Quignard *le solitaire*, op. cit., p. 55.

l'expérience humaine », « une corbeille de jonc où toute chose abandonnée ou plutôt muette allait être recueillie »⁴¹. Parce qu'il ne s'agit pas d'un genre codifié par les poétiques historiques, mais d'un genre protéiforme, parce que son origine latine, la *satura*, est « un pot-pourri de nature obscène ou indécente », selon la définition qu'en donne Pascal Quignard à propos du *Satiricon*⁴². De l'autre, la poésie – ou plutôt le poème – propice au déchet, – Baudelaire ne voyait-il pas déjà dans le poète un chiffonnier, « un homme chargé de ramasser les débris d'une journée dans la capitale », qui « catalogue, [...] collectionne » « [t]out ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, brisé », qui « compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts »⁴³. Une bonne part de la production poétique circule en dehors des circuits de grande distribution. C'est le cas de celle d'Arseguel très souvent diffusée par ce que l'on appelle les « petits éditeurs », Gramma, Tarabuste, La Sétéree. Ce décentrement, parfois mythifié en marginalité à la fois loqueteuse et royale, vaudrait à la poésie, délivrée des impératifs économiques auxquels est soumise la plus grande partie de la production romanesque, la liberté de s'abandonner à l'expérimentation polymorphe et d'accueillir en elle toute l'expérience du réel.

Écrits ou, à tout le moins, élaborés par des auteurs dont l'écriture est foncièrement fragmentaire, quelle que puisse être la « gêne technique » de l'un d'eux « à l'égard des fragments », et qui, tout solitaires qu'ils soient, ont eu partie liée avec telle revue d'avant-garde⁴⁴ où s'est développé un questionnement théorique sur le *texte* ou telle petite maison d'édition⁴⁵ dont les choix participaient *de facto* à un décloisonnement des genres littéraires, *Les Tablettes de buis d'Apronesia Avitia* et *À Feu doux* comptent au nombre des œuvres contemporaines qui ont continué, même après le reflux des idéologies textualistes,

41 . *Albucius, op. cit.*, p. 32.

42 . *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994, p. 137.

43 . *Du Vin et du haschich, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1975, rééd. 1999, p. 381.

44 . *Manteia* dont Gérard Arseguel est le cofondateur avec Jean Todrani, Joseph Guglielmi, Jean-Jacques Viton.

45 . Orange Export Ltd., fondée par Emmanuel Hocquard et Raquel Levy.

d'inquiéter les catégories génériques. Moins construites sur les ruines du roman et sur celles du poème qu'élaborées *avec* leurs restes, de telles œuvres peuvent dérouter parce que ce qui s'y désigne sous le nom de roman ou de poésie – des textes fragmentaires que l'on peut, faute de mieux, appeler notes – ne ressemble plus à ce que l'on avait pris l'habitude de nommer ainsi. En déplaçant les frontières du genre dans lequel elles se situent, elles contribuent à rappeler que roman et poésie, comme la plupart des genres littéraires, sont des catégories instables, en évolution et en redéfinition permanentes. Mieux encore, en brouillant les frontières, elles rendent les définitions de plus en plus incertaines. Si une grande partie des pratiques d'écriture romanesque permet encore de définir le roman comme « une fiction en prose narrative, le plus souvent longue, qui met en scène des personnages et des actions représentatifs de la vie réelle, selon une intrigue cohérente »⁴⁶, la multiplication des expérimentations formelles dans l'aire dite poétique invite à s'interroger : qu'est-ce aujourd'hui que la poésie ? Ou plutôt, pour éviter une abstraction en soi problématique, qu'est-ce que le poème ? Le vers ne le définit plus. D'ailleurs il n'est plus si facile de distinguer le vers de la prose, et certains, comme Jean-Marie Gleize, n'hésitent pas à parler d'« une poésie qui ne [serait] ni vers ni prose, en des dispositions de pages différemment spacieuses, mouvementées »⁴⁷. Le lyrisme et l'exclusion du récit ne sont pas des critères définitionnels d'une plus grande pertinence. Le premier, qui constitue en soi une notion redoutablement floue où entrent en composition dans des proportions variables le chant, l'expression de la subjectivité et une certaine rhétorique volontiers emphatique, n'a cessé d'être mis en accusation depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle. Quant au récit, dont l'exclusion avait été « décrétée avec une rare obstination par des poètes aussi différents que Mallarmé, Valéry, Breton ou, plus récemment, Bonnefoy »⁴⁸, Dominique Combe signale très justement son « retour », à partir des années soixante-dix, dans les écrits de poètes comme

46 . Michel Zérafra, article « Roman », *Dictionnaire des littératures de langue française*, sous la direction de J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, Bordas, 1984, t. 3, p. 1976.

47 . « Le choix des proses », *Magazine littéraire. La nouvelle poésie française*, n° 396, mars 2001, p. 40.

48 . D. Combe, *op. cit.*, p. 7.

James Sacré ou Emmanuel Hocquard. Restent le rythme, la coupe qui met en rythme un matériau verbal, la spatialisation du texte. Définition minimale qui conviendrait à bien des pratiques littéraires et qui peut inciter à décider, comme le fait spontanément une partie du lectorat selon l'analyse de Jean-Marie Gleize, que « ce qui ne relève d'aucun genre discernable est de la poésie » car « [à] partir du moment où la poésie n'a plus de formes stables ou quasi stables cette absence de stabilité et de définition formelle devient sa définition formelle »⁴⁹.

À moins que l'on ne se demande simplement si, s'agissant de certains textes, la question du genre n'est pas aussi inutilement byzantine que celle qui se posa un temps sur le sexe des anges⁵⁰.

49. Jean-Marie Gleize, *Altitude zéro. Poésie etc. : costumes*, Java, 1997, p. 67.

50. La comparaison entre la question du genre littéraire et celle du sexe des anges revient sous la plume des critiques et des créateurs. Christine Van Rogger Andreucci y a recours dans une communication sur Jude Stéfan (« D'un genre bâtard : *Prosopées, Pourésies, Épodes* », *Jude Stéfan, poète-malgré*, PUP, 2000) où elle fait en outre remarquer que Florence Lecca intitule sa thèse consacrée aux genres chez Jean Genet *Le Sexe des anges ; les genres en question dans les récits de Jean Genet*. Et Emmanuel Hocquard leur fait écho dans un entretien avec Henri Deluy quand il déclare : « J'avoue être un peu déconcerté par le débat national prose et/ou poésie. C'est, pour moi, comme débattre du sexe des anges quand les Turcs assiègent la ville. » (« Comment en suis-je venu là », *Ma Haie, op. cit.*, p. 450).

Forme et genres dans *L'Écriture du désastre* de Maurice Blanchot

François Théron

Presque sans le vouloir, cette intervention se trouve reprendre la question de « l'éclatement de la notion de genre dans la modernité » à partir du coup d'envoi donné par la communication de Paule Plouvier : « Le refus de la notion de genre dans la poétique de Nietzsche ». Reprise de la question, mais à nouveaux frais assurément, puisque le Nietzsche de Maurice Blanchot, on va le voir, n'est plus tant celui du retour au génie du *cela*, qui est l'« esprit de la musique » dans *L'Origine de la Tragédie*, que celui, plutôt, d'*Aurore*, ou du tournant de *Zarathoustra* où s'essaie la « forme globale » et où, dans le poème, s'expérimente le surhomme (ou à tout le moins sa prophétie...). Et c'est à un passage bien précis du *Zarathoustra* que l'on peut penser quand on se propose de travailler sur *L'Écriture du désastre* : celui de la fin de la deuxième partie où Zarathoustra, répondant à ce « qu'une voix clairement dit » – « Voici le temps, voici le temps suprême » (*De grands événements*) – se voit assigner l'ultime métamorphose (celle de l'enfant), dictée par une énigmatique « parole sans voix » :

Hier au soir m'a parlé *l'heure de mon plus grand silence* :
ainsi se nomme mon irascible maîtresse. [...]
Lors me parla de nouveau comme un chuchotement :

« Les plus silencieuses paroles sont celles qui portent la tempête. Ce sont des pensées venues sur des pieds de colombe qui mènent le monde. » [...]

Et de nouveau il y eut un rire et une fuite, ensuite ce fut le silence autour de moi, comme un double silence¹.

C'est à ce « double silence », dont Zarathoustra fait l'expérience avant de s'en retourner à sa solitude, que fait penser *L'Écriture du désastre*. Ce « double silence », désignant l'expérience paradoxale de ce dont on ne peut faire l'expérience, trouvant sa forme dans le poème et dont tout à la fois le poème procède, qui engage, selon nous, la difficulté de l'exposé.

Car dans la relation dialectique qu'entretiennent les formes et les genres, s'autodéfinissant réciproquement à l'infini, il ne semble pas y avoir de place libre pour ce temps, ce « temps suprême », tel que le qualifie Nietzsche, et qui ne peut recevoir, encore une fois, sa forme énigmatique de « double silence » que par delà *forme* et *genre* : quand « tout » a été traversé et que seul reste *ce qui ne peut être traversé*. On pourrait aller jusqu'à lire le mythe nietzschéen comme le récit de la modernité même qui, contre le « devenir-genre » de toute forme (Zarathoustra le dit à sa manière) et contre une conception de la forme toujours dépendante d'un horizon générique du point de vue de la réception, se serait résolument tournée vers une liquidation générique, au risque de ce qu'une telle tentative implique : la rupture du pacte de lecture². En effet, si le genre est inévitablement l'horizon d'attente de l'œuvre littéraire, faire éclater les catégories génériques, c'est toujours courir le risque de briser le pacte de lecture. On peut d'ailleurs constater, à mesure de la déconstruction opérée par la littérature détruisant ses formes et ses genres traditionnels, le retour à cette problématique des genres qui nous occupe, montrant la fécondité critique d'un tel

1. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), trad. fr. M. de Gandillac, Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 185-187.

2. Sur la généricité comme catégorie dominante de la réception dans les études littéraires et sur ce système historique et dialectique des formes et des genres lié à une définition ou à une non définition de la littérature dans la modernité, nous nous permettons de renvoyer à Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : la notion de genre*, Cours de licence LLM 316 F2, 2^e semestre 1999-2000, UFR de Littérature française et comparée, Université de Paris IV-Sorbonne, publié par *Fabula, théories de la fiction littéraire*, <http://recherche.fabula.org>

enjeu (qui constitue à ce titre une des entrées possibles à *L'Écriture du désastre*). Nous pensons notamment à la *Théorie des genres* sous la direction de Genette et Todorov et plus particulièrement à l'article de Kviëtor qui fait de cette réciprocity définitoire ou définitionnelle le *dilemme* et l'essence même de l'histoire des genres, si l'on veut bien envisager le genre dans une perspective autre que celle simplement taxinomique ou normative³.

Envisager alors le genre comme l'intermédiaire entre une forme et l'ensemble des formes connues, c'est-à-dire entre l'œuvre singulière et la littérature entière, c'est assurément s'engager dans une voie qui dépasse la simple préoccupation historique en ce qu'elle interroge plus profondément le lien entre *un* texte et l'ordre *des* livres ; toute l'histoire des genres faisant retour sur ses propres conditions de définition dès qu'est abandonné un modèle purement prescriptif ou classificatoire.

On connaît la réponse critique que Maurice Blanchot apporte, après Nietzsche, à la question de l'éclatement générique : la modernité serait *elle-même* la ruine des genres, et la littérature – prenant sur elle en quelque sorte cette ruine, ou même incarnant cette ruine de *l'écriture* – se fonde de cette dissolution ou de cet éclatement. Devenant son *à-venir*, son *Livre à venir* pour reprendre un titre célèbre. *L'Entretien infini* posait en note liminaire le problème :

Assurément, il se publie toujours en tous pays et en toutes langues des livres dont les uns sont tenus pour des ouvrages de critique ou de réflexion, les autres portent le titre de roman, d'autres se disent poèmes. Il est probable que de telles désignations dureront, de même qu'il y aura encore des livres, longtemps après que le concept de livre sera épuisé. Cependant il faut d'abord faire cette remarque : depuis Mallarmé (pour réduire celui-ci à un nom et ce nom à un repère), ce qui a tendu à rendre stériles de telles distinctions, à travers elles et plus importantes qu'elles, s'est fait jour l'expérience de quelque chose qu'on a continué à appeler « littérature », mais avec un sérieux renouvelé, et, de plus, entre guillemets. Essais, romans, poèmes, semblaient n'être là, n'être écrits que pour permettre au travail de la littérature (considérée alors comme une puissance singulière ou une position de souveraineté) de s'accomplir, et par ce travail de se dégager la question :

3. *Théorie des genres*, Seuil, « Points », 1986.

« Qu'est-ce qui est en jeu par ce fait que quelque chose comme l'art ou la littérature existerait ? »⁴

La modernité chez Blanchot est donc la mise en perspective d'une question qui porte résolument sur ce que Michel Deguy a pu appeler une « raison poétique ». C'est cette « puissance singulière » ou cette « position de souveraineté », comme le geste le plus spécifique de la modernité, qui dessine la double entrée au problème de l'éclatement générique, question qui, comme le précise (le creuse) Blanchot, en ce qu'elle implique l'essence propre de ce dont nous parlons, est une question qui « échappe »⁵ – nous aurons l'occasion d'y revenir. Le constat pour l'instant est donc celui-ci :

- du côté de la « littérature » : à la prolifération à l'infini des fictions sur fond de recul ou d'absence du réel (des dieux, du corps...) répond la tentative moderne de la poésie absolue romantique (Schlegel : « la véritable poésie dépasse les genres »), de l'œuvre absolue (Le Livre mallarméen, Joyce, Proust) qui voudrait réaliser le monde – le redupliquer conformément à l'intuition nietzschéenne – et ménager un espace de pure virtualité où, comme le note Blanchot dans *La Part du feu*, l'avancée mallarméenne (« tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ») ne désigne pas « tant le grand Œuvre destiné à résumer l'univers, microcosme où tiendrait le tout, mais le creux de cette totalité, son envers, son absence réalisée »⁶.

Dans le processus « déconstructif » de la littérature, défaisant ses formes et ses genres, dont Iéna pourrait être le laboratoire et le programme absolu, et Mallarmé le représentant pour nous (et l'on pense aussi à Beckett, au Nouveau Roman, bien sûr, au soupçon sarrautien), une forme particulière, un livre, se voit assigner la vocation moderne d'accueillir la totalité générique du Monde en restituant l'acte créateur à son principe

4 . Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. VI.

5 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 104 : « Le philosophe qui écrirait en poète viserait sa propre destruction. Et même la visant, il ne peut l'atteindre. La poésie est question pour la philosophie qui prétend lui donner une réponse, et ainsi la comprendre (la savoir). La philosophie qui met tout en question achoppe à la poésie qui est la question qui lui échappe. »

6 . M. Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 43, cité par Henri Rey-Flaud, « Le double pli du langage : la source et l'origine », *États Généraux de la Psychanalyse*, La Sorbonne, Paris, 8-11 juillet 2000.

qui est « pure puissance, surgissement virtuel du monde », pouvoir négatif désignant « la traversée *régrédiente* de toutes les figures jusqu'à cette "rose, l'absente de tout bouquet" cachée à la source de la pulsion qui alimente la noria des représentations »⁷. Et ce parcours pourra ensuite déployer sa forme en roman, ou poème, essai, pièce de théâtre, poésie ou philosophie...

- du côté de la « critique » ou de la « philosophie » : la fin de l'ère des visions du monde (des idéologies) engage la critique interprétative et la philosophie à une refondation aux sources de la pensée, mettant « tout » en question devant le double précipice de la tautologie et du nihilisme⁸.

Si la littérature comme fiction (les mythes à l'infini) produisait du sens sur fond d'absence (du réel), la critique et la philosophie (et leur parole propre, le *logos* : une logique), produisant du sens qui se vérifie lui-même, engagent un même processus d'éternel recommencement et d'auto-fondation à l'infini.

Ces deux fuites à l'infini (celle d'une *identité* du processus logique auto-fondée à l'infini et celle d'une *autre* figuration puisant à l'infini de la source des représentations) dessinent l'espace de la question en ce que cette zone du Livre (qui procède de son absence dès lors qu'on ne croit pas à sa révélation⁹) est justement celle où se rejoignent poésie et pensée, au delà de leurs genres et par le sens de leur interrogation commune. C'est à cette jointure, des deux côtés de l'absence du Livre (« création » et « critique »), que se situe Maurice Blanchot. C'est elle qui, nous semble-t-il, expose l'enjeu propre de *L'Écriture du désastre* où chaque « fragment » – appelons-les comme cela pour l'instant, pour la commodité – compose l'alternance de l'écriture pensante (critique) et de l'exposition figurative, sans toujours permettre d'ailleurs de bien différencier l'une de l'autre. Ce qui montre bien que ce qui se joue ici

7. H. Rey-Flaud, art. cit.

8. Ces développements doivent leur point de départ à un cycle de conférences de Jean-Luc Nancy, *Répondre du sens*, Le Caire, février 2001.

9. Le désastre lui-même n'échappe pas à cette exigence ; c'est ce que l'on doit appeler l'athéisme du désastre : « Il ne croit pas au désastre, on ne peut y croire, que l'on vive ou que l'on meure », *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 8.

des deux côtés du Livre (sous la double forme parlante du mythe et du *logos*) n'est en fait qu'un seul et même espace inachevable qui ne peut être creusé qu'à l'infini.

Le fragment a donc tout d'abord cette fonction. Avant de donner à cet espace qu'il circonscrit (au delà de l'espace et du temps comme l'annonce d'emblée *L'Écriture du désastre* en sa deuxième page) le nom qui lui revient (le « neutre », le « désastre »), il faudra parcourir quelque peu le chemin engagé dans cette œuvre singulière car il n'est pas sûr que cet espace ne soit pas comme à double fond, ne se dédouble pas à son tour et que ce dédoublement ne constitue pas justement l'« objet » même du texte blanchotien, signant là son irréductible apport.

L'espace de la question : le commencement et l'origine

Car, il faudra y revenir sans cesse, cette question (celle de la littérature, de ses genres, de sa forme « fragmentaire »), assure Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, est une « question qui échappe ». Question qui peut-être, de par son insistance et sa répétition même, c'est-à-dire par la reconnaissance que ce qui la constitue en propre est justement son « échappement », son côté absolument « glissant », comme dirait Bataille, ne se réduit pas à ce que nous identifions comme « l'absence de Livre » ordonnant la problématique de l'éclatement générique même si elle est son coup d'envoi et son lieu de déploiement. Pour essayer de circonscrire l'espace de cette question échappée, insensée, telle qu'elle s'expose dans *L'Écriture du désastre*, il faudra au préalable, comme le montre Marlène Zarader dans *L'Être et le neutre* paru récemment¹⁰, sonder ce qui, aux limites de l'expérience, décide le mouvement de la pensée blanchotienne et que dès *L'Espace littéraire* Maurice Blanchot nomme *l'autre nuit* et qui est son pur apparaître, le pur apparaître de l'apparence, de la nuit :

Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. Là s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit [...].

10 . Marlène Zarader, *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Verdier, « Philia », 2000.

Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît. [...] La nuit est apparition du « tout a disparu ».

un peu plus loin

Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres : l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir.

et finalement, concluant le paragraphe :

Ceux qui croient voir des fantômes sont ceux qui ne veulent pas voir la nuit, qui la comblent par la frayeur de petites images, l'occupent et la distraient en la fixant, en arrêtant le balancement du recommencement éternel. Cela est vide, cela n'est pas, mais l'on habille cela en une sorte d'être, on l'enferme, s'il se peut, en un nom, une histoire et une ressemblance [...]¹¹.

L'autre nuit est pour Blanchot à la fois ce dont on ne peut faire l'expérience (*L'Écriture du désastre* le répètera incessamment sous le nom de « désastre », de la première à la dernière page) et l'espace littéraire proprement dit, l'expérience paradoxale qui constitue et fonde la littérature en tant que telle. C'est cette *autre nuit*, à l'œuvre dans le monde que vise la littérature, que Maurice Blanchot dans son écriture critique ne cessera de traquer chez les écrivains, pour en louer la fidélité et l'exigence, ou la trahison, souvent les deux mêlées d'ailleurs, comme si le paradoxe d'une telle expérience impossible délimitait l'essence impossible de la littérature elle-même, le lieu même du partage des genres. *L'autre nuit* en effet, c'est ce qui se refuse à la résolution, à la « dialectique » et qui n'est en fin de compte que la nuit comme refus, c'est-à-dire irrémédiablement *autre*. Le reste qu'est *l'autre nuit*, que l'œuvre finale reprend sous le nom de « désastre », se conçoit comme un excès, qui manque :

Le désastre serait en plus, en trop, excès qui ne se marque qu'en impure perte.¹²

11 . M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, « Idées », 1955, p. 215-216.

12 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 16.

Autrement dit, c'est le reste inassimilable par tout système (et on pourrait lire *L'Écriture du désastre* comme le déploiement d'une justification infinie du système, exemplairement sous sa forme hégélienne, afin de sauvegarder ce qui lui échappe : ce qui est proprement l'axiome blanchotien : *maintenir la possibilité de l'impossible* comme exigence non seulement éthique mais logique) : ce que *L'Écriture du désastre* dit en ces termes :

Ce qui reste après le système, reliquat sans reste : la poussée de mourir dans sa nouveauté répétitive.¹³

Que cet espace soit approfondi dans *L'Écriture du désastre*, à la suite de toute l'œuvre, comme l'espace du « mourir » indique peut-être plus précisément l'espace de cette question que nous cherchons à poser et qui, répétons-le, « échappe ». Il ne s'agit pas ici d'une mort conçue systématiquement comme « principe et moteur de la vie » où la création transformerait, relèverait, sublimerait (comme on voudra) la destruction, le négatif. C'est bien à une deuxième mort que le texte blanchotien va revenir sans cesse pour en creuser un peu plus l'idée, jusqu'à en faire l'emblème de l'œuvre : l'*autre* de la mort dans la mort même, l'*autre mort* qui est un impossible absolu, qualifié par *L'Entretien infini* d'« énigme »¹⁴, d'« infigurable »¹⁵ par *L'Écriture du désastre*. En ce qu'elle rompt toute *figure* possible de la mort, en dépit de tout cadavre phénoménal et de toute menace, cette deuxième mort et le désastre sont toujours *au delà* de la mort et du désastre :

Il n'y a rien à faire avec la mort qui a toujours eu lieu : œuvre du désœuvrement, non rapport avec un passé (ou un avenir) sans présent. [...] le désastre serait au-delà de ce que nous entendons par mort ou par abîme, en tout cas *ma* mort¹⁶.

Toujours en *excès* sur le sujet, ce reste de tout système et de toute subjectivité assigne à la pensée la nécessité de réexaminer à nouveaux frais ce qu'elle avait été habituée à envisager comme négativité.

13 . *Ibid.*, p. 76.

14 . M. Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 42.

15 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 182.

16 . *Ibid.*

C'est ainsi que le fragmentaire peut se définir dans *L'Écriture du désastre* :

Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste (le fragmentaire).¹⁷

La question alors se dédouble : la question possible, la question impossible. La « négativité » spécifique de la seconde mort ne fonctionne plus comme *puissance* de résolution, d'intégration, d'élévation mais fait au contraire signe vers une négation butée du sens qui serait l'effet (« effet du désastre ») de ce reste excessif dont ce n'est pas le moindre paradoxe qu'incarnant le « désœuvrement » le plus radical, il soit néanmoins pour Blanchot à l'œuvre – au creux de l'expérience et de la littérature. Ici est le point aveugle de la question, qui est la question du *fragmentaire*, question de « la puissance du désastre dont il n'y a pas d'expérience. »¹⁸

C'est cette expérience dont on ne peut faire l'expérience que l'écrivain retrouve à l'œuvre dans la nouvelle de Melville, la vérité de la fiction littéraire coïncidant avec la vérité du sujet humain. Blanchot interprète *Bartleby* et son « *I would prefer not to* » (« je préférerais ne pas ») comme une butée du négatif : « c'est le nœud du refus que rend sensible l'inexorable. »¹⁹ L'agrammaticalité de l'énoncé, soulignée par Deleuze²⁰ et analysée par Giorgio Agamben dans *Bartleby ou la création*²¹, faisant alors signe vers une pure puissance *de ne pas*, négative, mais irréductible au simple négatif (toujours « relevable »), introduit chez Blanchot au « neutre », « hors de l'être » : « Il n'est pas exclu mais comme quelqu'un qui n'entrerait plus nulle part », tente un aphorisme de *L'Écriture du désastre*²².

D'où l'impropriété à parler finalement du *Livre* ou de son absence, dans l'espace qu'il ou elle dessine et où se joue la question, puisque comme le note Blanchot :

17 . *Ibid.*, p. 58.

18 . *Ibid.*, p. 72.

19 . *Ibid.*, p. 33.

20 . Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Minit, « Paradoxe », 1993, p. 89.

21 . Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, Circé, 1995.

22 . *Ibid.*, p. 15.

[...] l'impropre n'est pas seulement la négation du « propre », il s'en détourne tout en s'y rapportant : il l'attire dans l'abyssal, il le maintient en le désabusant. Propre résonne encore dans l'impropre : comme l'absence de livre, le hors-livre fait entendre ce qu'il dépasse.²³

Dans cette perspective, le *Livre* en tant que « fini » peut donc être qualifié de « repliement de l'Infini »²⁴ que *L'Écriture du désastre* dans sa forme va s'employer à déplier *deux fois*, le redoublement indiquant alors comment se structure l'espace de cette absence de livre où se joue la littérature.

À l'espace de pure virtualité (réunir la totalité des genres dans une forme, programme qui a pu être pensé comme étant la vocation du fragment selon le fragment 116 de l'*Athenaeum* – l'œuvre s'absentant des œuvres et la fragmentation étant le signe de cette absence²⁵ – ou bien sa version mallarméenne « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » qui fait de la modernité le palimpseste d'un texte absent), à cet espace de pure virtualité donc, véritable « médium de la réflexion » au sens romantique, s'oppose un tout autre espace qui, écrit Blanchot, est « l'énigme qui déränge l'ordre et tranche sur l'être »²⁶. Autrement dit, le désastre n'est pas un reflet de la source « organique » romantique, n'est pas la source secrète des commencements du monde (le fragment « ensemençant » infiniment selon Novalis (*Grains de Pollen*), son genre étant le genre du devenir, de la génération comme le notent J.-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe²⁷). Le « genre » du désastre, lui, n'en finissant pas, n'a à vrai dire jamais commencé, en ce qu'il se veut désigner un espace de l'origine qui, « sans but, sans pouvoir, sans unité et précisément sans "comme", forme énigme »²⁸. Cette énigme de la butée de l'origine s'oppose donc au secret d'une source (« le secret auquel il est fait allusion, c'est qu'il n'y en a pas, sauf pour ceux qui se refusent à l'aveu »²⁹). La

23 . *Ibid.*, p. 155.

24 . *Ibid.*, p. 54.

25 . Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Le Seuil, « Poétique », 1979, p. 67.

26 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 43.

27 . J.-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 59.

28 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 67.

29 . *Ibid.*, p. 177.

grande leçon de Mallarmé, que soulignait déjà Maurice Blanchot dans *La Part du feu*, à savoir que le langage n'amène les choses à la présence qu'à condition de « substituer à la chose son absence », à l'objet « sa disparition vibratoire » (*Crise de vers*), se trouve reprise à nouveaux frais dans *L'Écriture du désastre*. Le langage y est toujours effectivement conçu comme ce qui rend visible les choses par la nomination et les fait apparaître, mais aussi et surtout comme le processus qui ne peut s'accomplir qu'en dissimulant sa condition (la perte de la chose). Autrement dit, le langage blanchotien ne peut cesser de se retourner contre lui-même (comme étant à lui-même son Orphée et son Eurydice), vers ce dont il interdit l'accès, tourmenté par son origine, « hanté par sa propre impossibilité »³⁰.

En ce sens, le « désastre » peut être considéré comme le langage lui-même en tant qu'il s'écrit, en tant qu'il se désigne lui-même dans la littérature comme sa propre énigme dont le caractère de dissimulation n'est pas occasionnel ou fortuit mais essentiel. C'est pourquoi il peut être dit : « la dissimulation, effet de désastre », et « c'est en cela que le désastre, quoique nommé, ne figure pas dans le langage »³¹.

Si le désastre est dans le langage, négativement, il fait aussi signe vers son dehors. Dans ces conditions, il apparaît, à la fois, comme sujet et objet de la littérature. Il est ce que réellement *veut* la littérature, et ce qu'elle veut *être*. La réponse au (du) désastre ne pourra donc plus se donner qu'en une énigme infinie en langue. Comme « *la longue, l'interminable phrase du désastre* : voilà ce qui cherche, formant énigme, à s'écrire, pour nous écarter (non pas une fois pour toutes) de l'exigence unitaire, celle-ci nécessairement toujours au travail »...³²

Au fragment comme forme se substitue donc le fragmentaire comme écriture. Cette écriture forme l'énigme d'une interminable phrase qui se voudrait au delà des discours. Énigme du sans nom qui reçoit son nom : innommable, énigme, « désastre »...

30 . M. Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 77.

31 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 16 et p. 54.

32 . *Ibid.*, p. 121. Nous soulignons afin de bien marquer comment le fragmentaire s'inscrit dans la logique d'une parole *continue*.

Répondre du désastre : approche de la « forme énigme »

On comprend mieux à présent comment la question qui revient incessamment, comprise désormais comme la question qui « échappe », nécessairement, essentiellement, se pose sans se poser : « Questionnement, mise en cause qui dépasse toute possibilité de question »³³. Et pourtant elle est ce qui ne cesse de faire question, nous faisant « reconnaître que l'oubli n'est pas le négatif ou que le négatif ne vient pas après (affirmation niée), mais est en rapport avec ce qu'il y a de plus ancien, ce qui viendrait du fond des âges sans jamais avoir été donné »³⁴ et ce dont il faut répondre. *L'Écriture du désastre* l'affirme sans ambiguïté, le répétant sans cesse et faisant de cette répétition son propre mode d'être.

Si le désastre comme question dépasse la possibilité même d'une question, l'écriture de Blanchot ne renonce pas pour autant à en répondre. Car « qui écrit répond »³⁵ et, comme le note J.-L. Nancy, cela suppose à la fois un « qui » qui écrit et un « qui » qui répond. Ainsi qu'une question qui lui serait adressée et qui serait entendue par lui (par « qui » ?). Or l'énigme justement, nous dit Blanchot, est cet espace qui s'ouvre entre une « *subjectivité sans sujet* » (c'est-à-dire, non ironiquement, « l'homme privé de genre »³⁶) et cette « parole cryptique » qu'il va s'agir de déployer comme le sujet propre de la littérature :

L'énigme (le secret), c'est précisément l'absence de question – là où il n'y a même pas la place pour introduire une question, sans que cependant cette absence fasse réponse.³⁷

33 . *Ibid.*, p. 21.

34 . *Ibid.*, p. 11.

35 . J.-L. Nancy, *La Pensée dérobée*, Galilée, « La philosophie en effet », 2001. Les développements qui suivent s'essayent à confronter notre lecture de *L'Écriture du désastre* aux avancées du texte « Répondre du sens », proféré dans le cycle de conférences éponyme, au Caire, en février 2001, et repris dans cet ouvrage, p. 167-176.

36 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 53.

37 . *Ibid.*

Sans pour autant cesser de faire question, de se donner comme question, l'écriture du désastre répond essentiellement au et surtout du langage :

Qui donne ? Qu'est-ce qui se donne ? Questions sans convenances qui résonnent dans le langage sans recueillir d'autre réponse que le langage même, le don du langage.³⁸

Ainsi se pose la question de la *dictée* du désastre. Ce que dicte le désastre, quand « la mort reprend à son compte la transcendance divine pour surélever le langage au-dessus de tout nom »³⁹, « donnant voix à ce qui est commun »⁴⁰, c'est donc l'énigme même du langage, sa vocation à toujours se retourner, à s'arracher à lui-même dans l'impossible découverte de ce qu'il recouvre. La parole parle « sur une perte de parole » originaire, « sur un désastre imminent et immémorial »⁴¹.

À la dictée de « la voix de personne »⁴², la « forme énigme » répond, répondant d'elle-même donc, empêchant cette forme de se stabiliser en genre. Forme symboliquement célibataire qui n'est pas soumise aux lois de la génération, l'énigme, comme le rappelle Giorgio Agamben, n'est pas originellement – contrairement à la devinette – une parole destinée à être percée, résolue⁴³.

En même temps, qui écrit résonne. Il rend polyphonique la monodie dictée de l'origine désastreuse du langage, que le langage recouvre sans cesse, qui resterait sourde à elle-même si elle n'était écoutée. De la même manière pour la lumière : « la lumière éclate... (la dispersion qui *résonne* ou vibre jusqu'à l'éblouissement). Éclat le retentissement brisant d'un langage

38 . *Ibid.*, p. 170.

39 . *Ibid.*, p. 143.

40 . *Ibid.*, p. 138.

41 . *Ibid.*, p. 39.

42 . *Ibid.*, p. 121.

43 . Giorgio Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Payot, « Rivages », 1994, p. 230. « L'attribution à l'énigme d'une "solution" cachée est le fait d'une époque ultérieure, qui avait perdu le sens de ce qui dans l'énigme accédait véritablement au langage [...] Or l'énigme était si peu un divertissement, qu'en faire l'expérience signifiait toujours s'exposer à un risque mortel. »

sans entente »⁴⁴. Le désastre « porte la lumière ». Le désastre résonne car il est la résonance elle-même mais ce n'est que « subi » ou « oublié »⁴⁵ que le désastre, expérience entendue comme la traversée du « péril »⁴⁶, peut paradoxalement prendre conscience de lui-même, et s'espacer (être son propre espace de l'absence de mythe : « le mythe de l'homme sans mythe »⁴⁷). L'espace que la lecture ouvre est, nous assure *L'Écriture du désastre*, un espace vide, le texte :

[...] il n'existe pas dans le fond ; il faut franchir un abîme, et si l'on ne saute pas, on ne comprend pas.⁴⁸

Car le mythe ou l'utopie de l'écriture fragmentaire est que le génitif de *L'Écriture du désastre* se puisse entendre dans les deux sens, objectif et subjectif :

Quand écrire, ne pas écrire, c'est sans importance, alors l'écriture change – qu'elle ait lieu ou non ; c'est l'écriture du désastre.⁴⁹

Le désastre écrit au delà du « écrire/ne pas écrire ». Par sa « force d'écriture », dans son espace qui n'est pas un « hors texte »⁵⁰, il dé-crit plutôt les discours et expose une forme phénoménologiquement paradoxale, celle de l'énigme radicale « d'une parole sans voix », comme l'écrit Nietzsche, « d'un cri sans voix »⁵¹ dit Blanchot, comme l'envoi même du langage, envoi de la structure, lui-même bien sûr toujours potentiellement repris dans une structure mythique, « fictive », de renvoi : « Que ce qui s'écrit résonne dans le silence, le faisant résonner longtemps, avant de retourner à la paix immobile où veille encore l'énigme »⁵², selon le vœu de *L'Écriture du désastre*.

44 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 67. Nous soulignons.

45 . *Ibid.*, p. 110.

46 . Friedrich Hölderlin, « Patmos », *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 867.

47 . M. Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 97.

48 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 23.

49 . *Ibid.*, p. 25.

50 . *Ibid.*, p. 17.

51 . *Ibid.*, p. 86.

52 . *Ibid.*, p. 88.

Car la difficulté d'une telle voix sans voix ou d'une absence de voix faisant signe vers la voix « en soi » est qu'une voix « en soi » n'est plus une voix, mais un silence ou un mutisme⁵³. D'où le dialogisme propre et nécessaire à ce silence originaire pour apparaître comme silence. Comme le note Kojève, « s'il n'y a qu'une seule façon possible de dire la vérité, il y a des façons innombrables de la (se) taire »⁵⁴. Le dialogisme, en ce sens, en est une, qui fait qu'une voix, c'est toujours une voix et une autre, toujours polyphonique : l'ironie, détentricrice d'une puissance négatrice, empêche le système générique de se stabiliser et la fragmentation, qui dissémine le sens, répond à son absence toujours déjà perdue (par le langage lui-même).

Ainsi, en réponse à l'injonction « Écris [...] sous l'attrait de l'impossible réel, cette part de désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité »⁵⁵, l'écrivain voit se former la forme énigme dans le dédoublement de toute figure : la double patience, la double parole. Le Dire du fragmentaire, confondant la lecture et l'écriture, au delà de l'écriture et de la lecture, faisant signe plutôt vers l'espace qu'elles partagent, serait la réponse forcément oxymorique de l'impossible. D'où la « veille qui ne veille pas », « l'effacement ineffaçable » etc.

Les « fleurs » du désastre ne sont donc pas absentes...

La composition en quatre cent trois « fragments », les six années de rédaction de 1974 à 1980, la publication partielle en revue se veulent en effet l'élaboration pratique de « l'écriture fragmentaire » dont les parties se répondent infiniment. Par exemple, au syllogisme fulgurant :

Si la mort est le réel, et si le réel est l'impossible, on s'approche de la pensée de l'impossibilité de la mort.⁵⁶

répondra l'ironie aphoristique :

53. « Une forme verbale du Silence contemplatif », comme le notait Kojève préfaçant l'œuvre de Georges Bataille, autre tentative « au-delà du discours circulaire hégélien. » A. Kojève, « Préface à l'œuvre de Georges Bataille », *L'Arc*, 1990 (rééd.), p. 36.

54. *Ibid.*

55. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 65.

56. *Ibid.*, p. 186.

*Ils ne pensent pas à la mort, n'ayant de relation qu'avec elle.*⁵⁷

L'emploi du « ils » engage ainsi la fiction (« Tel est le trait nouveau et difficile de l'intrigue »⁵⁸) au lieu même de partage des genres comme on dirait le partage des eaux : « De là monte la rumeur silencieuse, l'intensité tacite »⁵⁹. L'humour même ne sera pas en défaut : « Si le dilemme est : délirer ou mourir, la réponse ne manquera pas et le délire sera mortel. »⁶⁰

Si l'écriture comme demeure de la parole résonnante⁶¹ fait signe au désastre, c'est sans doute que sa destination est la résonance elle-même. Inscrivant une résonance à venir, se faisant « entretien infini », dialogisme œuvrant à la fragmentation, interruption du sens et des catégories génériques, dénonciation du mythe par l'ironie, c'est la structure de renvoi du sens en tant que telle que l'écriture vise, jusqu'à son ouverture insensée. Méditant l'aphorisme de Mallarmé « Il n'est d'explosion qu'un Livre », que *L'Écriture du désastre* cite au tout début, l'écriture donne forme et lieu à l'appel. Elle répond de l'appel et le creuse :

C'est le mourir d'un livre en tous livres qui est l'appel auquel il faut répondre.⁶²

La dictée du désastre forme ainsi l'énigme qui désigne un espace où les catégories génériques n'ont plus, au sens propre, *lieu d'être* : l'espace de l'absence de réponse à l'absence de question dessinant le lieu de partage des singularités, la passivité, le mourir... qui est le véritable « trait du désastre »⁶³. C'est

57 . *Ibid.*, p. 69.

58 . *Ibid.*, p. 42.

59 . *Ibid.*, p. 73.

60 . *Ibid.*, p. 75.

61 . L'art, l'écriture « conserve », c'est le sujet de la méditation blanchotienne sur le Musée, à partir de Malraux, dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 60. On se reportera aussi à l'œuvre comme bloc de sensations hors temps dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, « Critique », 1991, et à Alain Badiou, *Conditions*, Le Seuil, 1992, sur le temps propre du *générique* défini comme mise en œuvre consistante de l'« excès errant ».

62 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 191.

63 . *Ibid.*, p. 65.

la « voix de personne à nouveau »⁶⁴, le désastre « donnant voix à ce qui est commun »⁶⁵.

« La rupture silencieuse du fragmentaire » dans l'ordre scriptural, le neutre dans l'ordre existentiel se rejoignent. La fragmentation opérée dans l'ordre des mots (du sens) et de leur composition (la continuité syntaxique) organise le climat absolument paratactique de l'œuvre :

[...] le désir des mots espacés, rompus dans leur pouvoir qui est sens, et dans leur composition qui est syntaxe ou continuité du système.⁶⁶

Les vers blancs, les fragments répétés à l'identique de livre à livre : « supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu. »⁶⁷ Ainsi c'est par l'écriture (l'incision, le style du stylet) que l'espacement du non sens à l'origine du sens, que l'interruption en mémoire (ou en oubli) de l'espace monodique constituent à proprement parler la dictée du désastre, prenant forme dans une polyphonie où chaque trait qui la compose est renvoyé à son dehors, qui est silence :

[...] il n'y a silence qu'écrit, réserve déchirée, entaille qui rend impossible le détail.⁶⁸

Demeure ainsi l'exigence lancinante d'une pure exposition à l'ouverture-fermeture de l'absence de sens qu'est le désastre lui-même :

[...] être exposés à ce qui se dérobe dans une fuite immobile⁶⁹.

Mais lorsque l'écrivain répond à la question, selon les modalités que nous esquissons ici à la suite de J.-L. Nancy, il répond *de* ou *pour*, et non *à*. Sa réponse est sa responsabilité. Lorsque l'écrivain répond à la question, il prend sur lui le désir

64 . *Ibid.*, p. 121.

65 . *Ibid.*, p. 138.

66 . *Ibid.*, p. 18.

67 . *Ibid.*, p. 29.

68 . *Ibid.*, p. 19.

69 . *Ibid.*, p. 92.

(et peut-être la jouissance⁷⁰) du désastre quand la pensée et son langage atteignent à leurs limites (à leurs logiques interrompues face à leur *autre*), regardant se déplier l'opération du langage qui recouvre ce qu'elle suppose (la mise en absence de ce que le langage nommant amène à la présence), et laisse se former seule ce qui apparaît comme son énigme. Responsable à l'infini de l'énigme infinie.

Le « désastre » donne alors sa raison éthique dans le partage de l'impartageable lui-même. Ce que désire à la fin le désastre, ce n'est pas une signification ou un genre, c'est, comme nous l'avons vu, l'ouverture (envoi originel)-fermeture (renvoi de tout commencement) dans la forme qui l'expose. Cette puissance est désignée dans *L'Écriture du désastre* comme la force singulière du désastre, qui écrit sous des formes-intensités⁷¹. Dans cet espace du livre où s'élabore le lieu de partage entre la fiction et la théorie, c'est une « théorie fictive » qui est le savoir propre du désastre, suspendant l'opposition vrai/faux des forces de « l'intensité tacite »⁷². Ces forces, défaisant le sens (« Danger que le désastre prenne sens au lieu de prendre corps »⁷³), qui font signe au corps, constituent son énigme même en ce que le corps en question n'est ni un corps « conscient », ni un corps « inconscient », mais un corps de pure passivité, « un corps d'absence, exposé à se passer de soi »⁷⁴ comme le caractérise *L'Écriture du désastre*. Ce n'est pas le corps de la nature, et peut-être est-ce le corps du texte lui-même, insensé.

70 . Là est le nœud de la question dans sa dimension analytique. Que le rapport de vérité au « mourir » blanchotien se joue dans cet intervalle, entre désir d'un objet virtuel et jouissance de la « Chose » originaire, dessine l'espace d'une question qui dépasse de loin le cadre de cet article. Ce problème, assurément, mériterait d'être creusé en ce qu'il conditionne directement, dans la perspective foucauldienne de la « mort de l'auteur » notamment, la « vie » et la « mort » des genres dans l'expérience littéraire contemporaine, si l'on suit l'hypothèse somme toute *moderne* (romantique, rousseauiste) du primat de l'expérience « subjective » sur l'institution sociale, conception engageant une redéfinition du champ de la *souveraineté*.

71 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 17.

72 . *Ibid.*, p. 73.

73 . *Ibid.*, p. 71.

74 . *Ibid.*, p. 87.

L'interruption des genres, le motif fragmentaire, conclusion.

Le problème qui a été le nôtre ici, le paradoxe, et peut-être sa limite, que nous avons eu à affronter lors de cette réflexion sur les genres à partir de Maurice Blanchot, s'écrit ainsi :

Écrire, « former » dans l'informel un sens absent. Sens absent (non pas absence de sens, ni sens qui manquerait ou potentiel ou latent). [...] D'où la difficulté d'un commentaire d'écriture.⁷⁵

C'est sans doute aussi la gageure d'accomplir à notre tour l'impossible en citant le « fragment » dans le risque toujours renouvelé d'en faire un aphorisme, un fragment stable parce que détaché du « fragmentaire », en oubliant sa « rupture silencieuse »⁷⁶, la passivité de l'écriture ici à l'œuvre, par delà tout « écrire » et tout « ne pas écrire ». Si le désastre se présente comme un trait spécifique (qu'il est à maints égards et, nous avons pu le constater, repérable par exemple à chaque « poinçon » marquant les « fragments », commémorant le vide et le blanc qu'ils nient en se déployant), nous n'avons pas voulu oublier que *L'Écriture du désastre* est, *in fine*, un livre aussi, d'où l'aspect difficile de ce travail. Un livre donc, et tout entier tourné vers l'interstice et le dialogue non dialectique entre les différentes parties fragmentaires, « arrachées » à la totalité et dont cette autre totalité, cette forme particulière qui se dégage du livre dans son ensemble, n'organise que le travail qui l'interrompt.

Car si le désastre a pu se définir comme la rupture ou l'interruption de l'incessant, celui du dehors, et le fragment comme la forme de l'interruption faisant signe à la totalité qu'elle interrompt, son *écriture*, « donnant forme ironiquement au fragmentaire »⁷⁷, ne propose pas un « sur-genre » mais bien plutôt la recherche de sa suspension, d'une neutralisation.

Ainsi l'opposition du fragment comme forme et du fragmentaire comme écriture, « démarque », « puissance du désas-

⁷⁵ . *Ibid.*, p. 71.

⁷⁶ . *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷ . *Ibid.*, p. 107.

tre dont il n'y a pas d'expérience »⁷⁸, inachevé, inachevable, et qui prend néanmoins forme finie paradoxalement dans le livre, nous apprend peut-être que c'est à cette forme privilégiée, un livre, exposée au dehors, à l'autre, à la communication, qu'appartient la vocation (l'appel) de l'interruption des genres, dans l'espace de « l'absence de livre » qu'elle expose sensiblement. La « forme énigme », en somme, *veut* le neutre, la « forme en soi » – cet « événement pur » ou « réalité du virtuel », comme l'écrivent Deleuze et Guattari à la fin de *Qu'est-ce que la philosophie ?*⁷⁹ – et cela ne surprendra pas que la figure sensible convoquée pour l'incarner soit celle du cercle, qui, décrite dans *L'Espace littéraire* comme « quelque chose d'originel » auquel la pensée « se heurte » et ne peut cesser de revenir⁸⁰, est reprise dans *L'Écriture du désastre* dans l'image d'un « cercle, (qui) déroulé sur une droite rigoureusement prolongée, reforme un cercle éternellement privé de centre »⁸¹.

Fort de l'aphorisme « Je ne suis pas le centre de ce que j'ignore »⁸² qui dessine l'espace des sujets convoqués par le désastre, le livre s'engage donc infiniment dans son incessante lecture-écriture (son éternel retour ?) que sa forme finie expose au non savoir de l'autre, de l'*autre* en soi, de l'*autre* nuit, de l'*autre* mort... Le dire propre du désastre étant aussi bien ce qui s'écrit que ce qui se lit :

Écrire... pourrait constituer bien plus qu'un genre nouveau.⁸³

semble conclure Maurice Blanchot, notant par ailleurs que

L'amitié n'est pas [...] la générosité générique⁸⁴.

78 . *Ibid.*, p. 72.

79 . Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 198.

80 . M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 110.

81 . M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 38.

82 . *Ibid.*, p. 21.

83 . *Ibid.*, p. 156.

84 . *Ibid.*, p. 50.

Philippe Jaccottet : la fin de l'hymne

Renée Ventresque

On ne peut plus chanter en chœur.¹

L'absence d'une stricte détermination générique de l'hymne, même dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de H. Morier, conduit à solliciter directement la Grèce ancienne d'où nous vient le mot lui-même, *humnos*. D'une façon générale, l'hymne, toujours versifié, y désigne le chant de l'aède. D'abord destiné à des fêtes religieuses, il célèbre, comme l'ode, les dieux et les héros ; ainsi, parmi les hymnes dits homériques qui servent de préludes à des récitations épiques, l'*Hymne à Apollon Délien*. L'hymne de Pindare se présente également, un peu plus tard, comme une invocation aux dieux. En composant au XVI^e siècle des *Hymnes*, c'est la tradition antique, notamment pindarique, que Ronsard perpétue ; ses hymnes sont mythologiques, l'*Hymne de Castor et Pollux*, ou bien ils chantent la louange de personnages illustres, *Henri II*, ou encore ils glorifient de grandes entités, l'*Hymne à l'éternité*.

Pour Philippe Jaccottet, l'hymne est bien plus qu'un chant de louange que, sûre de la légitimité de sa démarche, une voix adresse à un dieu ou à des dieux ou à Dieu. Il exprime exemplairement une représentation du monde désormais caduque dont

1 . Philippe Jaccottet, *Cristal et fumée*, Fata Morgana, 1993, p. 76.

nous sommes les héritiers, mais qui ne peut plus être la nôtre. Autrement dit, ce monde ne peut plus accueillir la fête, en particulier la fête de l'éloquence que l'hymne antique incarne. Jean-Christophe Bailly explicite le même point de vue dans *La Fin de l'hymne*² – de Bailly, Jaccottet a lu³ avec sympathie en 1994 *Adieu, Essai sur la mort des dieux* – : l'hymne est « le nom générique que je donne à tout ce que la modernité a dû abandonner pour se tendre [...] L'hymne vient là comme un poème frappé au fronton d'un temple, comme la clé du dispositif où un tel temple était possible pour les regards comme pour les paroles. La façade et la centralité en architecture, la perspective et l'ordre figuratif et scénique en peinture, le statut fondamentalement oratoire de la poésie, la position du sujet dans la métaphysique, c'est tout ce théâtre, qui culmine avec le monde-théâtre des temps baroques, que l'hymne vient signifier, comme le chapeau d'un immense paradigme » (p. 11). Et, un peu plus loin (p. 13), il constate que « nous sommes sortis de ce théâtre, sortis de la "douceur de vivre" auquel il [l'hymne] s'apparente ou voulait s'apparenter, et les éléments du paradigme classique, volatilisés, se retrouvent comme des marques au sein d'un paysage transformé qui ne les tient plus ensemble, qui ne les laisse plus faire monde ». Le contenu de ces lignes n'est pas aujourd'hui vraiment nouveau pour nous. Elles ont toutefois le mérite d'aider à mieux appréhender la difficulté que, d'une manière plus aiguë peut-être que d'autres en cette deuxième moitié du XX^e siècle, l'écriture de Philippe Jaccottet se doit d'affronter. N'ignorant rien des raisons qui frappent l'hymne d'inanité, elle s'emploie à combattre la nostalgie qu'elle garde d'une parole où a pu se dire un jour la splendeur du monde.

Traversée par la tentation constante du nihilisme – si l'on souscrit à une des définitions que Denise Souche-Dagues en propose dans son ouvrage, *Nihilismes*⁴ (p. 100) : « [...] le

2. Jean-Christophe Bailly, *La Fin de l'hymne*, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Détroits », 1991. J'emprunte à cet ouvrage le titre de mon étude.

3. Philippe Jaccottet, *La Seconde Semaison, carnets 1980-1994*, Gallimard, 1996, p. 208.

4. Denise Souche-Dagues, *Nihilismes*, PUF, « Philosophie d'aujourd'hui », 1996.

nihilisme est [...] la suppression de l'homme comme centre de ce qui est. Le monde des Modernes a perdu tout centre assignable », et l'on pense particulièrement à l'un des premiers ouvrages de Jaccottet, *Éléments d'un songe*, qui présente la quête des personnages de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, Ulrich et Agathe, comme celle, passionnée, du centre perdu –, l'œuvre de Jaccottet témoigne de la volonté non moins constante de n'y pas céder, sauf dans les derniers textes qui semblent de plus en plus la mettre en échec. Les proses, les carnets surtout, les poèmes parfois, réitèrent le constat d'une désorientation universelle dont voici, pêle-mêle, quelques exemples : sous une forme métaphorique dans *Éléments d'un songe*⁵ (p. 80) : « [...] les montagnes disent qu'elles s'effondrent, les astres crient qu'ils explosent » ; plus directement dans *La Semaison*⁶ (p. 250), Jaccottet rend compte d'« [...] une dégradation étrange », de « la rupture d'un lien ». Et il précise :

Quand il y avait encore un lien, le malheur existait aussi, mais il me semble qu'il était, si l'on peut dire, plus « vrai » ; et qu'aujourd'hui, même le malheur perd son sens, et grimace ;

il évoque encore (p. 251) « (u)ne époque de démantibulation universelle et de reconstructions sommaires ». Ce constat se double simultanément de la conscience d'une forme de désorientation intime, d'un désarroi du sujet – au sens étymologique de ce terme (« des-arroi ») qui signifie que l'arrimage est défait –, comme en écho à la situation que connaît Lord Chandos dans le texte de Hugo von Hofmannsthal⁷, admiré par Jaccottet comme « l'un des plus pertinents que l'on ait écrits sur la crise de l'esprit moderne »⁸. On pense de nouveau à *Éléments d'un songe* ou encore, par exemple, à *Autres Journées* (p. 16) : « Je suis comme épars, démantelé » et, plus loin (p. 18), Jaccottet se dit « (d)ivisé [...] plein de doutes [...] ».

Cette expérience de la désorientation universelle – ou du « désenchantement du monde » pour reprendre le titre de

5 . Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Gallimard, (1961), 1989.

6 . *Id.*, *La Semaison, carnets 1954-1979*, Gallimard, (1984), 1994.

7 . Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Poésie/Gallimard, 1992.

8 . Philippe Jaccottet, *Autres Journées*, Fata Morgana, 1987, p. 60.

l'ouvrage de Marcel Gauchet paru en 1985⁹ – et du désarroi du sujet, vécue parfois par Jaccottet dans une tension extrême, influe évidemment sur sa relation à la parole poétique. Elle frappe d'interdit des attitudes et des formes littéraires qu'il ne peut plus que congédier ou, pour le moins, remettre en question. Parmi celles qui rencontraient leur garant incontesté dans la représentation d'un univers stable, ou d'un univers bouleversé mais dans lequel la parole poétique avait le pouvoir de fixer les énigmes fuyantes offertes par l'univers précisément – c'est l'intention que Ronsard, par exemple, manifeste à l'intérieur de l'*Hymne à l'éternité* –, se trouve donc l'hymne, entendu cette fois comme un chant ample à la gloire des dieux ou de Dieu.

Cet univers est indistinctement pour Jaccottet celui de Dante, de Virgile, de Goethe, de tous ceux enfin qui, selon lui, ont écrit avant Hölderlin. Ainsi dans *Observations et autres notes anciennes*¹⁰ (p. 89), il remarque à propos de Hölderlin justement : « La crainte de perdre la voix, je ne crois pas qu'elle soit concevable avant lui, ou, plus exactement, avant les temps modernes ». Ou encore (p. 121) : « Il ne nous reste plus aujourd'hui que le souvenir de cette immense et solide architecture de l'univers où Dante et Virgile ont erré ». À quoi répondent dans *La Seconde Semaison* (p. 96) ces considérations sur la création de Goethe :

Tout est bien, parce que tout est en Dieu. Et parce que tout est bien, les mots ne sont plus qu'un jeu léger, souverain, une danse d'elfes dans la lumière la plus tranquille qui fût jamais.

Nous voilà loin des « champignons moisis » dont la bouche muette de Lord Chandos garde le goût.

Il y a donc une aberration, selon Jaccottet – l'aberration, là encore, au sens étymologique du terme : « ab-errare », c'est « s'éloigner de », « s'égarer » –, à maintenir imperturbablement aujourd'hui une parole hymnique anachronique, un chant de louange obsolète fonctionnant comme si aucune fracture n'était

9. Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, « Bibliothèque des Sciences humaines », (1985), 1999.

10. Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes, 1947-1962*, Gallimard, 1998.

intervenue, comme si le monde persistait à offrir une rassurante unité. Dans *L'Entretien des muses*¹¹ par exemple, face à l'assurance et à l'ampleur des poèmes de Saint-John Perse, hormis *Éloges* qu'il soustrait avec justesse à sa critique, Jaccottet pose dans un premier temps une question pertinente. En fait il pose la question : « Peut-on associer l'exaltation et la durée [...], et un poème peut-il être longtemps sublime ? » (p. 36). Plus loin, il se désolidarise fermement de cette forme de poésie : « [...] il m'est impossible d'accorder cette sorte d'enthousiasme perpétuel, d'immense élan sonore, à *ce que je vois* autour de moi, près ou loin. La fête qui fut le grand rêve de Hölderlin, la fête du sacré, est-il possible de la fêter ainsi tous les jours, sans ombre de tricherie ? » (p. 41). Ainsi condamne-t-il de la même manière dans un article de *L'Entretien des muses*, « L'Hymne impossible », les « tentatives d'hymne à la louange de l'Être ; de grands chants qui déploient toutes les ressources pour exalter la Lumière de l'Un » (p. 292) que sont à ses yeux les poèmes de Pierre Oster, le disciple le plus inconditionnel de Saint-John Perse :

Devant ces [...] livres de Pierre Oster, j'ai éprouvé un sentiment analogue à celui que m'inspiraient certains poèmes de Saint-John Perse [...] : le sentiment que tout cela était presque « trop beau », que de tels palais de paroles n'étaient plus faits pour nous.

On ne saurait être plus clair.

Cette attitude critique rencontre sa correspondance exacte dans de nombreuses remarques, faites ici et là dans des ouvrages écrits par Jaccottet à des époques différentes. Toutes, à quelques variantes près, sonnent le glas de ce qu'il appelle « hymne », ou « ode », les uns et les autres étant pour lui également périmés. Ainsi par exemple, dans *Observations et autres notes anciennes* (p. 35-36) :

Dans un siècle où le monde n'avait pas encore suffisamment prouvé la fragilité de ses formes, où les saisons avaient l'air de se suivre, Keats pouvait écrire son « Ode à l'Automne » et tirer d'un moment de l'année auquel il se sentait plus attaché (puisque lui-même allait s'éteindre), une sorte de chant soutenu et une musique habitable [...] Mais aujourd'hui, quel poète pourrait écrire une « ode à l'Automne » sans risquer d'échafauder artificiellement une

11 . Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, (1968), 1987.

demeure solide, alors qu'il n'y a plus de réel que la lézarde et les gravats ?

Jaccottet formule à peu près le même point de vue en des termes similaires dans *À travers un verger*¹² (p. 86) : « J'aurais aimé écrire une ode à ce jardin comme certains l'ont fait à l'automne ou à l'âme humaine ; et quand on les lit, on éprouve une grande joie. Mais il semble que ce ne soit plus possible » ; ou encore dans *Paysages avec figures absentes*¹³ (p. 30) : « Je ne croyais pas, est-il besoin de le dire ? que les nymphes fussent revenues, ni même qu'elles eussent jamais été visibles ; je n'allais pas me mettre à prononcer des prières ou à chanter des hymnes grecs ». C'est sans doute, toutefois, dans le texte final de *Cristal et fumée*, « Entrevu en Égypte », que Jaccottet se montre à la fois le plus explicite et le plus nuancé sur cette question. Ce texte, daté de 1992, est postérieur à tous ceux qui viennent d'être cités. Il exige qu'on lui prête une attention particulière.

Car, en déclarant que toute tentative de restaurer aujourd'hui les formes littéraires du passé, représentées en l'occurrence par l'hymne, relève du mauvais goût, de l'artifice, voire de l'imposture – « Plus clairement que jamais, je vois que je ne saurais revêtir les défroques des prêtres d'Horus [...] Je ne pourrais même pas, et j'en éprouve du regret, me convertir à l'espèce d'éternité que fait entendre, admirable entre toutes, la liturgie grégorienne [...] Il y a là des formes à proprement parler sublimes qui ne peuvent que s'éloigner plus ou moins lentement, douloureusement de nous » (p. 76) –, Jaccottet réaffirme un point de vue qui est le sien depuis longtemps déjà. Par exemple, dans *Observations et autres notes anciennes*, il écrivait (p. 32) :

[...] je crains qu'il ne soit faux de croire qu'on rendrait à la poésie sa force native en imitant, en poursuivant seulement ce sens naturel du sacré qui nourrit toute poésie dite primitive. Ainsi les sculpteurs qui fabriquent des dolmens ou des miroirs chinois, les poètes qui divinisent le soleil, les rivières, les taureaux...

12 . *Id.*, *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984.

13 . *Id.*, *Paysages avec figures absentes*, Poésie/Gallimard, 1997.

ou encore dans *La Promenade sous les arbres*, après avoir évoqué « les poèmes des époques antérieures » dont les auteurs « étai(ent) alors au cœur même de (la) plénitude et n'en avai(ent) donc pas conscience », il remarquait (p. 109) : « rien ne reste [...] de la splendide assurance, de la netteté et de l'autorité "primitive" : ce sont là des qualités qu'on ne singe pas ». Mais ce qui paraît nouveau dans ce texte de 1992, « Entrevu en Égypte », qui clôt *Cristal et fumée*, c'est que Jaccottet ne s'en tient pas, comme auparavant, au diagnostic désolé d'une fin inexorable de l'hymne. C'est comme si, de l'hymne caduc qui n'en finit pas cependant de le hanter – les occurrences de ce terme dans l'œuvre de Jaccottet sont significatives –, une forme pouvait encore naître, pas la même assurément, mais autre, une autre forme donc à inventer (p. 76-77) : « Tout de même, bizarrement, ce n'est encore ni le complet silence, ni le désespoir absolu. On essaie encore de parler une langue dans laquelle l'inévitable nostalgie de l'hymne, de toutes les sortes d'hymnes, jusqu'aux plus anciennes, au lieu de s'étioler en plaintes ou en singeries stériles, nourrirait encore, comme un terreau sombre, quelques graines, juste assez viables pour s'aventurer dans l'espace indéterminé, obscur lui aussi, de l'avenir ; et qui ne pourraient le faire que si nous parlons plus rigoureusement juste que jamais, conformément à ce que nous sommes, perdus, ne comprenant rien à rien ou peu s'en faut, mais bien vivants tout de même, bizarrement vivants en dépit de tout ; respirant encore ; capables même de rire à l'occasion ; peut-être parce que ce qui a fait se dresser les temples que nous avons vu ensuite les uns après les autres s'écrouler, on dirait que cela, contre toute vraisemblance, persiste, autrement ». Il semble que Jaccottet rejoigne là, à quelques nuances près, l'opinion de J.-C. Bailly qui, toujours dans *La Fin de l'hymne* (p. 162), après avoir constaté que « (t)oute l'histoire de la littérature moderne se rassemble dans la lutte entre ce qui cherche à déposer le sujet toujours plus loin de son autoposition dans le langage et ce qui cherche au contraire à retrouver le charme rompu de la vocation oratoire sublimée », propose à l'écrivain d'aujourd'hui, sinon une inconcevable mission, du moins un programme, voire un défi, quand il écrit : « une poésie qui ne serait plus en deuil de l'hymne, telle est la prose qui nous reste à penser ».

Un des nombreux points de rencontre entre Jaccottet et Bailly se situe dans le rôle tout ensemble massif et dynamique que l'un et l'autre confèrent à la création de Hölderlin dans le mouvement de la littérature moderne ; Hölderlin, qui, pour Bailly – *La Fin de l'hymne* (p. 161) –, « ferme l'hymne et la possibilité hymnique en les rejouant comme une dernière fois, mais déjà loin d'eux, mais déjà dans l'illimité du "saintement sobre" par lequel le lyrisme se désagrège et se sauve, tout en se relevant ». En son temps, en effet, Hölderlin vient bousculer violemment les positions du classicisme de Weimar dont il subissait pourtant la forte emprise, comme le montre Peter Szondi dans *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*¹⁴. Dès le fragment de Hombourg, Hölderlin renonce au principe classiciste de l'imitation comme ennemi de la « force vive ». La Grèce, dit-il en substance, n'est pas imitable ; si l'œuvre d'art n'est que l'imitation d'un modèle antique, fût-il le modèle prestigieux grec, elle devient une chose morte. C'est cette réification que Hölderlin refuse lorsqu'il rompt avec les hymnes qu'il a composés sur le modèle schillérien à l'époque de Tübingen, d'Iéna et de Francfort. Comme le note encore Peter Szondi (p. 245), son intention est de « faire contrepoids au pathos et à l'abstraction ». Le même objectif se retrouve dans la lettre que Hölderlin adresse à Neuffer le 12 novembre 1798 : « Le vivant dans la poésie, voilà à présent ce qui préoccupe le plus mes pensées et mes sens ».

Plus que quiconque, certainement, Jaccottet a entendu la voix de Hölderlin. La relation qu'il entretient à cette œuvre qu'il lit, traduit et commente inlassablement, est une voie possible vers la représentation que lui-même se fait de l'hymne, et, peut-être, de la place qu'il lui réserve dans son œuvre propre – constantes, innombrables sont dans l'œuvre de Jaccottet les références à Hölderlin¹⁵. Des premiers hymnes, il dénonce

14 . Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Traduction de l'allemand dirigée par Jean Bollack, Gallimard, « Tel », 1991.

15 . Pour les textes précis qu'il lui consacre, nous renvoyons essentiellement à *Paysages avec figures absentes*, le texte des pages 145-161, « Si simples sont les images, si saintes », ou encore aux trois textes regroupés dans *Une Transaction secrète*, Gallimard, 1987, « La seconde naissance de Hölderlin », p. 42-72, « Un hymne retrouvé », p. 73-79, et la Préface aux *Œuvres* de Hölderlin dans l'édition de la Pléiade, p. 80-92.

l'éloquence facile et finalement factice qui leur vaut d'être abandonnés, nous l'avons indiqué plus haut, par Hölderlin lui-même. Dans *Une Transaction secrète*, il remarque (p. 17) : « [...] les hymnes de [cette] époque sont pour lui une manière sincère de s'étourdir de mots, de se maintenir à coup d'énumérations, de reprises, de périodes, à tout prix, dans les hauteurs de l'ivresse. Dédiés aux grands idéaux de l'humanité : Beauté, Liberté, Vérité, Immortalité, Amour, ils naissent d'une illusion de plénitude. Bientôt ce vêtement sonore tombera [...] », et plus loin, dans le même sens, toujours à propos des hymnes de la période tübgingienne de Hölderlin, il poursuit (p. 60-61) : « Leurs titres [...] sont quasi interchangeables : dans l'enthousiasme du poète, amour, amitié, liberté, vérité et harmonie se confondent. Leur vocabulaire est celui-là même qu'on pouvait attendre d'une poésie qui exalte les grands sentiments [...] Dans chaque hymne, une idée générale est développée avec une éloquence entraînante, mais assez machinale, à l'aide d'une énumération d'exemples eux-mêmes très conventionnels et généraux ». Mais ce que Jaccottet retient surtout de la démarche poétique de Hölderlin, c'est que celui-ci apprend de lui-même à répudier le flux artificiel de la parole hymnique, comme en témoigne à ses yeux l'hymne « Au Génie de l'Audace », à propos duquel il écrit (p. 64-65) :

Loin de persister dans une ivresse forcée, mais également loin de sombrer dans le désespoir devant les ténèbres du temps et de sa propre obscurité, Hölderlin comprendra peu à peu qu'il est le poète de la transition, de l'attente [...].

Ce même terme, « attente », Jaccottet l'emploie dans l'article déjà cité sur la poésie de Pierre Oster, « L'Hymne impossible », lorsqu'il croit percevoir l'amorce d'un changement formel heureux, une promesse de salutaire conversion dans son recueil *La Grande Année* : « On dirait que le beau palais impossible de l'hymne, sous les coups d'une vérité qui conduira un jour à une beauté plus grande, se lézarde », et plus précisément encore : « Plutôt qu'acclamation, plutôt qu'hymne, le poème devient attente. Au fier éblouissement solitaire succède une mélancolie plus humaine » (*L'Entretien des muses*, p. 296).

Il vaut alors de mettre en parallèle les remarques que Jaccottet formule, par exemple dans *Observations et autres notes anciennes*, à propos de la situation de Hölderlin

s'interrogeant sur les conditions de sa propre création, et ce qu'il dit de sa situation personnelle d'écrivain de la deuxième moitié du XX^e siècle dans *Éléments d'un songe* en particulier, pour comprendre avec quelle sympathie il accompagne le cheminement du poète allemand. Ainsi, au sujet de Hölderlin, il écrit (p. 89) : « Le poème accompli le réintégrerait dans l'assemblée des héros et des dieux ; mais c'est impossible ; la seule réussite qui lui soit permise est de reconnaître l'impossibilité de la réussite sans pour autant cesser d'y tendre ». Et, pour lui-même, (p. 141) : « Parler de Dieux, de cortège, de cérémonie, c'était presque trop déjà : le plus souvent en fait, il n'y avait rien que le monde visible [...] Pas d'éléments inattendus, extraordinaires, fantasmagoriques ». C'est donc dans les deux cas le destinataire qui fonde traditionnellement l'hymne, les dieux ou Dieu, qui fait défaut. Ce défaut refuse au sujet écrivant toute position possible de chantre, ou d'aède, en le privant de l'objet même d'un chant devenu improbable, un chant pour le moins incurablement atteint de ce que Jaccottet appelle la « faille » ou la « blessure ». Toujours dans *Observations et autres notes anciennes*, l'expérience de Hölderlin le conduit en effet à remarquer (p. 89) : « [...] désormais (c'est-à-dire à partir de Hölderlin¹⁶), l'œuvre sans faille n'est plus possible. Seule est encore concevable une œuvre en quelque sorte blessée qui cherche à refermer sa blessure et y parvient sans jamais y parvenir ». Ce point de vue de Jaccottet, qui reconnaît le rôle inaugural de Hölderlin, concerne évidemment autant son expérience personnelle de l'écriture que celle des écrivains de la littérature moderne, à savoir à la fois ceux qui l'ont précédé et ses propres contemporains. On songe, en particulier, au tout début de *Dans le leurre du seuil* de Yves Bonnefoy :

Pourquoi le sens
 A-t-il coagulé au flanc de l'Ourse,
 Blessure inguérissable qui divise
 Dans le fleuve de tout à travers tout
 De son caillot, comme un chiffre de mort,
 L'afflux étincelant des vies obscures ?

16 . La parenthèse nous appartient.

Ces œuvres sont donc désormais marquées au coin de la blessure et de la faille qui représentent, sinon des stigmates, du moins un des traits distinctifs de la littérature moderne, telle que l'ont analysée, entre autres, l'ouvrage de Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, ou celui de John E. Jackson, *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*.

La mort de Dieu ou le départ des dieux a fait de nous des incroyants, au sens où J.-C. Bailly reçoit ce terme, « incroyance », dans son livre *Adieu, Essai sur la mort des dieux*¹⁷ (p. 34) : « l'incroyance – qui n'est pas la croyance qu'il n'y a pas de Dieu ou des dieux, mais le constat qu'il est, qu'ils sont partis ». Nous avons donc le devoir de penser cette mort de Dieu ou ce départ des dieux. Nous devons en d'autres termes consentir à en faire le deuil, c'est-à-dire, selon J.-C. Bailly, à nous « ouvrir à ce qui n'est ni lui, ni eux, ni nous, à ce qui n'est ni à lui, ni à eux, ni à nous, et qui pourtant nous accueille : nous, vivants, et lui, ou eux, morts ». Cet espace serait, toujours d'après Bailly (p. 35), « celui [...] d'une *émancipation* du divin et d'une projection dans l'ouvert, d'une projection sans retour dans ce qui s'ouvre du divin par delà des dieux ». Songeant à l'expression de Platon dans le *Phèdre*, « la plaine de la vérité », Bailly métaphorise cet espace sous la forme d'une descente vers la plaine. Nous sommes les héritiers des hommes qui crurent en Dieu ou en les dieux, mais nous ne pouvons plus nous cramponner à d' « imaginaires sommets » ni entreprendre de vaines expéditions vers des « vérités accrochées aux montagnes ». On comprend dès lors aisément pourquoi Jaccottet, qui jadis a condamné dans *La Promenade sous les arbres*¹⁸ (p. 34) « cette rage d'atteindre au delà de la terre » qu'il décelait dans l'ouvrage d'A. E. – en fait George William Russell, auteur du *Flambeau de la Vision*, publié en 1918, qui l'avait d'abord fortement séduit –, ne peut que souscrire dans *La Seconde Semaison* (p. 208), en le nuançant, à ce point de vue de Bailly : « La plaine est le paysage (mental) où Jean-Christophe Bailly,

17 . Jean-Christophe Bailly, *Adieu, Essai sur la mort des dieux*, Éditions de l'aube, 1993.

18 . Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, « La Bibliothèque des arts », (1988), 1996.

dans ce remarquable petit livre qu'est *Adieu*, nous invite à marcher désormais, en tournant le dos aux montagnes, résidences des dieux une bonne fois disparus ; mais les montagnes ne font pas qu'écraser – comme le christianisme auquel il pense n'a pas fait qu'interdire, réprimer, étouffer ; il arrive qu'elles éclairent, dans notre dos, la plaine où nous marchons ». Cantonné donc à la plaine, au « monde du tâtonnement obstiné, du risque intérieur, de l'incertitude merveilleuse » – *La Promenade sous les arbres* (p. 36) –, Jaccottet s'interroge sur l'aire laissée désormais à l'écriture poétique.

Dès *Éléments d'un songe*, ouvrage décidément fondamental paru en 1961, dans « Poursuite », Jaccottet fait part d'une expérience personnelle que les termes au moyen desquels il la communique, permettent de qualifier de spirituelle – relevons qu'il se soucie de préciser qu'il « ne fai(t) ici [...] ni théologie, ni métaphysique » (p. 144). Jaccottet présente cette expérience comme l'intériorisation d'« une espèce de rythme », comme « l'observation d'une *mesure* indubitable et pourtant lointaine [...] il faut bien dire *mesure*, parce que cela peut signifier à la fois une ordonnance du temps et de l'espace, parce que cela comporte l'idée d'une règle, d'une certaine sévérité, et aussi l'idée d'une sagesse, proche de la modestie » (p. 134-135) – cette idée qu'il conviendra de déplier tout à l'heure, rencontre un écho précis dans un passage bien connu de *Paysages avec figures absentes* (p. 127) : « Je pense au mot *cosmos*. Il a signifié d'abord, pour les Grecs, ordre, convenance ; puis monde ; et la parure des femmes. La source de la poésie, ce sont ces moments où, dans un éclair, quelquefois aussi par une lente imprégnation, ces trois sens coïncident, où, non moins certaine que l'ignoble (hélas plus visible et plus virulent), surgit une beauté qui est la convenance d'un monde, singulier appât où le poète ne cesse de revenir, aussi longtemps qu'il est poète, à travers les pires doutes... » En se montrant ainsi dans « Poursuite », « non pas emporté par l'ivresse, jeté dans le désordre » mais, au contraire, « rendu à l'ordre, à l'ordre qui chante dans les proportions et la convenance » (p. 137), Jaccottet associe étroitement l'ordre et le chant, fût-ce pour concéder un peu plus loin (p. 156) la « précarité presque risible du chant ». Il n'en reste pas moins qu'il s'agit bien d'un chant. L'écriture poétique devient alors

[...] la possibilité de tirer de la limite même un chant, de prendre en quelque sorte appui sur l'abîme pour se maintenir au-dessus, sinon le franchir (qui serait le supprimer) ; une manière de parler du monde qui n'explique pas le monde, car ce serait le figer et l'anéantir, mais qui le montre tout nourri de son refus de répondre, vivant parce qu'impénétrable, merveilleux parce que terrible (p. 153).

On retrouve là, exprimée en d'autres termes, cette « attente » dont Jaccottet parlait, on l'a dit, d'une part à propos de la démarche hölderlinienne, d'autre part, du tournant souhaitable qui s'offrirait à l'écriture hymnique de Pierre Oster. « (T)irer de la limite même un chant », qui suppose que la limite elle-même soit susceptible de faire entendre un chant, ce ne peut être qu'une attitude d'ouverture, de réceptivité, d'attente, loin des « hauteurs de l'ivresse », de l'« ivresse forcée » que Jaccottet repérait dans les premiers hymnes de Hölderlin, mais tout près en revanche de la « sobriété » évoquée par ce dernier dans sa célèbre lettre du 4 décembre 1801 à Böhlendorff.

Cette expérience ouvre, outre sur une éthique, sur une esthétique que Jaccottet développe largement dans *Éléments d'un songe* (voir par exemple p. 139) : « À la mesure que j'ai perçue répond nécessairement cette mesure du vers, et sans doute y répond-elle selon ma nature, selon les dispositions de mon oreille intérieure : le pas que j'ai entendu était lent, solennel, non pas d'une solennité de parade mais par la gravité de la marche, quelquefois hésitant jusqu'à broncher comme s'il y avait plus d'un obstacle à surmonter sur la route, ou quelquefois comme si la route même se dérobaient. Sa mesure, quoique régulière, n'était pas mécaniquement déterminée, mais souple, discrète comme les lois qui régissent le mouvement des branches et des sables. Et si maintenant, pour plus de précision, je me risque à comparer ce sourd battement, ce pas léger à l'Insaissable et cette belle ordonnance à ce qui aurait pu me parvenir d'une fête ou cérémonie très lointaine, je dirai que je n'entendais pas des fanfares, ni des clameurs, ni des stridences, pas plus que je n'aurais imaginé un spectacle rutilant ». Les pages 139-141 montrent que la parole si retenue de Jaccottet dans les œuvres qui succèdent à ce texte fondateur de *Éléments d'un songe*, prend appui sur une écoute qui revient en premier lieu à reconnaître l'humilité du réel et à s'y conformer ; que sa discrétion se modèle par sympathie sur les couleurs mêlées ou

sans éclat ou timides ou, en tout cas, ni uniformément ni constamment somptueuses, de l'élémentaire. Ce faisant, il semble que cette parole conduit aux antipodes de l'hymne. S'il est vrai que l'hymne, lui, est une parole ample, autoritaire, volontiers emphatique, voire oraculaire, reployée sur la certitude qui la fait naître, l'œuvre de Jaccottet participe résolument de la fin de l'hymne.

Il serait trop facile, toutefois, de se satisfaire d'en voir la preuve dans l'aspect d'ensemble que son écriture révèle : la note, le fragment, le poème-éclair, etc., tous ces mots par lesquels la critique, non sans raison assurément, la désigne. On sait de surcroît la fascination que le haï-ku exerce sur Jaccottet, comme sur Yves Bonnefoy ou Pierre-Albert Jourdan, pour se limiter à ses proches, en lequel il voit – *Une Transaction secrète*, « L'Orient limpide » (p. 128) – « [...] une poésie d'où est rigoureusement exclu tout commentaire d'ordre philosophique, religieux, moral, sentimental, historique ou patriotique, et qui pourtant contient, en profondeur, tous ces aspects [...] dans ce qui apparaît d'abord comme simple notation, tableau ou scène en miniature [...], il n'est pas difficile de retrouver une pensée, une morale, une chaleur du cœur, et aussi bien, tout l'espace, toute la profondeur du monde [...] une poésie à laquelle sa forme brève et stricte refuse le moindre mouvement d'éloquence comme le plus simple récit, interdit tout abandon à la fluidité musicale (qui noie, dans notre lyrisme, tant de mensonges et de faiblesses) ; une poésie dont le ton se maintient à égale distance de la solennité et de la vulgarité, de la singularité et de la platitude. Une poésie qui, pour être réduite à l'essentiel, n'est cependant ni un cri ni un oracle. » La « (p)auvreté », la « discrétion », le « comble de limpidité » qui prennent forme à ses yeux dès 1960 dans le haï-ku, sont autant d'objectifs et de moyens assignés à sa propre écriture ; même s'il précise (p. 146) dans la note III de *La Promenade sous les arbres* écrite après la lecture-découverte du livre de R. H. Blyth sur le haï-ku, qu'il n'a jamais pensé « un instant à imiter le genre du haïku ». Néanmoins, l'admiration que Jaccottet nourrit à l'égard de cette forme poétique ancienne venue du Japon, qui se présente comme l'adversaire spectaculaire de l'hymne, son antidote en quelque sorte, paraît donc ne pouvoir que l'éloigner davantage encore de la formulation hymnique.

Qu'est-ce que la création de Jaccottet révèle de fait de sa relation exacte à l'hymne au sens générique, fût-il mouvant, du terme ? Ce sont peut-être justement les textes désormais anciens de *La Promenade sous les arbres* qui contiennent en germe toute son attitude à venir à l'égard de l'hymne. Ces textes posent inlassablement la même question : comment l'écriture peut-elle aujourd'hui rendre compte de l'émotion suscitée par la splendeur du réel sans céder au vertige de l'éloquence hymnique ? Dans une petite phrase extraite du texte « L'Habitant de Grignan » à l'intérieur de *La Promenade sous les arbres*, Jaccottet, qui vient de dire son amour des jardins, des vignes, des rocs de Grignan, reconnaît (p. 48) : « [...] j'ai peu d'espoir de jamais pouvoir saluer dignement tant de force ». La tentation de l'hymne est-elle donc toujours présente jusque dans l'impossible consentement à l'hymne ? La question vaut d'autant plus d'être posée que, quelques pages plus loin, Jaccottet semble donner lui-même la réponse lorsqu'il écrit (p. 55) :

Que se passe-t-il sous les chênes ? Que se passe-t-il dans l'épaisseur de l'herbe, derrière les saules, dites-le ! Sombres, sombres verts étendus jusqu'au pied des obscures montagnes portant à leur cime les feux qui précèdent et annoncent l'entrée de la nuit, c'est votre profondeur que je vais interroger longtemps encore, comme si elle n'était pas seulement profondeur matérielle, profondeur de couleur, mais intimité de l'âme, en vérité je ne sais quoi, les moyens me manquent pour m'en expliquer.

Ces lignes sont exemplaires. Le motif en est à l'évidence hymnique – on pense à l'*Hymne à l'Automne* de Ronsard par exemple, ou à l'*Hymne à la nuit* de Novalis –, hymniques également l'apostrophe, l'anaphore, l'ondulation charpentée de la syntaxe, hymnique aussi la solennité du ton, le style élevé. Mais, plus que le recours à la prose – l'hymne grec était à l'origine versifié, on le rappelait au début, et versifiés également sont les hymnes de Ronsard, ou de Hölderlin par exemple –, c'est ici la formulation interrogative, et plus précisément encore l'attitude même de questionnement, hors toute position de mainmise autoritaire sur le monde, ainsi que l'aveu de l'échec à dire l'énigme limpide du réel, qui opèrent un retournement et consomment, au lieu et à l'instant mêmes où l'hymne semble pouvoir prendre son essor, son impossibilité finale. La page 61

du même ouvrage est plus significative encore. Jaccottet vient de proposer sur les montagnes de la Basse-Drôme un paragraphe éblouissant dont le ton est pour le moins voisin de l'hymne, sinon vraiment hymnique, du fait notamment de l'injonction lancée aux éléments du réel :

À toutes les heures du jour cela change, et, tournant avec la lumière, je vais ainsi de la richesse au dénuement. La table du monde est couverte de vaisselle d'or, de verrerie, les plats fument dans l'aube et jusqu'à midi ; puis la boisson coule à terre, les convives s'abrutissent, un silence s'établit... Sortez donc des forêts maintenant apparues avec toutes leurs boiseries, serviteurs muets du Visible ; il est l'heure d'emporter tout cet or vers l'ouest et de vous retirer dans vos uniformes de feu. La fête de nuit s'allume plus loin, derrière les feuilles.

Jaccottet se reprend aussitôt. Il constate avec lucidité : « C'est là une image confuse, vaste et précipitée à laquelle je me suis laissé aller dans l'enthousiasme. Mais je reviens maintenant en arrière ». Enthousiasme, dit Jaccottet, c'est-à-dire, à la lettre, habitation du sujet par le dieu. La tentation de l'hymne apparaît du coup comme, si l'on peut dire, chevillée au corps, presque viscéralement toujours en instance d'effusion, et simultanément, refusée par la conscience critique de l'écrivain. Cette attitude en deux temps qui consiste d'abord à céder à la tentation hymnique, puis à l'annuler dans l'instant qui suit, se retrouve partout ici et là dans l'œuvre de Jaccottet. Dès lors, il semblerait que l'hymne, décidément interdit de séjour par une écriture attentive à débusquer les reflets fallacieux de ses tentures et de ses ors, ne puisse plus que venir informer des comparaisons ou des métaphores. Ainsi dans *Paysages avec figures absentes* Jaccottet, à propos de sa visite à Cumes, évoque (p. 139) « la lumière marine comme le refrain jubilant d'un hymne » ; ou encore, toujours dans *Paysages avec figures absentes* (p. 141), parlant des peintures de la « Villa des Mystères » de Pompéi, il remarque : « [...] toutes ces figures de la vie sont comme accordées pour un hymne de colonnes sur fond rouge ».

À conclure ici et ainsi, on simplifierait quelque peu la démarche de Jaccottet. On passerait sous silence en particulier ce que l'écriture de ses textes les plus récents donne à voir. Dans son livre, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, et singulière-

ment dans le dernier chapitre, « Portrait du poète en Don Quichotte », Hervé Ferrage¹⁹ montre comment l'écriture de Jaccottet, « (a)près beaucoup d'années », sous le poids en particulier de l'Histoire contre laquelle elle prend parti – Jaccottet est un lecteur de Nietzsche –, comment donc cette écriture acquiesce en connaissance de cause à des formes littéraires reconnues par lui désuètes et accueillies pour leur inactualité même, l'idylle par exemple dans *Cahier de verdure* – c'est dans ce sens que va l'étude de Jean-Luc Steinmetz²⁰, « Les fêtes du passage », à travers cette phrase notamment (p. 58) : « La poésie en ce cas consent à l'enchantement. Elle en a l'audace ; elle ose dire que le plus ancien est le plus neuf, qu'une résurgence admirable fait couler de source le bonheur », et les conclusions que nous avons nous-même proposées au sujet de l'accueil réservé par Jaccottet à certains visages de la tradition littéraire²¹. Pour autant, même s'il déclare dans une note de *La Seconde Semailon* (p. 205) qu'« (o)n serait prêt à remercier pour cette eau, pour cette gorgée fraîche ; pour ce matin d'été », Jaccottet ne laisse jamais libre cours au flux hymnique. Il s'en faut de beaucoup. Le premier texte de *Après beaucoup d'années*, « Vue sur le lac », réactive une attitude bien connue. Dans la dernière page, la tentation hymnique se manifeste avec conviction, métaphores et exclamations à l'appui :

Grandes orgues de roche et de glace, bâties comme il se doit à mi-hauteur de la paroi d'air. À travers les bruits de la vie quotidienne, les crissements d'une scie sur du fer, le bourdonnement monotone des voitures, les pas des promeneurs sur le quai, les premiers essais de voix d'un merle, je crois entendre ses trilles de flûtes suraiguës, ses éclats de trompettes, ses grandes cascades argentées en majeur. Comme c'est ample, tout cela, comme c'est confiant ! Comme on respire largement dans ces étages où même la sourdine des forêts, le feutre des pâtures sont retirés !

19 . Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF, « Littératures modernes », 2000.

20 . Jean-Luc Steinmetz, « Les fêtes du passage », *Jaccottet en filigrane, Revue des Sciences humaines*, n° 255, juillet-septembre 1999, p. 45-62.

21 . Renée Ventresque, « “Une course de relais de poète à poète” : la mémoire cryptée de quelques fêtes nervaliennes dans l'œuvre de Philippe Jaccottet », *Philippe Jaccottet, la mémoire et la faille*, ouvrage collectif publié sous la direction de R. Ventresque, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2002, p. 265-285.

Aussitôt, une brève parenthèse, par contraste et comme de manière programmatique, ironique en tout cas, vient court-circuiter la tentation naissante en rejetant, comme inauthentique, la mythologie à laquelle l'hymne fait d'ordinaire la part belle : « (Mais, derechef, ne nous emballons pas. Tenons la bride un peu plus haute à ce Phaéton de louage.) ». La phrase suivante, plus brève encore, renvoie au magasin des accessoires éculés cette orchestration « en majeur » dans la mesure où elle trahit le réel : « C'est autre chose que j'ai vu ». De même, plus loin, à propos du jaillissement des « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », Jaccottet confie (p. 28) : « Si je me laissais aller, j'en ferais volontiers l'attelage scintillant du Temps ». L'alliance de la formulation laconique et de la prétérition révèle ici dans le même instant la permanence de la tentation hymnique, jusque dans son esquisse minimale, et son renoncement.

Toutefois, il ne suffit pas d'enregistrer la réitération de cette attitude de la part de Jaccottet comme un aveu d'impuissance résigné qui serait le dernier mot de sa poétique. De nombreux passages d'un recueil largement antérieur à *Après beaucoup d'années, Autres Journées*, ne cessaient de revenir sur le besoin qu'il éprouvait de « (d)ire cette grâce » (p. 49), soit en l'occurrence « (l)es mille fleurs du romarin » qui « ont la couleur du ciel après le coucher du soleil ». Mais, encore une fois, en quels termes y parvenir quand on n'est pas du nombre de ces « (h)oureux [...] qui ont pu, sans tricherie ni indifférence, lier une prière à ces moments du jour » (p. 20), quand « la certitude du propos » sur laquelle Jaccottet voit s'élever les *Cinq Grandes Odes* de Claudel (p. 58) – au sujet desquelles il remarque : « j'admire encore l'énergie ouvrière de cette poésie charpentée lentement – un peu comme si j'y entendais l'écho d'une cérémonie qui aurait été chargée de sens il y a longtemps, mais à laquelle je ne pense plus pouvoir jamais participer » –, quand cette « certitude du propos » donc lui fait défaut ? On peut lire le texte presque exsangue de *Après beaucoup d'années*²² comme une réponse à ces questions. Un art poétique qui tâche à dire plus que jamais, face à la mort et à la dégradation, la beauté de l'élémentaire, pivoines, roses trémières, eaux du torrent, vient

22 . Philippe Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, Gallimard, (1994), 1996.

s'y inscrire en passant outre l'attitude d'impuissance résignée que nous évoquions il y a un instant. Cet art poétique se fonde à la fois sur un refus et sur un accueil qui, se rejoignant dans l'effet, trouvent au sein même du texte leur mise à l'épreuve immédiate. Un refus d'abord :

Je me défends [...] de convoquer les anges, désormais. Le mot vient trop vite aux lèvres, dans ces hauteurs. Ou bien il n'est qu'un souvenir dans le goût de ces flambeaux anciens qu'on descend du grenier pour orner une fête, une scène de théâtre, et de ces mots de gala dont on croit rehausser, à trop peu de frais, un poème ; ou bien, si subsiste là ne serait-ce qu'un peu de substance vraie, l'expérience en doit être trop intense et trop intérieure pour qu'on ne montre pas d'extrêmes scrupules à s'en servir (p. 84).

La distance ironique, toute de sagesse et de contention, qui semble par la même occasion donner un congé discret à Rilke – les anges ne sont plus de saison –, se double d'un accueil tout aussi discret, mais point inattendu, celui de l'autre grand poète de langue allemande dont il a déjà été longuement question ici, Hölderlin (p. 27-28) : « Hölderlin a écrit une fois, de l'eau d'un lac où il voyait des cygnes plonger leur tête, qu'elle était "sobre" et "sainte", ou "sacrée". Il voulait dire probablement par "sobre" : "retenue", "maîtrisée" comme doit l'être l'esprit de l'homme confronté au divin, et comme peut le suggérer le miroir tranquille et limité d'un lac ». Tout est peut-être là dans ces lignes économes qui résument la leçon entendue de Hölderlin. Jaccottet n'a jamais cessé en effet de tendre vers « ce qui s'ouvre du divin par delà des dieux », pour reprendre la phrase de Bailly : un bruit de feuilles, un éclat de la lumière sur un pétale de fleur, par exemple. Mais cette démarche ne peut plus emprunter, on le sait bien avec lui, la voix solennelle de l'hymne. Le texte « Les pivoinies » en témoigne de manière étonnante. Si, en effet, l'on prélevait dans ce texte les phrases, elles-mêmes typographiquement isolées par Jaccottet sur la page, de la page 16 – « Je vous salue, arbuste plein de grâce » – ou de la page 18 – « Saluez ces plantes, pleines de grâce » –, on pourrait penser que, mariant en un syncrétisme fulgurant l'intention commune à l'hymne antique et à l'hymnologie chrétienne dans une formulation qui est celle même de la prière mariale, le dernier mot de Jaccottet serait ainsi un hymne lapidaire, si l'on peut risquer cette expression oxymorique qui

contrevient à l'ampleur traditionnelle de l'hymne. On se dirait que c'est là peut-être ce qui reste de l'hymne quand on est dessaisi de tout, sauf de l'élémentaire et du besoin qu'on éprouve, quoi qu'on en ait, d'en dire l'éblouissante présence, et l'on pourrait de surcroît s'autoriser de ces lignes de la page 82 :

Un paysage héroïque : cela existe aussi. Dans le plus lâche d'entre nous peut subsister un élan qui lui réponde. Même en cette fin de millénaire, on n'est pas absolument tenu de n'accorder de réalité qu'à l'ignoble.

Mais on passerait à côté de la dynamique spectaculaire qui fonde le texte, en gommant tout ce qui, là, constitue l'originalité de cette écriture. Rarement en effet Jaccottet se sera montré, comme dans « Les pivoinés », à ce point acharné à approcher un réel, ces fleurs, qui se dérobe en permanence à toute approche par les mots. D'où le ton de ce texte où s'entendent tour à tour l'auto-dérision, la vigilance critique, le dépit, l'humilité, la défaite, la violence acerbe. Des pivoinés, Jaccottet ne peut que constater la totale présence, une présence sur laquelle les mots viennent misérablement buter :

Plus je me donne de mal, et bien que ce soit à leur gloire, plus elles se retranchent dans un monde inaccessible. Non qu'elles soient farouches, ou moqueuses, ou coquettes ! Elles ne veulent pas qu'on parle à leur place. Ni qu'on les couvre d'éloges, ou les compare à tout et à rien ; au lieu de, tout bonnement, les montrer. C'est encore trop que d'écrire qu'elles ne veulent pas, ou veulent quoi que ce soit. Elles habitent un autre monde en même temps que celui d'ici ; c'est pourquoi justement elles vous échappent, vous obsèdent. Comme une porte qui serait à la fois, inexplicablement, entrouverte et verrouillée.

La présence des pivoinés rend donc nul et non avvenu tout chant à leur « gloire », tout « éloge ». Elle renvoie le sujet, piteux, à sa prétention dérisoire, à ses mots incapables de rivaliser avec les moyens dont le peintre dispose. Qu'on se souvienne du ravissement des écrivains qui sont chers à Jaccottet, celui, par exemple, de Hugo von Hofmannsthal découvrant les tableaux de Van Gogh dans la *Lettre du voyageur à son retour*²³ :

23 . Hugo von Hofmannsthal, « Lettre du voyageur à son retour », *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, op. cit., p. 153.

[...] arbre et pierre et mur et chemin creux livraient le plus profond d'eux-mêmes, me le jetaient pour ainsi dire au visage, non pas la volupté et l'harmonie de leur belle vie silencieuse, celle qui jadis déversait parfois sur moi, dans les tableaux anciens, son atmosphère envoûtante : non, le poids de leur existence, le miracle furieux, fixé d'yeux incrédules, de leur existence, m'assaillait. Comment te faire sentir que chaque être ici – un être, chaque arbre, chaque bande de champ jaune ou verdâtre, chaque clôture, chaque chemin creux taillé dans la rocaille, un être, le broc d'étain, le plat en terre, la table, le siège grossier – se détachait pour moi, comme régénéré, du chaos fécond de la non-vie, de l'abîme du non-être, si bien que je sentais, savais plutôt, que chacun de ces objets, chacune de ces créatures, était né d'un terrible doute sur le monde et que son existence à présent masquait pour toujours un gouffre affreux, l'entrebâillement du néant !

ou de celui dont Rainer Maria Rilke entretient Clara dans sa lettre du 8 octobre 1907 à propos des fruits peints par Cézanne : « [...] ils perdent tout caractère comestible, tant ils ont pris réalité de choses, tant leur présence têtue les rend indestructibles »²⁴.

Comme Hofmannsthal face à Van Gogh, comme Rilke face à Cézanne, Jaccottet se trouve devant les tableaux de Morandi²⁵, en particulier, face à une manière de peindre qui ruine l'éloquence, qui est, pour reprendre l'expression de Bataille à propos d'un tableau de Manet, *L'Exécution de Maximilien*, « la négation de l'éloquence ». Ou la négation de l'hymne, c'est tout un. À moins que la seule forme possible de l'hymne aujourd'hui, ce ne soit précisément cela que le texte « Les pivoines » met en scène : la forme donnée à son impossibilité même indéfiniment reconnue par un sujet dont l'écriture, définitivement destituée de toute position d'autorité, ne peut que tenter indéfiniment et sobrement et humblement d'aller à la rencontre du monde :

Avant que n'approche la pluie, je vais à la rencontre des pivoines.

24 . Rainer Maria Rilke, *Correspondance*, Œuvres 3, Édition établie par Ph. Jaccottet, Éditions du Seuil, 1976, p. 101.

25 . Philippe Jaccottet, *Le Bol du pèlerin (Morandi)*, La Dogana, 2001.

Où Philippe Jaccottet croise à nouveau le point de vue de Jean-Christophe Bailly écrivant dans *La Fin de l'hymne* (p. 16-17) qu'à l'écrivain d'aujourd'hui est laissée « [...] cette voix blanche et sans hymne qui ne peut plus célébrer aucun dieu et pour laquelle toute vertu oraculaire est engloutie dans la présence, cette voix qui, pour cette raison même, s'est détachée de la fable. Cette contrainte non fabuleuse, cette assignation à résider auprès du cœur des choses, dans le pur battement d'un vivant sans parures, est sans doute la caractéristique même de ce qui est venu et nous est donné avec la fin de l'hymne, soit l'époque, il faut bien en venir à ce mot, d'un langage que plus rien n'accrédite et qui va de par le monde comme une prose chantournée : de par le monde, c'est-à-dire dans ce qui reste du monde quand on en enlève la puissance allégorique ».

Table des matières

CATHERINE SOULIER ET RENÉE VENTRESQUE :	
Avant-propos	7
DOMINIQUE COMBE :	
Louis-René des Forêts : poésie, fiction et autobiographie	15
CHRISTOPHE GRAULLE :	
<i>Nadja</i> , le roman en procès	41
ESA HARTMANN :	
Pour une poétique vivante : genre et création chez Saint-John Perse	57
TRISTAN HORDÉ :	
Jude Stéfan et la transformation des genres	83
VALÉRIE-JEANNE MICHEL :	
Paul Éluard et le haïku : une forme qui permet un genre	101
PAULE PLOUVIER :	
Le refus de la notion de genre dans la poétique de Nietzsche	131
PAULE PLOUVIER :	
Le revers de l'éclatement des genres : <i>Le Fou d'Elsa</i> de Louis Aragon ou l'opéra total	143
DAVID RUFFEL :	
La scène du roman. Écriture et genre chez Robert Pinget	155
JAMES SACRÉ :	
Si la notion de genre est un bon outil pour écrire	177
CATHERINE SOULIER :	
Des <i>Tablettes de buis</i> à la table de cuisine : la note élément de perturbation générique	197
FRANÇOIS THÉRON :	
Forme et genres dans <i>L'Écriture du désastre</i> de Maurice Blanchot	221
RENÉE VENTRESQUE :	
Philippe Jaccottet : la fin de l'hymne	241
Table des matières	263

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Université Paul-Valéry
Montpellier III.

Dépôt légal : mai 2003

