

An abstract painting with a textured, layered appearance. The background is a mix of light beige, cream, and off-white tones. There are prominent vertical streaks of yellow and light brown, suggesting a sense of height or light. A thick, dark blue horizontal band stretches across the middle of the composition. Below this band, there are more textured areas, including a cluster of red and pinkish-red brushstrokes on the left side. The overall effect is one of depth and movement, with various shades of blue, yellow, and red integrated into the composition.

ESPACE ET POÉSIE

**PENS
LITTÉRATURE**

DANS LA MÊME COLLECTION

Michel Collot
HORIZON DE REVERDY



AUTOUR D'ANDRÉ DU BOUCHET
Actes des premières Rencontres sur la Poésie moderne

ESPACE ET POÉSIE

RENCONTRES SUR LA POÉSIE MODERNE

ESPACE ET POÉSIE

Actes du colloque
des 13, 14 et 15 juin 1984

*textes recueillis et présentés
par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu*

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national des Lettres

PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
45, rue d'Ulm – 75230 PARIS CEDEX 05
1987

Présentation

Pourquoi «Espace et Poésie» ?

La question de l'espace semble au cœur des préoccupations de la poésie contemporaine. Le rappel des titres de quelques grands recueils parus en France au cours des vingt-cinq dernières années : *Fragments du cadastre*, *Airs*, *Dans la chaleur vacante*, *Lieux précaires*, *Le Champ de mai*, *Dans le leurre du seuil*¹... témoigne à lui seul de l'insistance d'une thématique spatiale dans des œuvres qui comptent parmi les plus représentatives de la modernité poétique. La théorie de l'écriture et le discours critique eux-mêmes paraissent ne pas pouvoir se priver de l'appui des métaphores spatiales : qu'il s'agisse d'une pensée de la *trace*, d'une réflexion sur «l'acte et le lieu de la poésie», ou de notions plus techniques comme celles d'*isotopie* et d'*allotopie*².

On peut se demander pourquoi la poésie, qui est un art du langage, a besoin de l'espace pour y ressaisir son essence ou son image : s'agit-il d'un simple effet de miroir, de la projection de phénomènes purement linguistiques dans le champ spatial? Ou bien faut-il prendre au sérieux la relation ainsi postulée entre la «page» et le «paysage», essayer de comprendre la nécessité qui unit l'espace de la poésie à une «poétique de l'espace»³? Il nous a semblé que la philosophie et les sciences humaines pouvaient nous aider à répondre à ces questions que soulève la poésie contemporaine. Pour ces disciplines aussi, l'espace est devenu un thème privilégié d'interrogation, comme l'indique par exemple la multiplication, en France, depuis quelques années, des études et des colloques consacrés au *paysage*⁴. Si elles peuvent ainsi interpréter les phénomènes humains à travers leur inscription

1. Cf. M. Deguy, *Fragments du cadastre*, Gallimard, 1960; Philippe Jaccottet, *Airs*, Gallimard, 1967; André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, 1961; Jacques Garelli, *Lieux précaires*, Mercure de France, 1972; Pierre Oster, *Le Champ de mai*, Gallimard, 1955; Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, 1975.

2. Cf. Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, 1967; Yves Bonnefoy, *L'Acte et le Lieu de la poésie*, in *L'Improbable*, Mercure de France, 1959; Groupe µ, *Rhétorique de la poésie*, éd. Complexes, 1977.

3. Cf. Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages*, Le Seuil, 1984; Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957.

4. Cf. notamment *Mort du paysage ?*, Champ Vallon, 1982 et *Lire le paysage, Lire les paysages*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984.

dans l'espace, n'est-ce pas que ce dernier est porteur de significations, et donc lié, par une relation problématique mais indéniable, au langage lui-même ?

Il était donc intéressant de réunir des poètes, des critiques littéraires, mais aussi des philosophes, des esthéticiens, des psychanalystes, afin qu'ils essaient d'approfondir ensemble cette réflexion naissante sur les rapports de l'espace avec le langage, et avec le langage poétique en particulier. Ils l'ont fait selon des méthodes et selon des perspectives différentes, mais qui se sont avérées en définitive précieusement complémentaires, et parfois remarquablement convergentes.

Certains ont développé une réflexion générale, d'ordre métaphysique, phénoménologique, esthétique, ou psychanalytique. D'autres ont préféré donner comme support à leur interrogation l'étude d'œuvres ou de textes poétiques précis. Mais les uns comme les autres se sont efforcés de tenir ensemble les deux termes de la problématique : espace *et* poésie. L'interprétation philosophique des structures de la spatialité s'est toujours proposée d'éclairer celles du langage poétique. Et l'analyse des œuvres ne s'est jamais enfermée dans la clôture du texte, mais s'est montrée constamment soucieuse de rendre compte de son ouverture à l'espace de son dehors. Loin de juxtaposer des méditations abstraites de toute réalité textuelle et des enquêtes formelles privées de toute dimension herméneutique, ce colloque a permis de véritables *rencontres* entre la réflexion philosophique et l'investigation critique.

La structure de ce volume s'efforce de respecter ce fructueux échange, en ménageant une sorte de va-et-vient entre élaborations conceptuelles et analyses textuelles. Nous espérons qu'en suivant ce parcours alterné, le lecteur pourra mieux percevoir les multiples convergences qui unissent les diverses contributions, et dont nous voudrions signaler ici brièvement les plus importantes. Voici donc quelques hypothèses de lecture, qui ne prétendent nullement rendre compte de la richesse et de la diversité des textes ici recueillis, mais plutôt suggérer leur commune appartenance à certaines interrogations fondamentales.

La question majeure que posent et se posent les auteurs de ces contributions, c'est celle du point d'ancrage de la poésie dans l'espace. Ils apportent à cette question des réponses d'inspirations différentes ; mais la plupart tendent à situer ce point d'ancrage en un lieu problématique, qui serait en même temps un non-lieu. De ce « lieu hors de tout lieu »⁵ plusieurs formulations et interprétations philosophiques sont ici proposées, le plus souvent heideggeriennes (l'utopie dans le topos dont parle M. Deguy) ou phénoménologiques (l'horizon évoqué par M. Collot), à la lumière d'expériences comme le vertige (H. Maldiney), l'oubli (M. Tran van Khai et P. Fédida) ou la perception. Il apparaît, à lire ces analyses, que l'espace ne se réduit pas au visible mais comporte une part irréductible d'invisible ; le témoignage des poètes, la réflexion des philosophes et l'investigation critique semblent converger vers ce point aveugle, pour le désigner comme le lieu même où le langage trouve sa possibilité, où le « verbal » se noue au « visuel », pour reprendre les expressions d'A. Kibédi-Varga. Dans la mesure où la donation de l'espace dans la perception n'est jamais pleine ni entière, elle en appelle à l'ouverture d'un autre espace : celui de la parole, qui est aussi l'espace de l'Autre, comme l'ont suggéré

5. Cf. Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, Galilée, 1979.

notamment J. Holman et J. Onimus, ou encore celui de l'à-venir, selon la constitution fondamentalement ex-tatique de la temporalité poétique, rappelée par J. Garelli. Cette lacune ouvre l'espace à de multiples possibilités d'expression poétique. C'est un non-lieu qui donne lieu à l'écriture.

Ce rapport de la poésie à une négativité productrice semble confirmée par les études critiques rassemblées dans ce volume, qu'elles s'attachent aux représentations de l'espace dans le poème, ou à l'organisation de l'espace textuel lui-même. On constate en effet que les poètes et leurs critiques privilégient des images et des expériences spatiales, qui renvoient à un irréprésentable de l'espace : celle de l'exil, interrogée à propos de Dante par E. Formentelli, celle de l'air, étudiée par J.-C. Mathieu chez Philippe Jaccottet, celles de la case vide ou du centre absent, mises au jour par J. Chénieux dans les textes de Leiris. De telles images désignent un espace inimaginable, qui est, pour l'invention poétique, un espace de liberté. Comment ce « négatif de l'espace » s'inscrit-il concrètement dans le texte lui-même ? Plusieurs contributions évoquent le rôle important que jouent l'écart, le blanc, l'espacement typographique, les ruptures syntaxiques dans les poèmes contemporains. Mais comment analyser ces phénomènes ? Doit-on recourir à la poétique et à la rhétorique modernes ? Faut-il au contraire s'en abstenir, dans la mesure où ces disciplines se fondent sur le postulat de la clôture du texte, et négligent précisément son articulation à l'espace hors-texte ? Ce débat méthodologique a été au centre des discussions du colloque ; il reste ouvert. Il nous semble cependant que certaines contributions suggèrent la possibilité d'utiliser les instruments fournis par les « sciences du langage », qui apparaissent aujourd'hui indispensables à une description précise de l'espace textuel, en les mettant au service de la compréhension d'une certaine vision, ou d'une certaine visée du monde ; c'est ce que fait par exemple M. Deguy, lorsqu'il rapproche la structure de la métaphore de celle de la comparution. Ce « détournement » de métalangages d'inspiration formaliste au profit d'un « retour aux choses » n'est-il pas d'ailleurs un juste retour des choses ? La plupart de ces notions métalinguistiques (à commencer par celle de métaphore) ne sont-elles pas en effet empruntées au vocabulaire de l'espace ? Peut-être est-ce un des enseignements les plus précieux de cette confrontation entre poètes, philosophes et critiques, que d'inviter les uns et les autres à dépasser l'opposition encore trop souvent maintenue entre analyse textuelle et approche herméneutique, à éviter le double écueil du formalisme et de l'idéalisme au profit d'une exploration conjointe des espaces linguistiques et extra-linguistiques ouverts par la poésie moderne : « car une action très profonde et touchant à un autre terrain que la poésie s'exerce dans le domaine à peine connu du poème » (P. Oster).

Un exemple de cet échange entre langage et métalangage avait été donné lors du colloque par Yves Bonnefoy, qui avait lu et commenté un choix de ses poèmes, en retraçant à travers eux l'évolution de sa conception poétique du lieu. En raison du caractère essentiellement oral de cette intervention, il a préféré donner pour les Actes un poème inédit, qu'on trouvera reproduit à la fin du volume.

Ce qui a lieu d'être ne va pas sans dire

Hölderlin

Maintenant, maintenant il faut que pour cela des mots, comme des fleurs, viennent à naître.

Pain et vin. 5^e strophe.

Long et difficile est le mot de cette advenue mais Blanc (clair) est l'instant. Servants des Célestes ils sont. Mais au fait de la Terre, leur pas est vers l'abîme juvénilement plus humain pourtant cela dans les profondeurs est ancien.

(cf. Hellingrath, IV², annexes, p. 322).

Heidegger

« Pour penser mûrement ces vers il peut être profitable de penser à fond ce que Hölderlin lui-même dit dans une autre version du même passage - ce qui toutefois demande une pensée encore plus songeuse.

A nouveau le mot apparaît dans la contrée, en tant que la contrée qui laisse la Terre et le Ciel, le flux des profondeurs et la vigueur du Haut aller à la rencontre l'un de l'autre en déterminant Terre et Ciel au ton de contrées du monde. A nouveau : « Mots, comme des fleurs »

Nous resterions en pleine métaphysique à vouloir tenir pour une métaphore cette nomination de Hölderlin : « mots, comme des fleurs » (...).

Si le mot est nommé fleur de la bouche et floraison, alors nous entendons la résonance de la parole s'ouvrir avec sa couleur terrestre. En partant d'où ? A partir du dire où s'expose le laisser apparaître monde. »

Le dispositif du comparatif

Le fameux début du Livre II de Lucrèce consiste en une comparaison :

v. I « *Suave* /.../

v. Sed *nil dulcius* /.../

Il est *plus doux* d'occuper par l'esprit un point de sagesse fortifiée, lui même pareil à un point de vue d'où l'on voit les hommes errer (*passimque videre/errare*), qu'il est doux - car il est doux en effet - de regarder (*spectare, cernere, tueri*) d'un

observatoire élevé la tempête, le naufrage, les batailles rangées dans la plaine. Comme il est doux de, ainsi est-il plus doux encore de -. Deux plaisirs suaves tel que l'un, celui de dominer, d'un survol abrité, le désastre des autres, est le comparant auquel est comparé à son avantage l'autre plaisir, celui de la solitude «météorologique», de la sérénité qui s'est élevée au-dessus de l'agitation humaine.

Dans le premier cas, les yeux du corps perçoivent un spectacle donné à ce regard, il est suave (*suave*), dans l'autre cas, la vue de la pensée (*doctrina sapientum*) a pour corrélat «l'errance humaine», c'est-à-dire une signification, une «induction», à savoir le type selon lequel une chose singulière est saisie (conçue) comme la preuve exemplaire, le signe, de la faiblesse humaine en général (puisque à chaque fois ce que je vois c'est la particularité d'une activité stupide, sans «voir» de mes yeux «l'Errance Humaine»), dans cet autre cas, dis-je, il est plus doux (*dulcius*). Il ne pourrait y avoir d'analogie si le regard dont il s'agit, différent dans les deux situations, n'appartenait pas néanmoins au site d'une sensibilité astreinte à la vue, et qui ne peut penser, et dire, sa sagesse, qu'en la comparant à une vue élevée embrassant «le tout» d'un spectacle.

La poésie *limitrophe* exige un saut - un saut qui projette en un *bord*, ou ressaut, et, dans le risque de telle station labile qui projette le «voyant», qui dispose alors son poème. Le surplomb d'un bord fait le don du *comme* et dans le plaisir dont parle Lucrèce. Qu'est un bord? C'est le site d'où et pour lequel l'université du paraître se déploie en deux côtés comparables. «Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses». Le «monde» apparaît selon que les choses «se rapprochent», comme on dit toujours, c'est-à-dire se partagent en un comparatif. «Monde» il y a, quand une vue depuis ce bord découvre les choses en l'une-comme-l'autre, - comparaison. Le monde est le figuré de ce qui se montre en comparaison, ce «tout» advenant en tant que *comme* ce qui a lieu d'être, tout partiel qu'il peut être. Le dispositif est complexe puisque d'une part un ensemble limité vaut pour le tout (*métonymie*), en comparaison duquel cependant il n'est rien; et que d'autre part les deux qui se déplient pour le pli du regard sont l'un *comme* l'autre (*métaphore*) (*la terre et l'orange* dans la citation usée), et qu'enfin chaque côté du comparatif (chaque terme) ne peut ainsi *s'appareiller* que pour autant qu'il a «lui-même», «pour sa part», valeur et statut de figuratif, sens figuré sans attendre, si je peux dire, que la comparaison le lui confère.

Le pli appelé comparatif vaut comme figurant d'un tout, visible dans le visible, ce qui implique que chaque terme du comparatif soit lui-même figuratif, transi de sa ressemblance avec lui-même, de sa *semblance* (comparabilité) qui le dispose à entrer dans la comparaison où se rapproche la figure d'un monde - ce que disent, pour l'exemplifier, les expressions du genre «la mer liquide», qui ne sont pas «vaines tautologies», mais marques de l'intrinsèque métaphoricité de toute signification.

(On fait toujours attention à la *leçon* de la comparaison - qu'il s'agisse de Lucrèce ou de la Fontaine. Comme si du «didactisme d'allégories poétiques», une

pensée elle-même non poétique (mais par exemple «philosophique») avait à extraire un contenu moral. Mais ce qui importe (à la poésie), c'est qu'elle reprenne - c'est-à-dire retrouve - son bien dans ce qui semblait n'être là que pour une «leçon» poétiquement décorée à toute autre fin que poétique. Ce qui importe, c'est d'interroger le *procédé* de la pensée-poésie chez Lucrèce. Ce que nous avons toujours avec nous jusqu'à la fin du monde, à savoir le dispositif de la comparaison, c'est ce que maintenant nous préférons - affaire de «forme poétique», si vous voulez, en tant qu'elle offre une *contenance* plus inépuisable que tout contenu. Un comparatif comporte le secret de fabrication.

*

Entre les espacements «réels» dans la graphie, la danse, la diction, qui, eux, ont la nature de la spaciosité à l'œuvre aussi dans la disposition des choses, et le dit-*de*-l'espace et du spacieux dans les paroles du poème, il y a abîme et relation par le *comme* : on ne peut faire comme si c'était *le même* en omettant le *comme* si.

Parlant du texte de la pensée, faire comme si c'était de la *res extensa*, soit en insistant sur les conditions matérielles de la typographie et du «blanc», soit en favorisant une suave confusion des mots et des choses, traitant les mots comme s'ils s'assimilaient aux choses dont ils parlent, sans *réfléchir* le comme - si de cette fiction, cette distraction provoque des contre-sens.

Tel écrivain fait comme si (mais sans réflexion du *comme* si) les pensées étaient des choses parmi et *avec* les choses, «bruits» grognements, etc. Ses virtuosités donnent un vertige qui hypnotise la réflexion, mimant une sorte d'indivision primitive et en en remettant sur l'entr'appartenance et le trafic des mots pour dire les choses et des mots pour dire la pensée des choses - il en oublie le *comme*. Or la pensée n'est pas cela, c'est ce qu'elle cherche à dire en disant son *n'être-pas* sur le mode de *l'être-comme*, pensant sa relation privilégiée à l'être dans sa différence avec tout étant. Pour penser la relation des deux de l'être-en-deux, elle s'établit dans le milieu, le pli du déploiement - le comme. «Parole» antérieure aux deux côtés, étendue et pensée, qui vont retomber de leur côté. Un «sujet» y rejoue «l'origine» du langage, qui partage l'indivision «métaphorique» des choses et des mots. «On ne s'en sortira jamais», ce qui veut dire : le comme-si de l'effort pour inventer la naissance du *comme* présuppose le langage et la langue du langage (le «français», etc) en quoi s'est dit le partage.

Le «diminutif de l'infini» (suite)

Quelque chose de spatial (de 'dans' l'espace) ouvre l'espace à sa spaciosité, donne le spacieux, «fait la place». D'entrée de jeu, paradoxe : celui de la partie et du tout. La partie «contient» le tout, est en puissance du tout, («est»-west- le tout symboliquement, si le 'symbolique' dit comment c'est, i.e. comment le tout peut être la partie); la partie *donne sur* le tout; le tout est ouvert sur lui-même par une partie de lui-même (un «diminutif»), qui *jeté* en lui est lié *avec* lui : *sum-bolon*. La partie donne sur le tout - qui donne la partie.

Par exemple *telle sculpture est un seuil* (Arp), elle partage l'espace, le distribue, le répartit, fait voir ses dimensions, elle ouvre les unes aux autres des différences qui s'échangent (dedans, dehors, etc). Un point de vue qui est *ici* - ce seuil - permet qu'il y ait une vue sur le Tout qui inclut le point de vue : u-topie pour le topos.

La difficulté redouble (?) peut-être quand il s'agit de comprendre comment du non-spatial (le dire, *flatus vocis*) ouvre l'espace, ouvre à l'espace (et il semble plus facile de parler des autres arts).

Spatial, le 'mot' l'est, le discours l'est : comme tout «étant» - et dans son cas en tant que linéaire, matériel, etc. (empiriquement déterminable). Mais par où il n'est pas spatial (*comme spatial*) (ce que dit le thème du *silence*, de son rapport au *silence* ou spiritualité), c'est par là que, *sens*¹, il ouvrirait l'espace; dire de l'espace, il fait la place etc. Et son pouvoir d'«origine», u-topique, ne serait lui-même dicible que par métaphores, c'est-à-dire par les expressions qui font jouer les dimensions, les partages, diastèmes de toute la spaciosité. Nous sommes au rouet du paradoxe.

«Y être» - ? comment est-il possible que nous nous étonnions d'être ce que nous sommes? l'étonnement étonne. Ne sommes-nous rien que ce recul, retrait, abandon de soi ?

Que sommes-nous donc, nous qui, *de là* où nous sommes, nous étonnons de notre partage, c'est-à-dire ne lui appartenons pas aveuglément; ne *sommes pas* là où nous serions assignés d'être.

D'où sommes-nous placés, voyant et parlant, pour être capable de cela, i.e. de nous étonner à l'égard de ce qui est, et qui n'est pas «facultatif»; et de nous étonner de nous étonner (ce que je fais ici) dans un étonnement qui voue nos dires à la *tautologie*, celle qu'on prête au dieu de la Genèse qui «voit que cela est bien», ou aux penseurs de «l'Etre est». Capables de dire «c'est bien ainsi que nous sommes»; voués à osciller de la tautologie au paradoxe...

L'espace a besoin d'être *ouvert*... Le dispositif appelé «comparatif» exploite l'ouverture, installe l'ouvert et l'ouvre à ses échanges. Parlant ainsi ne remettons-nous pas en jeu, à une échelle dite métaphorique, des termes de l'expérience («empiriques») qui présupposent que l'espace s'est déjà ouvert à eux et en eux, *pour les «transcendantaliser»* ?

Mais la *différence* empirique-transcendantale elle-même ne vient-elle pas recouvrir (en fixant et en abstrayant) une manière de dire pensive, plus ancienne et plus fondamentale, un «schématisme» où le parler par image nous ouvre à l'entente des images; où le parler figuré nous ente sur la figuration, toute métaphore (spatiale par essence) nous douant de rapport à l'espace - de sorte que la question de la légitimité du procès métaphorique à se fonder dans un discours non métaphorique se trouve impertinente, disqualifiée ?

Le poème *ouvre* ce grâce à quoi... il va pouvoir se déplier ! paradoxe intransgressable.

*

1. *Vertigineuse polysémie* : le *sens* ouvre les *sens* de l'espace aux *sens* ?

Ainsi les *figures* du discours dans le discours : étranges *localisations* du «tout» en modes de dire (-tropoï, *tournures*) qui sont des modes d'être (topoï). Est-ce en *nouant* (nœuds, tropes) le dire d'une façon déterminée qu'elles 'disent' comment nous sommes noués à l'être - sans dénouement? Nouement «sur soi», d'un tout (la totalité du dire) qui donne lieu d'être (à) quoi que ce soit, et ainsi à la différence de l'être et de l'étant dans le dire, chacune a double rapport au tout; à ce tout qu'est l'Un-Être, et à ce tout (clos et infini) qu'est le langage, la parole du dire, la phrase, où elle (la figure) est à la fois localisée et localisante en *donnant* lieu d'être (maniérée) à ce qui est. Est-ce que c'est en se *tournant* de cette manière bien frappée dont les noms «figurent», comme on dit, aux taxinomies du poétique, qu'elles disent les figures du tout de l'être en ses *figurants* mondains; qu'elles font le procès de sym-bolisation de ce grand Tout où le dire est pris? Redoublement vertigineux qui rend le dire «capable» de figurer le tout, de le recevoir *comme* il se donne, et de se figurer lui-même dans cette relation.

Ce qui a lieu d'être/ne va pas sans dire

L'espace d'où et dont nous parlons - en modes déterminés puisque notre langage le fraye et s'y fraye, par exemple selon les *prépositions* - est le projet original d'un être qui ne se réduit pas au lieu mais *peut* s'étonner d'y être projeté, astreint. Le poème peut-il dire (de) la vérité sur tout cela? En lui même repose sa confiance que le dire est *présosé* à l'être par les *prépositions* qui le syntaxent, l'ajointent; que la 'tropologie' est riche de la «topologie de l'être» (selon la formule fameuse), et la réflexion 'linguistique' de l'*ontologie*. Et qu'en pensant *avec* et *sur* (par exemple sur les *prépositions* qui agencent le dire et les discours, les faisant tenir à soi-même, et ici sur le *comme*) notre parole ex-prime cette complexion spacieuse d'un être voué à ce qui est et à son être.

Je regroupe en 3 points les remarques précédentes :

- l'opération «réelle» (au sens de non langagière) de faire seuil, d'œuvrer, de distribuer l'espace (par ex. : *architecture* des escaliers, etc) a lieu
- telle opération (qui remue des pierres) présuppose (requiert) qu'Orphée remue les pierres, ou, disons, implique un dire du seuil en poésie, dans le poème de la langue²
- ce qui a lieu d'être ne va pas sans dire = sans les manières précieuses du discours. Le comment ça se tourne et le comment c'est tourné s'entr'appartiennent - paradoxal réemploi des «figures» («rhétoriques») à faire dire au dire (à figurer) *en même temps* que ses tournures le dispositif de la figuration de l'être. «Tout se passe comme si» serait un exposant (coefficient) à tout poème.

(Retour à Lucrèce) Comparaison et privation ou comparaison et Esthétique

Comme Lucrèce le savait, au chant IV, se guidant sur l'expérience de l'amour pour comprendre la fable : en *se privant* de manger ce qu'il désire, l'amour est

2. L'écart grandissant entre «le poème de la langue» et les poèmes contemporains est menaçant pour la langue et la poésie.

comme une dévoration. La relation entre la privation et la comparaison, ou rapport à ce plus proche qu'il est et qu'il n'est pas, c'est-à-dire à *ce comme quoi il est*, est ainsi à l'œuvre dans tout art.

Une chose est en étant comme une autre, dans la mesure où elle lui ressemble sans s'identifier à elle; se retient de s'identifier à son modèle. Le commun est le comme-un; la comparaison est compas-raison.

L'amour mange son objet - en ne le mangeant pas. Ainsi est-il *comme* un repas : il se nourrit de ce qui ne lui manque pas en lui faisant défaut.

Je vais te manger... ! Ne prends pas ça à la lettre... ! Cette lettre où l'esprit se figure ce sens qui va lui être propre ! La différence du besoin et du désir (qui *mime* la dévoration), cette différence propre au sens du désir, tient à ce qu'il ne s'assimile pas ce qui lui est semblable; ouvrant plutôt, inventant, et maintenant, la différence avec sa *lettre* qui le chiffre.

Pour un art alors, entrer dans le secret de sa fabrication, pénétrer au cœur de son «art poétique», c'est déterminer par où il *se* prive, *pour* être, de ce qui lui ressemble et vers quoi l'identification fusionnante l'emporte, et à quoi il se compare, se mesure, sans cesse pour se comprendre (*cette lettre* que son esprit invente à mesure), en risquant d'oublier la mince et irréductible retenue du *comme* qui le fait être *en ne s'identifiant pas à ce comme quoi il est*, tout en ne pouvant se parler de soi qu'empruntant les mots de sa *figure*, sens approprié, «sens approché», à ses proches voisins.

La poésie, *ut pictura*... peint... en ne peignant pas; et *ut musica*, comme la musique : elle est musicale - en ne chantant pas. Elle se prive de la musique pour pouvoir être *comme la musique*.

Comparaison & libération ou éthique de la comparaison (vers une «poétique de la libération»)

Reprenons *utopie* dans l'acception de ce non-lieu, dans le lieu, hors lieu, qui donne lieu d'être à la différence. De cette utopie du seuil le lieu procède - lieu en tant que site, *logos*, et lieu-commun en tant que dit, «topo».

Le point élevé utopique, c'est-à-dire celui d'où peut se faire le *rapprochement*, est celui d'où j'aperçois la terre (comme terre) promise en connaissance de *comme*. Chercher l'issue en montant, par le sommet, *qui est sans issue*. Faire *comme si* la direction du sommet montrait une issue.

Il aperçoit la terre promise comme celle où l'on n'entre pas; révélation, *en mourant*, d'une liberté qui n'aura pas lieu comme possession, mais qui consiste en la *libération* de se rapporter à ce qu'il y a *comme à la terre* promise. A leur tour ils ne comprendront qu'en mourant, et léguant à leur tour cette musique. La révélation n'est pas un leurre; elle est celle du *comme*; de se rapporter à ce qui est par le moyen du *comme*. Ce qui est, est le comparant de ce qui est et de la différence.

Il s'agit toujours d'un principe de transformation (jeu); et il s'agit de transformer, pour que dans l'opération de transformation la liberté se saisisse en un mouvement où le monde apparaît dans *l'image* de soi qu'il recèle, et où le possible

n'est nullement un projet de réalisation, mais l'apparition d'une figure à ne pas confondre avec le *rêve à réaliser*. Il s'agit *d'aboutir* à l'œuvre, (- se mettre à l'œuvre), non pas de *finir dans le réel*. Ou encore : la différence entre une peinture et une maison rend habitable la maison; et il ne s'agit pas de supprimer l'une ou l'autre dans l'oubli de leur rapport de similitude, mais de creuser leur différence. La croyance requise par l'art (l'œuvre) est croyance en la promesse d'un rapport du monde à sa figure, non pas en la réalisation d'un paradis sur le modèle de la fiction.

Le poème ouvrier de quelques *figurants* de l'être bien agencés sait cela, transvasant sa tradition en chiffrant sa propre destinée, celle que des poètes se tuent à dire, la poésie creuse précieusement le rapport en tant que tel, qui, loin de confondre l'existence et sa figuration, ajointe et disjoint leur trait *comme-un*, le divin hendiadyn de leur relation, par l'articulation du compas-raison pour nous offrir un rapport *poétique* au monde rendu vivable grâce à cette différence; et la *sagesse* alors d'emporter avec soi cette rigoureuse lecture pour agir dans le monde sans fanatisme identificatoire... !

«C'est poétiquement que l'homme habite...»

L'utopie distend et creuse notre espace-temps selon le *comme et selon la relation «poétique» à celui-ci, qui permet d'y être*, de nous rapporter à notre condition par où elle est *comme* une prison et une libération. Sur quel point du monde hors monde s'appuie le levier? Le levier ne transporte pas le monde ailleurs (mauvais sens de «utopie») mais transporte le sujet *dans* sa liberté possible : le point d'appui n'est pas ailleurs que dans l'entente pensive du langage (l'usage réfléchi du *comme*).

*

Deux questions en guise de conclusion

- a) Ne tournons-nous pas en rond dans le cercle de la représentation?
- b) La question des mots de la théorie et de ceux de la poétique pensive.

a) Vigny a ces deux vers : «Son verbe est le séjour de nos intelligence/*Comme* ici bas l'espace est celui de nos corps», que Jean Beaufret donnait pour le meilleur résumé de Malebranche. En soulignant le «*comme*», et en attribuant le «*son*» à la pensée plutôt qu'à Dieu on pourrait dire : *comme* serait le mot disant la nature du rapport, l'être de la relation entre l'espace de la pensée et la pensée de l'espace. Un l'un-comme-l'autre noue les deux de sorte qu'aucun ne puisse être déterminé autre que frappé de sens figuratif; dans son être il est-comme; la différence dedans/dehors (par exemple) n'atteint aucun dedans qui ne soit comme un dehors, et réciproquement.

Pouvons-nous changer cette représentation, sortir de là? C'est comme si je voulais m'en sortir sans en sortir, sans *faire le saut*, en *raffinant* dans un «parallélisme»?

(Équivoque ou amphibologie de la *poétique* qui nous ramène à Heidegger, à sa demande).

b) La question des mots de la théorie et de ceux de la poétique (ou validité de la terminologie) :

Seuil; lisière, littoral; limitrophe... et cetera; la difficulté : des mots, qui ne sont pas que des mots (mais souvent, appellent, font voir) - tels «seuil, lisière, chemin», et, j'en parle ailleurs, le *tutélaire*..., ces termes ne jouent pas de rôle dans la *théorie*; la théorie de la littérature; ils sont suspects aux poéticiens; la théorie importe «input» ou «archiphonème», mais pas *seuil*. Or ils sont *fondamentaux*; plus encore que «prolepses, dilation, hypallages, hendiadyn, etc.», dont nous ne pouvons nous passer, et qui viennent en deuxième position. On ne trouve ni dans les taximonies de poétique rhétorique ni dans les *index rerum philosophiques*, les termes fondamentaux d'une poétique - pas plus qu'on ne trouve *Holzweg, Lichtung, Gelich* dans les dictionnaires de philosophie...

Les «simples» du poème (si la simplicité est bien toujours en question et en vue avec la poésie) ne sont pas les réquisits abstraits de l'analyse linguistique. Le complexe - la complexité dont il s'agit ici avec cette œuvre de langue qui entend rester dans l'entente du langage et le rapport au monde par l'imagination - n'est pas celui de la technologie, du système, de l'agencement d'une «agence», et si «les simples» en composition dans la complexité d'un poème sont - pour les désigner génériquement - «images, rythmes, figures», il ne faut pas que la complication de notre réflexion sur la poésie, devenue théorétique, échappe à (*n'ait plus rien à voir avec*) le travail de la pensée poétique.

Michel DEGUY

L'Acte Poétique. Instauration d'un Lieu pensant

Je souhaiterais présenter un certain nombre d'implications relatives à la situation de l'acte poétique, qui, du seul fait qu'il déploie un texte créateur de sens - le poème - instaure, dans le mouvement de son déploiement, ce que je suis conduit à nommer un «Lieu pensant». Posée en ces termes, cette problématique requiert une méthode qui relève de l'ontologie, dans la mesure où la thèse soutenue affirme que c'est la dimension d'être du texte, en tant que telle, et non son contenu de pensée strictement sémantique, qui détermine le site poétique, selon la particularité nommée dans le titre de l'entretien.

C'est cette situation, difficile à maîtriser, qui motive le questionnement ontologique, que nous annonçons et auquel conduit directement une remarque, qui dépasse le caractère étymologique de son point d'insertion.

En effet, la dimension sous-jacente d'être de la parole qui nomme apparaît de façon saisissante dans l'étymologie du mot «Logos» : parole, raison. Car, si le verbe : «Legein» signifie parler, dire, raconter, énoncer, de façon plus originaire, comme le rappelle Heidegger, il veut dire : poser, présenter après s'être recueilli et avoir recueilli d'autre chose et même plus primitivement encore - ce que note Pierre Aubenque - «Flairer», dans le sens qui confirme l'interprétation heideggérienne de «tenir-étendu-devant-dans la distance». Il ne s'agit pas dans cette réflexion sur un sens ancien d'un simple jeu étymologique reposant sur un rapprochement pittoresque entre deux moments éloignés de la diachronie du langage, érigé en démonstration philosophique. Il ne s'agit pas de deux significations successives et étrangères du même mot, dont l'une aurait chassé l'autre et que l'on peut évoquer ou oublier à loisir. Pas plus qu'il ne s'agit d'une signification prélangagière. Différemment, ce qui est en question et sur quoi l'ontologie contemporaine attire l'attention est un même processus de pensée qui cristallise en deux significations dont l'étymologie révèle la communauté à un même champ d'appartenance qui est celui de l'être. Aussi, en prêtant écoute à ce que les anciens Grecs entendaient sous le mot : «Legein», il s'agit de comprendre ce qui du Logos qui nomme effectivement la chose et en cela l'offre à la raison et au sens, de manière sous-jacente, la tient-étendue-devant-dans la distance. Il y a là un mouvement d'être irréductible à une simple signification constituée, qui, dans la façon dont la parole qui nomme, «tient la chose devant soi» - ce qui est à la fois

une extension topologique et signifiante, inscrite dans le Logos, requiert un questionnement philosophique approprié.

Dans cette perspective, il y a une sorte d'appel à une preuve ontologique du Logos, inscrite dans l'étymologie du mot, c'est-à-dire dans le cheminement historique de son usage, qui en a véhiculé le sens et qui requiert désormais l'examen qui va suivre.

En effet, ce qu'il y a de peu convaincant dans la preuve ontologique de St Anselme, reprise par Descartes, telle qu'elle fut critiquée à juste titre par Kant, permet de saisir ce qu'il y a d'évident dans la structure d'être du texte poétique, laquelle, seule, permet de comprendre le statut peu questionné philosophiquement de «Lieu pensant», que nous accordons au poème.

Car le défaut de la démonstration de Descartes réside en ce que l'être visé par le raisonnement : Dieu ou les cent Thalers réels - sont extérieurs au verbe qui les nomme. Ni Dieu, ni les cent Thalers ne sont du même ordre, ni de même structure que le langage. Ce qui donne au contenu de l'énonciation la transparence d'une essence vide; une signification sans prise sur l'être désigné, qui demeure, dans son extériorité, soit une hypothèse sans consistance, soit une réalité, certes, mais dans le porte-monnaie de l'autre ! Autrement dit, le défaut de la preuve ontologique de style cartésien est de prétendre démontrer une existence qui transcende le langage. C'est en cela qu'apparaît la limite de l'idée régulatrice de la raison. L'argument de Kant atteste que c'est moins le passage de la finitude du langage à l'infini de Dieu qui est en cause, encore qu'il le soit, que l'extériorité ontologique d'un être : Dieu, les cent Thalers réels, abusivement déduits d'un ordre propositionnel, qui leur demeure totalement étranger.

Mais dans le cas du dire poétique, il n'y a aucune extériorité de l'être du poème au déploiement de son énonciation verbale. C'est précisément cette imbrication de structure dans les processus d'ouverture du langage, en même temps que leur différenciation de niveau, que nous nous efforçons de mettre en évidence dans le cadre d'une ontologie de la parole poétique, qui se révèle désormais topologie de l'être. Ce que la preuve ontologique manquée révèle dans son imperfection, c'est que pour qu'un mouvement de pensée strictement inscrit dans un champ linguistique fasse apparaître dans le monde quelque chose d'effectivement réel, il faut qu'à l'idée se joigne une présence d'être. Sinon il ne reste, au mieux, qu'une idée régulatrice de la raison.

Or, si les poètes, comme nous allons le voir avec Rimbaud, Valéry, Breton, Artaud, mais aussi, Baudelaire, Hugo cherchent à modifier le rapport de l'homme au monde par leur invention textuelle, celle-ci ne peut en rester à un niveau exclusivement propositionnel. Elle doit porter l'évidence de son être en même temps qu'elle énonce et déploie son invention. C'est cette union d'être et de sens, au sein de la même structure linguistique, qui est ici en jeu.

Mon propos est de montrer que le mouvement d'être enraciné dans la texture linguistique des signes du poème déploie une structure d'espace-temps, qui échappe à la pensée objective, comme à l'ordre de l'idéalité subjective, alors qu'une problématique de la temporalité originaire, conduite au niveau sensible et signifiant où le langage fait signe, permet d'en comprendre l'étrange statut, que suggère le terme de «Lieu pensant».

Aussi, à l'orée de ces remarques, me paraît-il indispensable de prendre acte de la dimension ontologique que revêt au regard des poètes eux-mêmes, le geste d'écrire.

Cette référence lève deux objections. La première, courante, selon laquelle, le philosophe imposerait de l'extérieur, comme un carcan intellectuel, une interprétation des textes et de la création poétiques étrangère aux préoccupations des poètes. La seconde, non moins fréquente et dans sa forme restrictive, symétrique de la première estime... que tout texte littéraire n'est que l'illustration périphérique, anecdotique et en ce sens lointaine d'un problème relevant de la philosophie pure, qui, de ce fait, se jouerait à un autre niveau que celui de la littérature, désormais reléguée au rang de délassement. Cette double prise de position, qui cloisonne les activités philosophiques et littéraires en deux régions hétérogènes est l'expression d'une idéologie ancienne, dont ce n'est pas le lieu ici de retracer l'histoire, mais dont le déploiement seul des textes de Homère et de Parménide à Heidegger et Rimbaud suffirait à apporter le démenti.

En fait la problématique du Lieu pensant se pose dans la mesure où c'est du lieu investi, où l'énigme du monde a lieu, que le langage du poète donne lieu à un questionnement philosophique, du seul fait que c'est en ce site que la parole prend lieu. Situation qu'invite à méditer la proposition mallarméenne du «Coup de Dés :»

«Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté, peut-être, une constellation.»

Ma question peut se formuler, dès lors, en ces termes : Quel est le «avoir lieu» de ce lieu, bruisant de paroles et traversé de sens, qui délimite le champ topologique de la création dans lequel s'enracinent les significations du poème? Question à laquelle conduit directement la problématique de Mallarmé, dans la conférence sur Villiers de L'Isle-Adam, dont l'énoncé initial, bien que célèbre, doit retenir notre attention :

«Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.

Qui l'accomplit, intégralement, se retranche.

Autant, par oui-dire, que rien existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité éparse : c'est ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute - la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime - quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude).»

Le doute émis par le poète, non le philosophe, quant à la situation effective de son «être-là» dans le monde, apparaît, dans ce texte, comme le motif même de la création. Ce que signifie l'expression : «pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être». Inquiétude ontologique, mais aussi topologique, puisqu'il y va de l'être-au-monde d'un homme, qui remet en question son rapport aux choses, du seul fait qu'il crée dans, par, à travers, du milieu du réseau travaillé des mots. Activité si grave que l'approfondissement rigoureux de ce geste créateur retranche le poète des significations courantes qui constituent le terrain d'entente où se rencontrent les humains. Ce qui implique que l'acte de poétiser transforme non seulement l'ordre institué du sens, mais la structure d'être de l'homme, son être-là-dans les

rapports qu'il noue avec les autres hommes et avec le monde, sans quoi il n'y aurait pas de «retranchement».

Or la nature de ce rapport doit être questionnée au niveau exact où le rapport se noue dans le tissu lexical et syntaxique de la phrase. Car dans la phrase de Mallarmé, c'est le lien établi entre le monde du texte et la nuit des mondes, élevé et maintenu par l'acte de profération du poète à l'état de problème, qui fonde le lieu de gestation et de questionnement d'où émerge le geste d'écrire. Ce que signifie l'expression : «La goutte d'encre apparentée à la nuit sublime»; On ne peut désormais se limiter à déterminer la question de cet «apparemment» en le qualifiant, au sens large, du terme de figure de style et s'autoriser de cette réduction stylistique pour suspendre tout questionnement ontologique à l'égard de cette situation, car demeure la question du champ d'appartenance de la création verbale à l'ordre énigmatique de la nuit, sans laquelle cette figure ne pourrait même pas s'énoncer. En fait, une figure de style, métaphorique ou autre, peu importe, ne peut se faire entendre, donc créer sens, que si la liaison entre les termes est fondée. Or cette fondation excède l'ordre strict du langage et renvoie à une liaison plus originaire qui touche à l'ordre des choses : ici la goutte d'encre, la nuit, sans lesquelles la figure stylistique ne peut se faire comprendre. Cet ordre de la référence au monde est explicité par Mallarmé dans l'expression «tout recréer avec des réminiscences». Celles-là ne sont ni strictement textuelles, ni strictement culturelles. Elles impliquent directement la situation topologique de l'être-là dans le monde qui fait précisément problème pour Mallarmé : «Pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être»; car précisément : «demeure une incertitude».

Dès lors, au-delà de tout pittoresque stylistique, la question soulevée par l'énoncé mallarméen peut se formuler philosophiquement en ces termes : Quel rapport d'être s'établit entre le mouvement de projection créateur des mots sur la page et celui qui engendre des mondes dans la double énigme du langage et de la nuit, pour que ces deux ordres apparemment hétérogènes unissent leur mystère dans le secret évoqué d'une goutte d'encre? Corrélativement, quelle est la place de l'être-là humain dans le lieu investi de ce champ d'appartenance, pour que l'énigme de la parole créatrice renvoie de façon signifiante à celle des mondes, de telle façon que s'abîme en cette interrogation, de par le fait qu'il se pose comme lieu du questionnement, mais aussi questionnement du lieu, le geste toujours obscur d'écrire? La façon dont Mallarmé pose le problème de la création est telle - et c'est là le point essentiel - que son énigme n'est pas seulement liée au contenu thématique de la question, mais mise en place, structurellement, dans sa présence textuelle, par le déploiement concret du verbe qui l'énonce, dont l'obscurité lexicale et syntaxique calculée, forme littéralement écran et mystère. Situation qui replie l'interrogation sur elle-même, en l'enracinant dans le champ scriptural de son énoncé, qui apparaît désormais comme son site, en même temps, et cela doit être souligné, que son champ d'irruption signifiante. Ce qui fonde la dimension ontologique du texte en une topologie de l'écriture et qui fait d'une topologie littéraire une ontologie du langage.

Cette structure «entrelacée» et «en chiasme» permet de cerner le problème du style, qui, loin de se limiter à conférer un «je ne sais quoi» décoratif à un contenu préalable de pensée, dont une étude différentielle, à partir d'une formulation

conçue comme logiquement équivalente, permettrait de mesurer l'écart, et en cela la nature, ne peut se concevoir que dans sa dimension ontologique qui engendre de la pensée, par la façon dont elle met en place - ce qui est un acte topologique - les mots sur la page. Dès lors, ce que l'œuvre poétique invite à méditer, de par sa présence extensive et signifiante, qui la réfère à l'ordre du monde, est l'acte de fondation qui aménage le site scriptural d'où la pensée pense. L'enjeu de cet acte est tel que celui qui l'accomplit ne peut manquer d'en dévoiler le risque :

«Qui l'accomplit, intégralement, se retranche.»

Cette dimension ontologique du texte va se confirmer dans l'examen de plusieurs prises de position de poètes, qui unissent dans une réciprocité absolue de structure, l'esprit créateur en acte, dans son épaisseur d'être, et le texte qui se déploie en un lieu qui constitue le motif de notre questionnement.

Ainsi, Paul Valéry, dans *L'Amateur de Poèmes*, confère au texte poétique la fonction de transformer la structure de la temporalité humaine et d'accomplir en «pensée achevée» ce qui n'était que morcellement incohérent dans l'ordre de la pensée existentielle. Dans cette perspective, lorsque le poète donne pour maxime de «lire, vivre ou mener les mots», il est clair que non seulement les mots ont une dynamique qui leur est propre, mais que le texte poétique est l'expression vivante de l'esprit en acte, dans son processus temporel de transformation. Ce qui relève d'une opération d'être.

Quand Artaud déclare dans *L'Ombilic des Limbes* : «Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit» et plus loin : «Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie», il devient manifeste que l'acte d'écrire ne peut se dissocier du déploiement effectif de l'esprit, que le texte l'actualise, le projette, l'accomplit, que l'œuvre poétique est structure mentale, cheminement de l'esprit qui se dévoile. Affirmation que confirme la déclaration suivante :

«Il faut en finir avec l'esprit comme avec la littérature. Je dis que l'esprit et la vie communiquent à tous les degrés. Je voudrais faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée à la réalité.» (*L'Ombilic des Limbes*).

Ici, le texte prend la dimension d'un «ek-sistential» c'est-à-dire, d'un mouvement d'irruption qui ouvre l'être-là sur le monde, en même temps que le texte se profère.

C'est la même conception du texte conçu comme entreprise de transformation de l'être de l'homme, qui apparaît dans «La Lettre du Voyant» de Rimbaud. Car si «Je est un autre», par suite du travail créatif de l'invention poétique, c'est l'existence du poète, qui par le déploiement inventif de la création explose dans l'altérité. Ce qui implique un mouvement extensif et ontologique à la fois. Aussi, lorsque Rimbaud écrit dans la même lettre : «J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène», le texte littéraire est le champ opératoire vécu à travers lequel l'esprit du voyant se transforme. Ce qui implique un mouvement d'être, puisque cet apprentissage ne va pas sans «un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.»

Ce même mouvement d'être est revendiqué par Hugo, pour le mot poétique ; dans la Réponse à un Acte d'Accusation : «Car le mot qu'on le sache, est un être vivant».

Désormais, ce que ces poètes requièrent de penser, c'est l'unité structurelle établie entre l'esprit qui s'invente et le texte qui se déploie. Ceci n'est pas un décret arbitraire de philosophe, mais le constat du poète, sitôt qu'il médite sur ce qu'il fait. Il convient d'en prendre acte. Dans cette perspective, les mots ne peuvent se concevoir comme esprit en acte, et c'est en cela que réside la nouveauté topologique de la thèse, que s'ils accomplissent eux-mêmes, dans leur texture verbale la structure dynamique de l'esprit. C'est à ce niveau que se noue dans la même unité, structure textuelle et structure mentale. Si le texte n'est pas un «objet», un bibelot fabriqué par un esprit pur, qui le créerait à partir d'un champ d'intelligibilité muette, transparente à elle-même - conception qui réintroduit la métaphysique ancestrale du Possible qui double le «réel», et que nul, de nos jours, ne soutient explicitement - mais le lieu opératoire, le champ de mouvance où le penser, verbalement chemine et de ce fait, pense, c'est-à-dire crée le sens, en même temps qu'il déploie sont être - ce qui est une structure topologique et ontologique - situation que ces écrivains invitent à méditer, s'il en est ainsi, les mots du texte doivent nécessairement révéler structurellement dans leur intimité, comme à leur jointure, une double dimension ontologique et signifiante. En effet, comment les mots du texte pourraient-ils engendrer le penser transformateur du mode d'être de l'homme, comme l'affirment ces poètes, s'ils n'étaient, selon une de leurs dimensions, acte de pensée eux-mêmes ? Car jamais il ne sera possible de lier une structure mentale nécessairement intentionnelle à une réalité objective, inerte de chose en soi, ce que serait un mot objet.

Or, penser, c'est nécessairement se temporaliser, dans le sens ek-statique de la temporalité originaire, et comme nous le verrons, dans le même acte, se néantiser, se différencier. Si l'on peut dévoiler la manière dont les mots se temporalisent, se «différencient», se «néantisent», ce qui implique d'excéder l'ordre de l'objectivité, on peut saisir la façon dont ils ouvrent sur le monde et de ce fait «pensent». Or, en dévoilant cette structure temporalisatrice du langage, on ne montre rien de plus que la façon dont les mots sont structurellement et dynamiquement mots. Situation qui s'incarne dans une extension topologique verbale, créant le lieu même de la composition.

Nous voici situés au cœur de notre problème. Or, il se trouve que les méditations de Saint Augustin introduisent directement à l'entente de cette question. En effet, c'est en prêtant attention au déroulement syllabique et rythmique de la scansion en dactyles et spondées du psaume latin : «Deus creator omnium», que Saint Augustin dévoile, à même le déploiement sonore de la scansion du vers, la structure intime du temps, qu'il définit désormais comme «Distentio Animi», extension, ou mieux, distension de l'esprit. Le temps n'est pas, ici, un contenu thématique de pensée, mais la structure explosive et, il convient de dire, extatique de l'esprit se déployant. C'est-à-dire une structure d'être. Puisque cette structure d'être, qui est donc structure mentale, n'est autre que la structure du vers animé par un acte de lecture, c'est donc cette dimension textuelle, traitée en terme intentionnel et non objectif, qui motive le questionnement ontologique que nous

recommandons au niveau du langage. Mais suivons quelques instants l'analyse de Saint Augustin :

«Ce vers : «Deus creator omnium» se compose de huit syllabes, alternativement brèves et longues, chacune de ces longues dure le double de temps de chacune des brèves¹. Je les articule et j'affirme le fait; ce fait existe d'après le témoignage évident de mes sens». [La dimension existentielle de la démonstration mérite d'être soulignée.] «... mais une syllabe ne résonne qu'après une autre : si la brève est la première et que la longue vienne ensuite, comment retiendrai-je la brève, comment l'appliquerai-je comme mesure à la longue pour trouver que celle-ci vaut deux fois autant, puisque la longue ne commence à résonner que lorsque la brève a fini de résonner?...»

Je note qu'on ne peut être plus près d'une analyse textuelle.

«Qu'est-ce donc que je mesure»? demande Saint Augustin :

«Toutes les deux ont résonné, puis elles ne sont envolées, elles ont passé, elles ne sont déjà plus... Ce n'est donc pas elles que je mesure, puisqu'elles ne sont plus, mais quelque chose qui reste dans ma mémoire, imprimé profondément. C'est en toi, mon esprit, que je mesure le temps.» (*Confessions*. XI, XXVII, 39).

Analyse qui permet de confirmer la conclusion suivante :

«Je conclus de là que le temps n'est qu'une extension; mais une extension de quoi, cela je ne le sais pas. Il serait surprenant que ce ne soit pas une extension de l'esprit lui-même.» (*Confessions*. XI, XXVI, 33).

Cette citation a une double fonction : La première, méthodologique, est de révéler sur un texte philosophique la mise en place d'une topologie littéraire, à laquelle la tradition n'a pas été attentive. Car c'est à travers le champ questionné d'un texte poétique, et comme en son lieu, qualifié par Saint Augustin de «sensible» que la structure intime de la temporalité humaine se dévoile. Ce qui, loin de conférer à une topologie textuelle la simple valeur d'un exemple culturel divertissant, permettant accessoirement d'illustrer de façon lointaine, une thèse philosophique préalablement méditée à un niveau d'abstraction théorique, qui lui serait extérieur, fait surgir la problématique philosophique du temps, dans sa spécificité de structure mentale, du questionnement même d'un texte poétique. Sans l'analyse conduite à ce niveau textuelle, la problématique de la temporalité ne pouvait surgir. Ce qui met en évidence la dimension méthodologique du champ opératoire de recherche de la textualité poétique. Ce point mérite d'être mentionné.

La deuxième fonction est de dévoiler sur le déploiement du texte, les trois moments structurels de temporalité humaine : attente, attention, mémoire :

«Je veux chanter un morceau que je sais par cœur : avant de commencer, mon attente se tend vers l'ensemble du morceau; dès que j'ai commencé, tout ce que j'en laisse tomber dans le passé vient tendre aussi ma mémoire. Toute mon activité est donc tendue vers deux directions : elle est mémoire par rapport à ce que j'ai dit; elle est attente par rapport à ce que je vais dire. Et pourtant mon attention reste

1. St Augustin a cité précédemment deux strophes de cet hymne.

présente, elle par qui ce qui n'était pas encore passe à ce qui déjà n'est plus...» (*Confessions* XI, XXVIII, 38. *Trad. française de Labriolle. «Les Belles Lettres»*. Paris, 1961)².

Il apparaît clairement, dans ce dévoilement, qu'on est en droit de qualifier de topologique, que le temps, dans ses trois extases de futur, de présent et de passé, n'est autre que la façon dont l'esprit de l'homme se projette dans l'attente des syllabes anciennes, prononcées, formant désormais souvenir, sur un vers à venir à déchiffrer. En d'autres termes, l'attention présente de l'esprit du lecteur ne peut se ressaisir extatiquement, que dans ce double mouvement de protentions et de rétentions de lecture, qui engendre le temps humain, dans le mouvement même où se déploie le texte. Or, c'est à ce niveau que le travail de méditation des poètes sur la structure du langage poétique, dont nous avons fait état, conduit à interpréter, en un monisme ontologique la réciprocité de structure entre l'esprit en acte qui se temporalise et le texte qui se déploie.

Dans cette perspective, le champ traversé du texte, qui est à la fois temps et lieu de l'esprit, puisque le texte n'est tel que par l'acte de distension de lecture qui l'anime, et que corrélativement l'esprit du lecteur ne se temporalise qu'au contact du texte, en un acte de tension de lecture, le temps du texte, donc, est son sens, dans la double acception de «tension vers», on devrait dire de «directionnalité», ce qui est une dimension topologique, mais aussi temporalisatrice. La seconde acception du terme : «sens», à caractère sémantique, n'étant engendrée, comme signification, que par la maîtrise scandée de la première, dans le déploiement topologique de l'acte de lecture.

Or, c'est à l'entente approfondie de cette situation qu'un poète moderne, tel que Claudel invite dans sa méditation sur la structure dynamique du vers :

«on a souvent parlé de la couleur ou de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur tension, de l'état de tension de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur chargement.» «*Remarque sur l'enjambement*» in : *Réflexions et propositions sur le Vers Français. Réflexions sur la poésie*. Idées. Gallimard, 1963).

La liaison entre la tension dynamique du mot au niveau du texte et celle de l'esprit qui accomplit l'acte de profération verbale est remarquable de convergence avec le point de vue augustinien. La nouveauté de la conception de Claudel est de faire surgir de cette situation temporalisatrice textuelle la problématique du Néant qui se laissait deviner mais n'était pas explicitée par Saint Augustin. Je cite Claudel :

«On ne pense pas d'une manière continue, pas d'avantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a coupure. Il y a intervention du néant... Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte ! (*Réflexions et Propositions sur le vers français*).

2. Ces analyses furent développées en 1969 dans *Les Temps Modernes*, n° 281. On peut les trouver reprises dans : «*Le Temps des Signes*» Paris. Klincksieck, 1983.

C'est parce que le néant - et c'est un poète qui parle, non un philosophe - est au cœur de la dynamique temporalisatrice de la création poétique qu'une topologie ontologique du texte excède l'ordre du langage traité au niveau objectif de l'en-soi. Nécessité qui apparaît au cœur des pré-occupations créatrices d'Artaud, que nous sommes conduits à citer à ce titre, car le ton de voix de ce poète atteste, de façon exceptionnelle, la dimension vécue du problème du néant, qui dès lors, se révèle, dans son insertion textuelle, comme un «existentiel», irréductible à un jeu formel d'écriture.

«Mais il y a une chose / qui est quelque chose / Une seule chose qui soit quelque chose / et que je sens / à ce que ça veut sortir... Supprimer l'idée / L'idée et son mythe et (de) faire régner à la place / la manifestation tonnante / de cette explosive nécessité / Dilater le corps de ma nuit interne / du néant interne / de mon moi / qui est nuit / néant / irréflexion / mais qui est explosive affirmation / qu'il y a quelque chose / à quoi faire place / mon corps /> (*La question se pose... in : Pour en finir avec le jugement de Dieu*).

L'urgence de la problématique du néant, mise en évidence par ces écrivains rejoint la liaison phénoménologique établie entre temporalisation extatique et irruption néantisante. L'intérêt de ces remarques est de révéler cette structure au niveau même du texte, ce qui atteste sa dimension d'être, seule gage de la réalité effective de son invention.

Dès lors, une topologie littéraire doit permettre de révéler dans la structure intime des mots, comme les processus opératoires d'enchaînements qui les ordonnent en œuvre, le travail temporalisateur extatique du néant et conduire à situer la dynamique du travail de l'écrivain, c'est-à-dire son invention créatrice, à ce niveau, non dans quelques ailleurs du texte. Aussi, une ontologie littéraire se doit de révéler la puissance d'irradiation signifiante des mots au sein de la phrase, comme manifestation concrète des processus de néantisation temporalisatrice du «penser». Or c'est à ce niveau de temporalisation que l'analyse structurale du signe linguistique doit être conduite en termes d'acte et d'ouverture de l'esprit et non en termes d'objet inerte et de chose, ou de produit langagier. Condition qui permet de dégager le champ opératoire nécessaire à la compréhension de l'ouverture signifiante des signes sur le monde, dans la mesure où l'analyse révèle une structure verbale qui n'est autre que la structure du temps. Mais alors, et c'est là l'essentiel de notre propos, dans ce mouvement extensif se fonde un site, se déploie un lieu, qui, du fait de son irruption sur les étants qu'il nomme, fait de cet espace créatif un «Lieu pensant». Le fait de concevoir la puissance d'irruption du sens du poème dans l'intimité textuelle de sa structure verbale, au niveau même des signes, dans une perspective qui n'est plus celle de l'objectivité de la linguistique saussurienne et post saussurienne, est conforme à la dimension heideggérienne de «*Insichstehen*», qui caractérise l'être œuvre de l'œuvre, - le fait de reposer sur soi, en même temps que d'ouvrir sur le monde, qui caractérise le statut de l'œuvre d'art. C'est parce que l'œuvre d'art, singulièrement de langage, à la fois maintient dans le repos sur soi et enclôt dans sa présence sensible c'est-à-dire dans la texture des signes, les mouvements qui l'abouchent au monde, que les processus d'ouverture signifiante du poème se révèlent dans l'intimité structurale des mots et non dans quelque ailleurs du texte. Or ce qu'il importe de

comprendre, c'est que les valeurs symboliques, paradigmatiques, syntagmatiques du signe linguistique sont des mouvements de tensions signifiantes et en ce sens des actes intentionnels qui précisément confèrent aux signes de la phrase une structure explosive d'irradiation étoilée ou circulaire, grâce à laquelle le mouvement du sens circule de mot à mot, en même temps, et je souligne l'expression - que les mots visent les choses du monde ou s'en détournent - ce qui, comme nous allons le voir, constitue deux processus différents dans un même champ de référence -. Car si selon son insertion syntagmatique dans la phrase, le signe «table», par exemple, peut désigner une table Louis XV, à l'exclusion des Tables de la Loi, des tables de logarithme, des tables glaciaires, de telle autre attirante ou menaçante, selon que l'hôtesse ou l'inspecteur de police invite à «se mettre à table», c'est que dans l'émission de son énoncé «table», tel qu'il est effectivement inséré dans les syntagmes de la phrase, le signe renvoie symboliquement, paradigmatiquement à un ordre d'objets et de comportements du monde à l'exclusion d'autres, lesquels demeurent cependant inscrits dans la structure dynamique de la chaîne des signes, à titre de significations niées pour que la désignation symbolique se fasse entendre. Or ces mouvements de tensions, qu'on les nomme techniquement symboles, paradigmes et syntagmes, sont de la pensée en acte. Ou alors le signe ne signifie pas parce qu'écrasé sur lui-même, comme un en-soi impuissant à désigner quoi que ce soit. Situation clairement mise en évidence par Benveniste dans la critique qu'il adresse à la thèse saussurienne de l'arbitraire du Signe, (*Problèmes de Linguistique Générale*) dont les implications philosophiques ne semblent pas toujours comprises.

En effet, pour apparaître comme arbitraire, il faut que le signe se révèle comme n'étant pas naturel. Ce qui implique visée sous-jacente, tacite, non explicitée, mais présente de l'objet du monde auquel il se réfère. Ceci est un acte de pensée. Pour qu'il soit arbitraire que le même animal se nomme ox, bove, bœuf, selon les langues, encore faut-il qu'une perception ou un souvenir mais de toute façon une visée intentionnelle du même animal dans le pâturage, avec sa particularité sexuelle spécifique, soit opposée dans sa «réalité», à l'arbitraire de l'image acoustique qui le désigne. Cette visée est tension. Cette tension est acte de l'esprit. Cet acte de l'esprit est temporalité extatique à l'œuvre. Si cette distension apparaît au niveau symbolique le plus élémentaire, qui est celui du concept désignatif, à plus forte raison, le travail de la distension temporalisatrice se manifeste au niveau de l'image poétique symboliste, dans la structure intime de laquelle les sons, les parfums, les couleurs se répondent. A plus forte raison, dans l'image rimbaldienne ou surréaliste, qui selon Pierre Reverdy, implique le rapprochement de deux réalités étrangères du monde quotidien qui ont cependant, au niveau de l'image prononcée et saisie comme image, un fondement commun. La notion de court-circuit qu'emploie Breton pour désigner l'étincelle de sens issue du rapprochement entre ces notions étrangères du monde met en évidence la structure explosive, extatique de l'image verbale. Ici, une remarque terminologique s'impose. A dire vrai, peu importe que l'on adopte le vocabulaire stylistique de la métaphore ou celui des poètes qui ont réfléchi à la structure de leur composition en termes d'image, tels que Baudelaire, Reverdy, Breton, Eluard, Artaud, Claudel, Valéry, pour ne citer que quelques modernes. Ce qui importe, on en conviendra, c'est le contenu de pensée qui sous-tend le mouvement instaurateur de sens désigné par ce

vocable, non le terme pris dans son aspect formel. Or ce qui est impliqué dans l'usage du mot : «image», c'est que loin d'être un objet culturel, une figure de style, l'image, comme l'a bien vu Sartre est structure de conscience imageante, ou elle n'est rien. Ce qui est une opération mentale, une structure d'être, qui abouche le poète au monde selon un mouvement extensif qui engendre, dans sa dimension d'irruption transcendante, ce qui signe le statut même du temps extatique, un Lieu pensant. Or si des poètes et des critiques contemporains soulignent, à juste titre, la dimension d'acte de transport ou de transfert de significations déployés par la métaphore, ce qui correspond à la structure transcendante de l'acte de conscience imageante, que je cherche ici à mettre en évidence, la différence de vocabulaire n'engendre aucune contestation de fond. Par contre, il faut noter que la stylistique et la rhétorique qui revendiquent la pensée de l'objectivité scientifique, ne voyant en la métaphore qu'une figure de style, par suite, de cette revendication, traitent la métaphore sur le mode inerte de l'en soi et ne peuvent saisir la structure dynamique au niveau temporalisateur que les mouvements de tensions symboliques et paradigmatiques accomplissent verbalement. Ce mouvement est remarquablement souligné par Artaud dans le *Manifeste en Langue clair* !

«Aucune image ne me satisfait que si elle est en même temps connaissance. Si elle ne porte avec elle sa substance en même temps que sa lucidité».

Le «en même temps» doit être souligné. Artaud développe son analyse en ces termes :

«C'est ainsi que j'assiste à la formation d'un concept qui porte en lui la fulguration même des choses, qui arrive sur moi avec un bruit de création.»

Plus loin, la dimension topologique de la création s'affirme en ces termes :

«Je veux seulement transporter mon esprit ailleurs avec ses lois et ses organes.»

Il y a donc un transport, c'est-à-dire une extension de l'esprit, opérée par le seul déploiement de l'image verbale, qui impose une topologie de l'être en même temps qu'une ontologie du langage saisie au niveau de la puissance d'irradiation textuelle, puisque les images du texte ne sont autres que l'esprit en acte se déployant selon des lois qui dépassent l'ordre des enchaînements logiques de la raison discursive; ce qu'affirme la proposition suivante :

«Ce sens est une conquête de l'esprit sur lui-même, et bien qu'irréductible par la raison, il existe, mais seulement à l'intérieur de l'esprit. Il est l'ordre. Il est l'intelligence, il est la signification du chaos.»

Or l'identité entre l'esprit et l'image à l'œuvre, s'affirme en ces termes :

«Ce qui est du domaine de l'image est irréductible par la raison et doit demeurer dans l'image sous peine de s'annihiler. Mais toutefois il y a une raison dans les images, il y a des images plus claires dans le monde de la vitalité imagée.»

Je dis que la notion de «Lieu pensant» est inscrite dans ce texte, dans le sens où l'intimité de l'image, - le : «dans l'image», met paradoxalement en rapport des zones hétérogènes du monde, qu'elle ramasse dans l'unité explosive de l'acte de profération. Ce qu'est «la vitalité imagée». En effet, un texte poétique, même le

plus éloigné de la réalité perceptive et de l'ordre institué des significations, vise toujours médiatement ou immédiatement le monde perçu, sans lequel il ne pourrait se faire entendre. Dans le mouvement d'écart, que la tension signifiante du texte engendre se déploie un acte d'irruption et de «directionnalité», qui irradie, en créant son propre champ de mouvance. A savoir, le texte, qui se révèle désormais comme un champ instable de signifiante. C'est à ce niveau qu'il convient de situer la problématique du «Lieu pensant». Le dévoilement de cette structure ontologique ne met pas en place un fondement conçu comme un socle, un «Princeps» une «Arché». Ce n'est pas un commencement dans le sens de «Anfang», mais un foyer de surgissement, dans le sens d'une «Ursprung». Un champ de turbulence, dans le sens cosmogonique du terme. Ce qui, à juste titre, fut récemment nommé un principe d'anarchie. Sans «Arché». Quelque chose d'inscrit dans l'agir et le «faire» du «poiein». Loin d'être un défaut, ce champ d'instabilité et de mouvance, qui apparaît dans la polysémie du sens est l'indice de la structure dynamique temporalisatrice de l'œuvre de langage. Il convient dès lors de suivre, selon toute leur complexité, les processus d'irradiation signifiante des mots entre eux. Ce que, techniquement parlant, permet d'accomplir l'étude des variations de tensions symboliques, paradigmatiques, syntagmatiques des signes structurant le texte, qui ne sont autres que les mouvements de l'esprit à l'œuvre. Le déploiement des processus de temporalisation et de mondification (Verweltlichung) sous-jacents à l'émission du sens est un travail qui dépasse le cadre d'un exposé d'une heure. C'est une activité de séminaire. J'ai procédé à cet exercice dans quatre ouvrages successifs sur des textes s'étagant du XVII^e siècle à nos jours³. A titre d'exemple et pour faire vite, je dirai que le Sonnet des Voyelles déploie temporellement certaines variations symboliques et paradigmatiques contenues dans les cinq couples sans «Arché», anarchiques, des «voyelles-couleurs», qui apparaissent comme le foyer de surgissement et «d'agir» du poème. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de chercher, comme «raison» du sonnet, quelque rapport symbolique entre un son et une couleur en-soi. Mais à partir de l'image court-circuit ainsi constituée par le rapprochement «immotivé» de deux réalités étrangères du monde, qui ont cependant une unité commune, qui fait mystère et qui est le motif «anarchique» de la composition, de suivre la façon dont Rimbaud développe certains symboles et certains paradigmes à l'exclusion d'autres. C'est à ce niveau que se situe spontanément le travail de création. Le sonnet n'étant autre que le champ topologique de ces mouvements de tensions, dont Rimbaud affirme la présence sous-jacente, non thématisée, c'est-à-dire préréfléchie, et cependant signifiante, dans la genèse vocalique d'une langue :

«... voyelles

Je dirai quelque jour vos naissances latentes.»

Ainsi, toutes les déterminations attribuées par Rimbaud au couple : «I Rouge», par exemple, ne font que temporaliser, dans le sens extatique du terme, l'enchaînement de certains paradigmes attachés à la valeur symbolique de cette couleur:

3. *La Gravitation Poétique*. Paris. Mercure de France. 1966. *Le Recel et la Dispersion*. Paris. Gallimard. Bibliothèque des Idées. 1978. *Artaud et la Question du Lieu*. Paris. J. Corti. 1982. *Le temps des Signes*. Paris. Klincksieck. 1983.

La matière pourpre, le rouge de la mort du taureau, celle du phtysique, le rouge de l'éros, de la colère, de l'ivresse, de la pudeur, de la honte.

Situation qui constitue à travers l'acte extensif temporalisateur de l'esprit imageant - celui-même qui écrit, puis lit le poème - un lieu irréel, dont l'étrangeté conduit à parler de «Lieu pensant». Lieu, parce que l'enchaînement symbolique et paradigmatique déploie comme un paysage des situations, des matières, des choses, qui, et c'est là leur étrangeté, ne se font pas voir, au sens perceptif, dans un espace représentatif euclidien, mais penser, dans le sens où chacun des objets nommés n'amorce un sens possible que par référence au monde naturel, qu'il nie, qu'il barre, dont il se détache, mais qu'il maintient à titre de thèse raturée de la mémoire, selon un mouvement de dépassement que l'on est conduit à interpréter en termes de «Aufhebung» poétique. Dépassement restructuré, manuel, recel et dispersion. Cette structure explosive, en expansion, qui caractérise la vie de l'image. en même temps qu'elle engendre le penser, en ce mouvement de distentio animi, saisie à même le texte, mérite le nom de «Lieu pensant». Mais, dans cette situation, la dimension symbolique et paradigmatique des signes, comme leur enchaînement syntagmatique se révèlent dans leur mouvement de «directionnalité», actes intentionnels, temporalité signifiante. C'est donc une approche, au sens phénoménologique du terme, transcendante et non objective du signe linguistique qui s'impose.

Or, ce qu'il importe de comprendre, c'est que les variations paradigmatiques, non exprimées textuellement se vivent in absentia, à un niveau qui mérite le titre de préréflexif, en tant qu'horizon non thématifié, mais cependant nécessaire à la détermination du sens. Or, ce mouvement de différenciation, qui promeut l'émergence symbolique du sens est un acte extatique temporalisateur de projection intentionnelle, qui, en tant que non thématifié se révèle préréfléchi. Chaque fois qu'une signification est posée par le poète, dans le texte, passant de sa valeur paradigmatique à sa désignation symbolique, toute la cohorte des nouveaux paradigmes, qui l'accompagnent, accomplit la distension de l'esprit à un niveau, à la fois préréfléchi, en tant qu'horizon de pensée non exprimé, mais nécessaire à la détermination du sens, et réfléchi, en tant que thème nouvellement énoncé. C'est dans ces échanges entre le champ préréflexif, paradigmatique de la genèse du sens, formant horizon et celui thématifié du symbole nommé, que se déploie l'étrange vie du poème, dont les mouvements de tensions ont une présence d'être irrécusable. Ce paysage irréel impose la présence d'un lieu, qui ne se met en place, dans son irradiation signifiante qu'en s'actualisant dans ces passages du préréflexif au réfléchi, qui en font un «Lieu pensant». Or, c'est parce que ces données structurelles impliquent un mouvement d'être que le travail du poète ne se réduit pas à un simple jeu intellectuel, sans incidences sur la vie effective de l'homme. Car, en déployant ces étranges protentions spatio-temporelles, sur lesquelles nous venons d'attirer l'attention, le poète fait beaucoup plus que d'énoncer des thèmes ou de dessiner de nouvelles figures de style. Il modifie ses structures mentales, en même temps qu'il réaménage le lieu du monde dans lequel son texte l'investit, dans le sens où celui-ci revêt la dimension d'un «corps conducteur»⁴. Il s'agit dès

4. Est-il besoin de préciser que cette expression empruntée à un célèbre ouvrage de Breton, exclut la problématique du corps «en soi», objectif.

lors de méditer la structure du penser au niveau même du texte, en termes de temporalité extatique. Ce qui relève du champ de présence transcendantal et de ce fait excède l'ordre de l'objectivité de la chose.

Et certes, on ne peut nier que les peintres pensent à même les formes, les masses, les couleurs; le musicien à même les structures sonores. Pourquoi le poète ne penserait-il pas à même les structures sonores et signifiantes des signes, au niveau temporalisateur de leurs structures symboliques, paradigmatiques, syntagmatiques d'irruption et de renvoi, qui excèdent l'ordre de l'idéalité pure, comme celui de l'objectivité de la matière. Situation qui permet de cerner la pensée de l'Être-au-monde. Il se pourrait qu'en raison de son opacité résistante, qui est le gage de sa présence d'être dans le monde, le penser poétique, du fait qu'il ouvre de l'intérieur de la structure sensible des signes, qui correspond à la dimension d'Insichstehen de l'œuvre d'art déjà mentionnée, se fasse prendre pour l'inertie d'une chose. Mais pour comprendre cette situation, il faut excéder les catégories de Forme et de matière, qui demeurent celles de la linguistique saussurienne.

Comme le note Heidegger, dans l'Origine de L'Œuvre d'Art :

«La métaphysique des temps modernes repose pour une bonne part sur le complexe, forme-matière, créé au Moyen-Âge, dont les noms seuls rappellent l'essence oubliée de εἶδος et de ὕλη. C'est ainsi que l'interprétation de la chose par la matière et la forme... est devenue courante et comme naturelle. Mais pour cela elle n'en est pas moins que les autres interprétations une insulte à l'être chose des choses.» Ce que permet précisément d'éviter l'étude de la temporalité textuelle, telle que nous l'avons pratiquée ici, et ailleurs, conformément aux analyses augustinienes.

Mais d'autres part, c'est la conception de l'arbitraire du signe, clef de voûte de la sémiotique, qui requiert d'être réinterprétée, au sein d'une théorie de la temporalité textuelle, comme manifestation des processus de différenciation du néant, invoqué, aussi bien par Valéry, Claudel, Artaud, que par l'ontologie contemporaine⁵. Car le signe est effectivement arbitraire, non parce qu'il n'a aucune attache «naturelle» avec la réalité du monde. Benvéniste a montré l'erreur de la thèse. Mais parce qu'aucune raison ne le motive. Comme la rose d'Angelus Silesius, «le signe est sans pourquoi» ! C'est ce «sans pourquoi», qui est aussi celui des voyelles-couleurs de Rimbaud, qui requiert d'être enfin questionné en terme d'irruption transcendantale. En ce sens, l'erreur de la linguistique saussurienne est de prendre le règne sans raison et sans «arché» du néant, pour celui de l'arbitraire.

Ces réflexions ne font que restituer dans le site poétique, où il a pris naissance, l'énoncé parméniénien selon lequel : «Une même chose est penser et être.» Car à partir du moment où la dimension d'être du penser «poétique», dont le «faire» du «poiein» est inscrit dans la dynamique verbale, a été concrètement dévoilé dans les

5. Nous avons longuement développé cette argumentation à des niveaux successifs, dans : *La Gravitation Poétique*, Paris, Mercure de France, 1966; *La Linguistique et les Pièges de l'Objectivité, Critique*, N° 251, Avril 1968; *Le Temps des Signes*, Chap. I-II-III-IV, p. 19-80. Paris, Klincksieck, 1983.

Ces discussions nous dispensent de revenir sur le détail de l'argumentation.

structures de directionnalité du texte, c'est l'être du langage, en tant que visée incarnée du monde, qui se donne à entendre dans les mots du poème.

C'est dans ces mouvements éprouvés spontanément à un niveau préreflexif que s'impose l'impression de beauté. Car la beauté d'une œuvre, du fait qu'elle est liée à sa structure d'être, n'est ni objective, ni bien sûr, subjective. Ce n'est pas une essence pure, intemporelle. C'est un eksistential, qui s'impose au niveau ontologique préreflexif de l'irruption néantisante du texte sur le monde, qui est le lieu où l'œuvre déploie son champ de signifiante. D'où l'impossibilité de définir la beauté en termes ontiques, de la réduire à quelque formule ou à quelque étant matériel ou idéal que ce soit. Situation qui conduit à énoncer les propositions suivantes :

Est belle, l'œuvre, qui sous le décompte du récit, l'émission des significations, rend sensibles les processus temporalisateurs de directionnalité qui lui ont donné naissance, permettant de penser là où l'homme ne s'était jamais risqué. Ce risque s'éprouve dans une impression de beauté.

Est belle, l'œuvre qui promeut le mouvement conduisant l'être-là humain à s'investir ailleurs, offrant à la méditation le cheminement textuel de ces parcours.

La beauté est l'épreuve préreflexive de cette aventure.

Est belle, l'œuvre dont la dimension du Logos crée topos, de telle façon qu'à travers le dire du texte et dans son déploiement, le lecteur irradie sur le monde, découvrant de ce fait et en ce lieu qu'une même chose est penser et être.

Jacques GARELLI

Les «paroles dans l'air» de Philippe Jaccottet

Espace du texte, espace hors-texte, partage que la poésie révoque, alors que la réflexion critique y achoppe : «Dehors, dedans : que voulons-nous dire par dedans? Où cesse le dehors? Où commence le dedans? La page blanche est du dehors, mais les mots écrits dessus? Toute la page blanche est dans la page blanche, donc en dehors de moi, mais tout le mot n'est pas dans le mot. C'est-à-dire qu'il y a le signe que je trace, et son sens en plus; le mot a d'abord été en moi, puis il sort de moi, et, une fois écrit, ressemble à un entrelacs, à un dessin dans le sable»¹. Que la critique ne consente à prendre en considération qu'un pur espace textuel, ou, à l'inverse, s'efforce de tisser un réseau d'homologies entre espace d'écriture et espace sensible, ou même tente de remonter vers un fondement commun antérieur à cette articulation en deux espaces, la poésie, elle s'autoreprésente comme créatrice d'un espace autre, d'un «troisième espace»², dehors-dedans, ici-ailleurs. Espace d'origine et d'issue pour un «cinquième élément»³, espace de son retentissement. Où s'écrit la poésie? Là où elle a sa résonance, dans le milieu qui s'étend à partir de cette résonance. Une page blanche et une encre noire? Mais à peine se noircit-elle d'encre, d'une «encre apparentée à la nuit sublime» (Mallarmé), que cette plage vibrante devient autre; endroit dont l'envers se révèle aussitôt : le mot, «une fois écrit, ressemble à un entrelacs, à un dessin dans le sable». Dans ces rêveries métaphoriques, le signe, bien loin de signer l'absence de la chose, semble s'inscrire directement sur la surface du monde⁴, traces dans le sable, dessins sur la vitre, gravures sur la pierre tombale, bâtonnets

1. *La Semaïson*, p. 42.

2. «Ce siècle a décidé de l'existence de nos deux espaces immémoriaux : le premier, l'espace intime où jouaient notre imagination et nos sentiments; le second, l'espace circulaire, celui du monde concret... Est-il un troisième espace en chemin, hors du trajet des deux connus?», René Char, *Œuvres*, «Pléiade», p. 509.

3. «La poésie, insolite et cinquième élément, sème ses planètes dans le ciel intérieur de l'homme, en leur ménageant un espace pour être mieux vues et une issue pour disparaître», *ibid.*, p. 85.

4. Hugo, brigand des graffiti, griffe son inconscient sur les lamelles empilées de la culture devenues objets, rehausse son écriture de la jouissance de biffer un antique support : «Écrit sur la plinthe d'un bas relief antique», «Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande». «Écrit sur la première page d'un Pétrarque», «Écrit sur le tombeau d'un petit enfant au bord de la mer»...

sur les tableaux noirs de l'enfance. C'est par le biais de ces représentations récurrentes que l'on peut imaginer l'inscription des mots dans leur espace. Imaginaire de l'écriture en acte, dans ses gestes décidés ou tremblés, la graphie de ses lettres, l'humeur de son encre (est-ce la nuit, le sang, les larmes?), l'aire de son inscription qui est l'air de sa respiration – «le poème, écrit Char, respire, dit qu'il a obtenu son aire. Iris rescapé de la crue des eaux». A travers ces miniaturisations imaginaires de l'écriture primaire, graphies et tables d'inscriptions qui donnent pouvoir d'apparaître et chance de s'effacer, le poème actuel laisse entrevoir qu'il s'écrit en lisant une écriture virtuelle et active, dérobée et fascinante, traces de la mort, du désir, du jeu d'enfance : épitaphe de Lola Abat, à moitié lisible sur une pierre tombale que l'herbe recouvre, «pierre écrite» de Bonnefoy, inscriptions en «belles grandes lettres romaines» des frontons pongiens, traces dans un sable que la vague vite désagrège, - Breton et Eluard retournent la pointe de l'image : «Écris l'impérissable sur le sable»⁵, - «bâtons, chiffres et lettres» que l'écriture écolière s'applique (elle tire déjà la langue) à recopier au tableau noir, graffiti sur les parois d'une préhistoire (laquelle?), buée de l'éphémère qui danse sur la vitre ou cristaux de givre qui interposent, chez Char, leur écriture nervurée entre le veilleur et le petit jour qui se lève.

Où s'écrit le poème? Dans l'air, répond Jaccottet : «J'écris des mots dans l'air, à la légère»⁶. La page blanche est déjà le tableau bleu; fond évanescent, turbulence limpide où s'écrivent, s'effacent des mots; ou plutôt ni fond, ni origine, mais milieu, figure de l'ouvert, vent qui porte la présence des voix, et transparence où s'effilochent des mots glissant dans l'absence. Pour Jaccottet l'air, l'espace quand il n'est encore que milieu et souffle, impalpable inachevé, soutient nature et écriture, les renvoie l'un vers l'autre, fait de la création un suspens dans le passage : «Parole-passage, ouverture laissée au souffle. Aussi aimons-nous les vallées, les fleuves, les chemins, l'air. Ils nous donnent une indication sur le souffle. Rien n'est achevé. Il faut sentir cette exhalation et que le monde n'est que la forme passagère du souffle. Une parole rythmée est peut-être une imitation plus ou moins heureuse de cette haleine. Elle fait pressentir une force d'expansion, d'ascension, mais qui se soumet à un ordre, à une forme, donc qui ne se perd pas, ne se gaspille pas. Toute chose est un arrêt du souffle provisoire, un repos d'un instant pour la divinité perpétuellement respirante. L'univers entier comme un souffle suspendu. Ainsi quand le vent tombe dans le jardin; puis il reprend, et les choses changent»⁷. Des airs dans l'air, de l'air dont la «profusion étincelante» (Char) transperce les airs; que l'air entre en vibration et résonnent l'air, le cri, le

5. *L'Immaculée conception*, p. 121.

6. «La Raison», *L'Ignorant*, p. 46. Jaccottet réinscrit, mais beaucoup plus rarement, d'autres figurations premières de l'écriture : «dessin dans le sable», on l'a vu, «vitre soudain vide sur le paysage de la mort» (*Trois poèmes aux démons*, p. 12), «enseignes d'autrefois», inscriptions sur la pierre : «Évoquer cette simple inscription d'ailleurs plus qu'à demi effacée semblerait suffire à faire comprendre que cet appel que j'entendais venait de très loin»... (*Paysages*, p. 25), exergues d'une pièce de monnaie : «J'aurais voulu que ma poésie fût comme une parole écrite sur ces médailles remontées du fond de la terre, quand elle ne l'était pas sur les monnaies des graines» (*Paysages*, p. 28).

7. *La Semaïson*, p. 43.

chant dont le chanteur demeure toujours «invisible»⁸, confondu qu'il est avec la résonance de son milieu. «L'oubli de l'air», sous-tend peut-être comme le veut Luce Irigaray, la pensée métaphysique, pour qui l'ouvert, à partir de quoi il est possible de penser, demeure impensé : «L'air n'est-il pas le tout de notre habiter en tant que mortels? [...]. Aucun autre élément n'est aussi léger, libre, et sur le mode 'fondamental' d'un 'il y a' permanent disponible [...]. Mais cet élément irréductiblement constitutif du tout, ne s'impose ni à la perception ni à la connaissance. Toujours là, il se laisse oublier. Lieu de toute présence et absence? Pas de présence sans air. Mais l'air n'ayant jamais lieu sur le mode de l'entrée en présence' - sauf dans le vent ? -, le philosophe peut penser qu'il n'y a là qu'absence quand aucun étant ni aucune chose ne viennent à sa rencontre dans l'air»⁹. La parole poétique, au contraire, ne ramène-t-elle pas à la considération de l'air, ne maintient-elle pas l'ouvert (de l'air), comme souffle du passage, respiration, suspens où s'allège la mort, abîme d'inachevé qui supporte de «façon si antiphysique» (Char) le poème. Dans ce milieu parle le poème, de cet élément parle le poète : «Air» ouvre l'œuvre de Du Bouchet, «Airs» introduit dans celle de Jaccottet la forme limpide et anti-discursive du haïku. Respiration, ouverture : «Papier respire pour moi», écrit Du Bouchet, et Lorand Gaspar fait écho : le poète «cherche sa parole adéquate, congrue, comme le poumon peut chercher l'air» et «un mot, c'est la légèreté de l'air, la porosité d'un soir».

«Paroles dans l'air» : ce titre d'un poème de Jaccottet, on le fera résonner dans son œuvre pour y entrevoir le représentation de la poésie dans l'espace qu'elle instaure, qui n'est ni la seule page blanche, ni le simple monde sensible. Aire délimitée par la voix, le souffle, l'air qui la parcourt : «Aire choisie, délimitée par le vent, site d'obélisques semés par le souffle d'un Passant invisible, tout de suite et toujours ailleurs»¹⁰. Le premier écrit de Jaccottet, «Pour les ombres», monologue d'emmuré traversé de sursauts, attribue au sujet la place de l'obsessionnel : vivant seulement dans le mimétisme du mort. Du premier au dernier vers, cette suite va de la descente dans le puits des morts à la montée de l'escalier de la mort; sans jamais échapper à l'anticipation imaginaire de la mort, qui ouvre seule la possibilité de vivre :

«Vivant je descendrai ma nuit parmi les cendres
[...] Que les hommes couchés miment d'anciens morts.
Je suis vivant !
[...] Je veux monter sans toi les marches de la mort»¹¹.

L'espace de la poésie, qui s'étendra pour Jaccottet entre souffle et regard, entre l'épreuve de la voix de la mort et l'espérance d'un regard venu du monde, n'est pas

8. Ces chanteurs «visibles» traversent l'œuvre de Jaccottet, chanteurs «d'air», comme l'homme est un «nœud d'air» : «L'air qui tremble comme le cri ardent des grillons invisibles» (*Trois poèmes aux démons*, p. 20); «Comme une forêt toute vibrée de geais et de colombes invisibles» (*ibid.*, p. 32); «les voix d'oiseaux invisibles suspendues en divers points de cette étendue dans la lumière» (*Paysages*, p. 76) etc.

9. *L'oubli de l'air*, p. 15.

10. *Paysages avec figures absentes*, p. 16.

11. *Pour les ombres*, *Cahier de poésie I*, Lausanne 1944, pp. 47, 49, 56.

encore donné¹². Le souffle est ailleurs, plus haut, au-dessus des ombres («Le vent souffle plus haut sur de nouveaux printemps / Que m'importe?») et les regards des autres sont aveugles; l'œil solaire «pourrit comme un mort qu'on a mal enfoui». Cette cellule génératrice, «le vent souffle», elle va susciter l'écriture et l'univers «en désordre»¹³ des trois proses du recueil suivant, *Trois poèmes aux démons*, comme elle ouvrira plus tard le premier poème de *L'Effraie* : «Un vent chaud n'arrêtait pas de souffler sur la ville depuis des jours; les rues étaient encombrées de papiers sales, de journaux déchirés, et les dernières feuilles mortes étouffaient les bouches d'égoût»¹⁴. Feuilles écrites, emportées comme des feuilles mortes pour étouffer la bouche; textes enfiévrés, ouvrant le regard sur les «démons» de la maladie, de l'agonie, de la folie, voulant exorciser l'irrespirable¹⁵. Le chant, dans cet air délétère, ne peut s'élever, il est décomposé entre des cris, des rires suraigus, et une musique grinçante de fête foraine : «Il y eut de grands rires qui traversaient le soir et me perçaient le cœur, une musique de carrousel haletait, balayée par le vent». Un rire qui glace lézarde l'espace à l'ouverture du troisième récit. «Mascarade», lâchant sur la ville un carnaval fébrile, une danse macabre de malades et de fous : «Ce rire je ne l'oublierai jamais (A moins que des fous, un matin, m'en donnent de plus déchirants à entendre)... Ce cri aigu interminablement répété suffisait à les nourrir»¹⁶. Cris en écho dans l'espace, dans le temps; l'intolérable acuité du cri actuel l'inscrit, inoubliable, en abîme, le déporte déjà vers le souvenir, le fait vibrer d'autres cris à venir, plus déchirants encore. Pour l'heure, le seul faible chant possible, dans l'un et l'autre récit, c'est celui de la voix aliénée, balayée par le vent : «Le vent souffla de nouveau... Un fou chantonait»¹⁷.

Les otages du Vercors, images de corps massacrés baisant la boue, auprès de qui s'agenouillent des femmes, sont portés, dans *Requiem*, par un récitatif somptueux et déchirant. Comme les deux précédents, Jaccottet l'a écarté de ses œuvres, le jugeant «grandiloquent», œuvre de jeunesse pressée de se mesurer avec les œuvres ultimes comme *Les Élégies de Duino*. Si la poésie y est déjà «la voix donnée à la

12. Ce n'est que dans le lointain, dans l'imaginaire du souvenir d'enfance, maintenant «si loin de moi» que cette structure commence à affleurer :

«Souffles sur les champs gris tout mouillés de fraîcheur,
Roseaux frêles, maisons infuses dans les roses
Un archange vous rend au regard du Seigneur» (*ibid.*, p. 49).

13. «Elle a repoussé ses draps en désordre...» (22), «Je hais ce rire en désordre» (29), «Le grand jardin en désordre, abandonné depuis longtemps» (32) etc. Et bientôt, dans *Requiem*, «le désordre des morts».

14. «La Ville», *Trois poèmes pour les démons*, p. 17.

15. Aucune sensation n'y est plus présente, plus obsédante, que celle de l'étouffement - «ce lieu de grisaille et d'étouffement» (9), «se laissaient étouffer sans un mot» (19), «dans cette chambre basse, on étouffe» (31) - que complète le sentiment d'un encerclement : musique tournoyante de carrousel, cheval des morts tournant sans relâche autour du pavillon des amants.

16. «Mascarade», *Trois poèmes aux démons*, p. 39.

17. «La ville», *ibid.*, p. 19. Un seul geste, le même à la fin des trois récits, purifie ces cris maniaques, ces rires délirants, celui qui fait jaillir le sang. Jouve (et Pierre Emmanuel, que Jaccottet avait entendu lire ses poèmes) sont là les intercesseurs.

mort», cette voix est impure, mêlée, le discours entrave le chant intérieur, le fabuleux s'amalgame à l'émotion vive, une mélodie rauque et baroque trouble la plainte de la précarité. La mort n'y demeure pas l'innommable, elle n'est que trop apprivoisée par la fable. La horde de ses voix pourchasse quelque Actéon : «Je vais à de sauvages pièges de verdure / où des meutes de voix me traquent dans la brume / errant cerné de voix rompues / livré aux voix / vers l'autre ricanante nuit»¹⁸. Voix du fabuleux que Jaccottet ne cessera désormais de débusquer dans son œuvre¹⁹. «Les ombres» obsédantes laisseront lentement la place à la grande «aile de l'ombre» que la montagne projette sur les champs, et déjà dans «La Ville» le déclin du jour était comme l'inclinaison de l'ombre vers les ombres : «L'ombre s'inclina comme une mère attentive sur ces cadavres beaux et sages»²⁰. L'espace de la fable, de l'hymne du deuil, croyait pouvoir comprendre la mort, tracer des lignes d'écriture comme des routes conduisant jusqu'aux morts. Les autres livres du deuil plus tard, les «Chants d'en bas», parleront au contraire de la mort comme de ce qui est hors-lieu, hors distance :

«S'il est un lieu hors de toute distance,
ce devait être là qu'il se perdait»²¹.

C'est avec *L'Effraie*, premier recueil reconnu aujourd'hui par Jaccottet, que s'instaurent mutuellement la voix et l'espace : espace que construit l'«appel qui se rapproche et se retire», mais qui rend possible inversement la résonance des voix²². La voix y recule vertigineusement, là-bas, séparant son éclat, son accent, son souffle, des paroles, ici. L'inconnaissable est restitué à l'inconnu, voix de Thanatos qui appelle du fond des bois, éclats d'Éros qui rient et vibrent dans les bosquets, au bord du jardin. Le retrait des figures à la limite du paysage libère la figure du paysage même, le retrait de la voix permet aux paroles de monter dans l'air. De ces figures, représentant et recouvrant la double polarité de l'inconnu, l'extériorité est marquée textuellement : hétérogénéité d'une citation de Buffon, épigraphe en surplomb au seuil des poèmes, et italianité du nom de la nymphe : «Ninfa». La surcharge emblématique de l'effraie, que rappelait Buffon, conduira Jaccottet à alléger la réédition de cette épigraphe, où avait dû pourtant le fasciner la distinction entre une voix de mort et des cris naturels : «Ils regardent l'effraie comme le messager de la mort; ils croient que quand il se fixe sur une maison et qu'il y fait retentir une voix différente de ses cris ordinaires, c'est pour appeler quelqu'un au cimetière». Le poème liminaire illustre cet emblématisme. De la limite entre proche et lointain - des «bois de banlieue» - un souffle porte l'appel

18. *Requiem*, p. 20.

19. Il inscrira plus tard l'autocritique de ces premiers textes : «Autrefois / moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine / me couvrant d'images les yeux, / j'ai prétendu guider mourants et morts. / Moi, poète abrité / épargné, souffrant à peine, / aller tracer des routes jusque-là !» («Leçons», *Lumière*, p. 11).

20. «La ville», *Trois poèmes aux démons*, p. 19.

21. «Leçons», *Lumière*, p. 17.

22. Jaccottet évoquera cette instauration que permettaient les rencontres avec Roud : «Les paroles allaient sans hâte dans l'air comme des fumées; les silences étaient pleins de leur écho [...]. Se rebâtissait chaque fois l'espace nécessaire pour que les seules voix qui comptent fussent entendues» (*G. Roud*, p. 10).

intermittent de l'effraie (est-ce la mort, est-ce seulement l'oiseau?), qui trame l'espace dans ses avancées, ses reculs, et laisse ici les traces de la mort sur les gisants :

«La nuit est une grande cité endormie
où le vent souffle... Il est venu de loin jusqu'à
l'asile de ce lit. C'est la minuit de juin.
Tu dors, on m'a mené sur ces bords infinis,
le vent secoue le noisetier. Vient cet appel
qui se rapproche et se retire, on jurerait
une lueur fuyant à travers bois, ou bien
les ombres qui tournoient, dit-on dans les enfers.
(cet appel dans la nuit d'été, combien de choses
j'en pourrais dire, et de tes yeux...). Mais ce n'est que
l'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle au fond
de ces bois de bonheur. Et déjà notre odeur
est celle de la pourriture au petit jour,
déjà sous notre peau si chaude perce l'os
tandis que sombrent les étoiles au coin des rues»²³.

Au cœur du discours délibérément prosaïque, quoique bordé d'une apocalypse quotidienne («... sombrent les étoiles»), naturalisant et réducteur («Mais ce n'est que l'oiseau nommé l'effraie...»), se niche la parenthèse qui ouvre dans ce qui est «nommé» ce qui pourrait être «dit», l'espace de possibilité de la poésie. En suspens dans cette parenthèse, en l'air, l'espace de la poésie s'étend entre l'«appel» de la mort et le regard de «tes yeux», va de l'un à l'autre. Ici les éclaircies, l'apparaître fugitif du monde, son miroitement que l'on croise comme un regard - et le vœu ultime, retenu également dans l'espace de sa parenthèse, de *Paysages avec figures absentes* est : «(La plus haute espérance, ce serait que tout le ciel fût vraiment un regard)» -, là-bas l'appel lancinant de la mort. Entre le visage des choses qui se donnent à voir passagèrement, par hasard, et imposent en retour à Jaccottet le devoir de les dire avec simplicité et justesse, et la voix de la mort qui déchire²⁴, frappe d'inanité les paroles, la poésie devra créer son lieu précaire. Le souffle menaçant s'arrête un instant, n'est plus présent que dans les traces de son retrait, le monde brille fugitivement : intervalle de la création, comme «quand le vent tombe dans le jardin»; sous la menace jamais révoquée de la voix qui ruine la merveille du paysage : «Alors comme pour m'empêcher de contempler ces merveilles une voix m'a hélé»²⁵. Une autre voix résonne, on l'a dit, au seuil de l'œuvre, venue d'une grotte de feuillage au fond d'un jardin italien. Voix d'Éros, voix de «Ninfa» :

23. *L'Effraie*, p. 9.

24. Cette voix rauque qui déchire, du fond des forêts, elle continue à retentir jusque dans les plus récentes notes : «Le cri qui pourrait être entendu dans l'abondance verte des feuillages, radicalement différent des voix de la nature - littéralement déchirant, brisant l'ordre apparent du monde, sa belle lumière claire. La détresse». *La Semaïson*, p. 242.

25. *Le Semaïson*, p. 278.

«Les nymphes, les ruisseaux, images où se complaire !
Mais qui cherche autre chose ici qu'une voix claire
Une fille cachée...»

mais soudain :

...«je ne rêvais
pas quand j'entendis, après si longtemps cette voix
me revenir du fond de ce jardin, l'unique,
la plus douce dans ce concert»²⁶.

Dans un climat arcadien qu'éclaire la lumière de Poussin, une suavité d'inflexions désirables remonte des limites du visible; mais les modulations captieuses d'Éros n'ont pas un destin parallèle à l'appel déchirant de Thanatos : elles annoncent les voiles de la nymphe, elles introduisent l'ordre de l'image, elles se tiennent au seuil du paysage. Maintes fois les bosquets italiens, la Grande Grèce abriteront le désirable, non sans que Jaccottet, énonçant son trouble, ne fustige sa complaisance à s'abandonner aux imageries faciles du désir. Nymphes de Grignan, des enclos de saules, dryades dont le nom se partage entre la rugosité drue des écorces et le fluent abandon des naïades, bergères sur fond de Paradis, toutes se tiennent sur le seuil du lieu : «des corps sans défaut se glissent à la moindre occasion dans mes paysages»²⁷, «Les nymphes, les dieux... souvent, trop souvent peut-être leurs noms se sont écrits dans ces pages. J'ai dit que c'était une façon de parler, des noms pour l'Insaisissable, pour l'Illimité, les figures qui paraissent sur le seuil quand certaines portes s'ouvrent. Il n'y a pas que cela»²⁸. Dans la proximité du paysage, elles sont l'index du lointain qui ne doit pas être hypostasié mais s'effacer sur ce qu'il ouvre. Le retrait des figures du paysage, des nymphes qui peuplaient les tableaux de la Renaissance, est ce qui permettra, chez Cézanne, de faire paraître la seule figure du lieu, d'alléger le paysage de ce surplus de théâtralité pour que son sens soit donné par le seul «ordre de la lumière».

Mais à l'intérieur de la représentation du paysage, ne se confondant pas avec lui sans lui être extérieure, apparaît la figuration du lieu poétique, «paroles dans l'air», voix en suspens, matines sonnantes dans «un espace inconnu» : «comme celui qui entend pour la toute première fois des voix converser, il ne sait où, près de lui pourtant, mais il ne parvient pas à les localiser, ce devaient être des enfants, une seule enfant qui chantonnait. Toutefois, c'était autre chose, autre chose sans quoi il n'y aurait ni distance, ni air, ni mouvement»²⁹. L'air n'est pas l'espace, il ne localise pas : les voix qui y volent sont détachées de toute origine; graines-paroles déracinées comme celles qui, à l'aventure, se dispersent pour «la semaison» :

«... paysage léger
où des oiseaux jamais visibles nous appellent,
des voix, déracinées comme des graines...»³⁰.

26. «Ninfa», *L'Effraie*, p. 33.

27. *Paysages avec figures absentes*, p. 96.

28. *Paysages avec figures absentes*, p. 137.

29. *Ibid.*, p. 39.

30. *L'Effraie*, p. 52.

Graine qui vole n'est pas seulement voix qui s'élève, mais inscription; paroles qui tracent aussi des signes : «J'aurais voulu que ma poésie fût comme une parole écrite sur ces médailles remontées du fond de la terre, quand elle ne l'était pas sur les monnaies des graines»³¹. Écrire des signes sur les graines, ou écrire dans l'air, c'est avoir chance d'inscrire l'inattendu, l'inattendu, qui vient et s'efface en laissant le sens inachevé, en suspens :

«Et le mot que la buse trace lentement, très haut,
si l'air l'efface, n'est-ce pas celui que nous pensions
ne plus pouvoir entendre»³².

Le livre lu ne s'ouvre que pour mieux glisser dans l'air, y égarer son dernier mot, y suspendre son dernier sens :

«Leurs paroles,
on les dirait prises dans les plis d'étendards bleus
qu'un vent venu on ne sait d'où exalte
au point qu'on n'y peut lire aucune phrase jusqu'au bout»³³.

Dans ce lieu métaphorique de l'écriture, où ce sont la buse, la chauve-souris, les oiseaux, qui écrivent leurs traces, écriture et lecture sont délivrées d'un terme autant que d'une origine :

«Écris, non pas à l'ange de l'église de Laodicée',
mais sans savoir à qui, dans l'air, avec des signes
hésitants, inquiets, de chauve-souris,
vite, franchis encore cette distance avec ta main»³⁴.

Ce qui passe (mais qu'est-ce qui passe? Le nom même de l'air risque de donner une substance au pur passage : «Une paille très haut dans l'aube / ce léger soufflé à ras de terre : / qu'est-ce qui passe ainsi d'un corps à l'autre?»³⁵), ce vent «venu on ne sait d'où» il emporte la parole dans cette ignorance d'origine; le lointain déporte, aère, allège, le lointain dans le temps imite le lointain dans l'espace. Aération de la mémoire quand elle inscrit ses traces dans la parole présente : «Tout ce qu'on aura vu depuis l'enfance [...] fragments, débris d'années - tout cela qui remonte en paroles, tellement allégé, affiné qu'on imagine à sa suite guérir la mort»³⁶.

Les poèmes de *L'Ignorant*, qui suivent ceux de *l'Effraie*, marquent le moment d'un renversement : du seul effacement, obstinément poursuivi, peut naître une splendeur. Les poèmes des années 1950-1952 répètent le constat d'ignorance, le

31. *Paysages avec figures absentes*, p. 28.

32. *Pensées sous les nuages*, p. 39.

33. *Ibid.*, p. 46.

34. *A la lumière d'hiver*, p. 64.

35. *Airs*, p. 23.

36. *A la lumière d'hiver*, p. 46. Jaccottet, lecteur d'une œuvre poétique, commence souvent par la placer dans le lointain de sa mémoire, par remonter, pour pouvoir en parler avec justesse, vers l'instant où il l'a découverte, pour mieux l'aborder dans le présent, comme aérée, ajourée par ce lointain.

vœu d'appauvrissement, l'exigence de l'oubli de soi : petit jour, petite vie, petites paroles, «riens» entrecroisés dont l'air tisse une toile tremblante :

«Je te parle, mon petit jour. Mais tout cela
ne serait-il qu'un vol de paroles dans l'air?»³⁷.

Par cette ascèse, cet effacement, la voix de l'oiseau dans l'air se substitue à la voix de l'homme, le poème se fond dans «la voix du jour» :

«Que les oiseaux vous parlent désormais de notre vie.
Un homme en ferait trop d'histoires [...]
oubliez même votre nom. Écoutez-nous parler
avec la voix du jour...»³⁸.

Mais si «l'oiseau du petit jour» se substitue constamment ici à la figure du poète, ce n'est pas seulement parce qu'il participe à cette déflation générale, c'est qu'il est le minuscule ouvrier du point du jour, celui dont la voix relaie à l'aube les murmures nocturnes d'une veillée funèbre :

«Mais ceux qui ont prié
même de sous la neige
l'oiseau du petit jour
vient leur voix relayer»³⁹.

Au point du jour il recommence, picorant le mur de la nuit, le faisant s'écrouler pour muer l'obscur en lumière, la terreur en beauté :

«Ce qui change même la mort en ligne blanche
au petit jour, l'oiseau le dit à qui l'écoute».

Introduite à l'horizon par ce pépiement de vie, qui couvre la voix basse de la mort, la lumière afflue dans l'espace, nourrie de cette mort même :

«La mort, prochaine ou vague selon son désir
soit l'aliment de la lumière inépuisable»⁴⁰.

Les paroles dans l'air, par leur légèreté, ont désormais pour fonction de répondre à la pesanteur de la mort. L'évanescence des voix, la faiblesse et le vide des propos en l'air, s'entrecroisent, inversent leur signe, tissent une vie renaissante :

«Des lumières dans l'air et d'autres dans les glaces
des gens qui passent et d'autres immobiles,
toutes ces voix parlant, projetant, trahissant,
qui interrogent et parfois répondent...
Qu'éternellement se croisent ces voix mourantes
pour tisser un voile de vie...»⁴¹.

37. «Au petit jour», *L'Ignorant*, p. 28.

38. «Lettre du 26 juin», *ibid.*, p. 41.

39. «La veillée funèbre», *L'Ignorant*, p. 39.

40. «Que la fin nous illumine». *Ibid.*, p. 51.

41. «Débris», *ibid.*, p. 15.

D'entre les débris des mots, refaire un jour entier. La comparaison articule les deux espaces : les mots écrits ici sur la page retissent là-haut l'espace ; petites voix, petits cris en l'air, qui réparent ce qu'à déchiré le cri de la mort :

«Mais chaque jour, peut-être, on peut reprendre
le filet déchiré, maille après maille,
et ce serait, dans l'espace plus haut
comme recoudre, astre à astre, la nuit»⁴².

Deux métaphores vont donc pouvoir nommer tout à tour, dans l'un et l'autre espace, l'activité réparatrice de ce qui trame l'air et la circulation en réseau des mots : les «anges» (précautionnement repris à Rilke) et les «navettes», «anges dont le mouvement pur tisse l'étoffe du monde discontinu dont il [Rilke] eût aimé ne jamais sortir»⁴³; anges qui, au-delà de la joyeuse fête de la lumière, tissent le fond aveuglant : «puissances promptes et limpides, navettes aveuglantes éternellement occupées à tisser au-delà de toute allégresse, l'étoffe de la lumière»⁴⁴. Accablé, adossé à la mort d'un être, on finit par relever les yeux, par voir ces voix dans l'air comme des images de lumière :

«Derrière la fenêtre
au fond du jour
des images quand même passent
Navettes ou anges
elles réparent l'espace»⁴⁵.

Montée des images, des voix devenues images, pour réparer, combler inlassablement la lézarde de la mort; les mêmes images vont s'offrir pour mimer l'utile entrecroisement des mots : «Sur le rôle des mots, à défaut de pensées, des images me viennent; je vois des navettes courant sur le métier du tisserand, des barques sur des canaux... Un instant, les mots m'apparaissent pareils, allant et venant, circulant dans l'espace invisible de l'esprit, tissant un réseau utile»⁴⁶.

Cette réparation de l'espace inaugure son édification, qui l'éloigne de l'informe, le transforme en un indéfini architecturé, lieu de la poésie et image d'un poème combinant la limite et l'illimité. Image essentielle d'une bâtisse aérienne, d'une demeure suspendue en l'air, dessinée par les voix qui montent, édifiée par les cris qui s'entrecroisent; suspens de paroles qui réticulent l'espace :

«Suspendu à peine moins haut que la buse (...)
Je ne vois presque plus rien que la lumière
les cris d'oiseaux lointains en sont les nœuds»⁴⁷.

Comme pour préfigurer la tension, dans le poème accompli, de la voix de la mort et de l'éclat du visible, ce lieu métaphorique de la possibilité du poème tresse le souffle et la lumière. La «légère armature de l'air» entrelace le vent et le jour :

42. *Pensées sous les nuages*, p. 32.

43. *Paysages avec figures absentes*, p. 168.

44. *Ibid.*, p. 12.

45. *A la lumière d'hiver*, p. 28.

46. *A travers un verger*, p. 30.

47. *A la lumière d'hiver*, p. 32.

«Nous habitons une maison légère haut dans les airs
le vent et la lumière la cloisonnent en se croisant,
parfois tout est si clair que nous en oublions les ans
nous volons dans un ciel à chaque porte plus ouvert.
[...] La lumière est bâtie sur un abîme, elle est tremblante
hâtons-nous donc de demeurer dans ce vibrant séjour»⁴⁸.

Hâte, car le suspens spatial est métaphore du sursis : la voix qui flotte est comme l'instant en suspens entre jour et nuit, comme «cette heure qui est entre le printemps et l'été» (Jaccottet est naturellement sensible à *La Cantate à trois voix* de Claudel) : «En ce suspens entre le jour et la nuit, en ce moment de l'année où la nuit tarde à venir, c'est-à-dire comme dans un intermède, un sursis presque immérité (qui est aussi une prolongation de la chaleur, de la douceur du jour, précieuse comme toute prolongation du plaisir - ces jeux d'enfants alors qui ne veulent plus jamais finir, ces voix qui flottent encore longtemps sous les arbres assombris)...⁴⁹.

Si cette figuration affleure souvent dans l'œuvre de Jaccottet⁵⁰, réseaux de voix, «nœuds d'air» que nouent et dénouent les cris des oiseaux, étagement des sons qui graduent l'espace («la voix qui monte et descend les degrés du monde»), c'est dans les quelques pages des *Oiseaux invisibles*, qu'il a condensé le plus nettement, et interrogé avec scrupule, cet entrelacs de métaphores. On ne peut que citer (largement) ces pages où il dit énoncer ce qui le touche le plus : «Je perçois, à ce moment de l'année, invisible, plus hauts, suspendus, ces buissons de cris d'oiseaux, ces points plus ou moins éloignés d'effervescence sonore [...]. C'est une chose invisible (en pleine lumière, alors qu'il ne semble pas que rien puisse la cacher, sinon justement la lumière aveuglante), c'est une chose suspendue (c'est-à-dire à la fois 'en suspens' - l'arrêt, l'attente, le souffle retenu pour ne rien troubler d'un précieux équilibre - et 'flottante' : montant et descendant doucement sur place, tel un amer selon le souffle des eaux); c'est une chose, surtout, qui rend sensible une distance, qui jalonne l'étendue; et il apparaît que cette distance, loin d'être cruelle, exalte et comble. Tantôt cela se produit en plusieurs points à la fois, évoquant un réseau dans lequel on se réjouirait d'être pris ou de grêles mâts soutenant, chacun la soulevant un peu à sa pointe, la tente de l'air [...]. Or ce n'est pas du tout cela. L'image cache le réel, distrait le regard [...]. Il faut seulement dire les choses, seulement les situer, seulement les laisser paraître. Mais quel mot, tout d'abord, dira la sorte de sons que j'écoute, que je n'ai même pas écoutés tout de suite, qui m'ont saisi alors que je marchais? Sera - ce 'chant', ou 'voix', ou 'cris'? 'Chant' implique une mélodie, une intention, un sens qui justement n'est pas

48. «Le locataire», *L'Ignorant*, p. 48.

49. *Paysages avec figures absentes*, p. 126.

50. Et même parfois la terre est considérée comme à partir de ce lieu de poésie, dans une inversion du régime imaginaire, où l'allègement de «la plume» hisse la pesanteur de la mort : «La terre tout entière visible / mesurable / pleine de temps / suspendue à une plume qui monte / de plus en plus lumineuse» (*Airs*, p. 48); «Comme si l'on planait, pareil à un grand rapace invisible, tenant le monde suspendu dans ses serres ou rien que dans son regard» (*Paysages*, p. 19).

décelable ici; 'cri' est trop pathétique pour la paix sans limites où cela se produit [...]; 'voix', bien que trop humain serait moins faux; 'bruit', quand même un peu vague. Ainsi est-on rejeté vers les images : ne dirait-on pas, cela qui me touche et me parle, comme l'ont fait peu de paroles, des bulles en suspens dans l'air; un suspens sonore, un nid de bruits (un nid d'air soutenant, abritant des œufs sonores)? Une fois de plus, l'esprit non sans y trouver du plaisir, quelquefois du profit, vagabonde»⁵¹.

Dans ces pages est interrogé l'ensemble des notations à travers lesquelles Jaccottet a figuré, sans pouvoir les viser autrement que par métaphores, les relations de la voix (ou du cri, ou du chant) et d'un milieu, l'air, à la naissance du poème. Fantasma d'origine (hallucination perceptive indiquant et cachant l'origine) dont les proses, les poèmes, une fois accomplis, gardent la trace. Une poétique de Jaccottet - qui n'était pas l'objet de ce rapide parcours - pourrait s'attarder sur le «suspens» d'une énonciation à la fois vive et réticente, à mi-hauteur, à mi-voix : «Je croyais avoir acquis un ton, un rythme, un accent, une façon de maintenir le discours à mi-hauteur entre la conversation et l'éloquence»⁵². «Phrases un peu au-dessus du sol», rythme qui permettrait ce dégagement sans rupture, cette élévation sans perte de contact avec le réel : «il dégage immédiatement le texte de tout souci d'utilité, afin qu'il flotte dans l'air un peu au-dessus de l'utile mais pas trop pour ne pas perdre contact avec l'espèce de réalité au sein de laquelle vivent les hommes»⁵³. Les assertions s'allègent dans le conditionnel, l'indétermination, la modalisation atténuative. Les formulations essentielles et conclusives sont tenues en suspens entre parenthèses : c'est le cas de la dernière phrase des *Paysages*, ou des *Nouveaux conseils de la lune* (parenthèses où s'énoncent, justement, des «phrases prononcées en l'air, sur les conseils de la lune»); une double détermination pose et retire une présence, laissant la seule trace du retrait : «Paysages avec figures absentes». Les brefs haï-ku d'*Airs*, nommant la suspension des fruits, d'une plume, de la lune, miment cette position aérienne dans leur espacement de blancs; quant à la note des carnets elle est la forme d'écriture qui «laisse du jour, qui laisse à l'air, à la respiration, sa chance».

On a suivi, dans la nécessité de sa métaphorisation - «sur le rôle des mots, à défaut de pensées, me viennent des images...» - la figuration que Jaccottet donne de la poésie comme voix, dans son espace de résonance et de visibilité; on s'en écartera maintenant quelque peu, dans ce rythme, non moins nécessaire, de métaphorisation et démétaphorisation si l'on veut ni retrouver au-delà de l'analyse seulement les concepts qui lui étaient antérieurs ni demeurer dans la fascination de l'image. On peut essayer de fixer quelques remarques, aussi flottantes et suspensives toutefois que le sujet l'implique.

51. «Oiseaux invisibles», *Paysages*, p. 74.

52. *La Promenade sous les arbres*, p. 142. Autre évocation d'une formation de compromis pour une poésie qui devrait contenir à la fois «l'insoutenable» et la beauté : «Il y a une région entre Beckett et Saint-John Perse qui sont aux deux extrêmes, et tous les deux systématiques. Mais c'est être perpétuellement à deux doigts de l'impossible», *La Semaïson*, p. 88.

53. *La Promenade sous les arbres*, p. 124.

La première serait que l'air, c'est-à-dire ce qui n'est encore que vent, souffle porteur, respiration, est le lieu d'ascension de la «plume», d'élévation des voix. Moins un lieu qu'un mi-lieu évanescant où le poème est rendu possible, où le mouvement d'élévation, le «coup d'aile» métaphorise le surgissement, la possibilité de naître que connotent les métaphores : «bulles en suspens dans l'air... nid d'air soutenant, abritant des œufs sonores». Cet «infini architecturé», c'est moins le poème que le site de l'origine du poème, tentant de se représenter⁵⁴ : «Ce avec quoi nous entrons en contact à l'origine du poème n'est pas précisément un infini (de lumière, de puissance ou de bonheur), et cela aussi est curieux; nous devons admettre à la fois qu'il n'y a plus de limites infranchissables (en tout cas plus de murs, de barrières, d'écrans) et qu'il ne s'agit pas de l'illimité, de l'informe, du vide; nous sommes amenés à considérer une forme ouverte de toutes parts et qui n'en demeure pas moins forme, un infini architecturé, rien de démesuré précisément, ou même d'incommensurable»⁵⁵. En-deçà articulé où le sens est encore retenu (voix? cris? chants? mais «chant implique... une intention, un sens qui justement n'est pas décelable ici»), pour lequel Jaccottet s'écartera des premières formulations («paroles dans l'air», «paroles écrites dans l'air») pour évoquer plutôt un réseau, un étagement mobile de voix, traçant des lignes se croisant en «nœuds d'air» pour se faire signes. Car compte moins, pour répondre à la mort, pour échapper à l'informe, de tracer des signes qui anticipent ceux de la page blanche, que de donner une «mesure» à l'étendue : «Il y a une constellation en plein jour dans l'ouïe ! (...) Il y a de petits ouvriers emplumés qui arpentent, immobiles, l'immense, qui ne sont plus que sonores instruments de mesure, diapasons invisibles, lyres de céleste cadastre»⁵⁶. Ces «points plus ou moins éloignés d'effervescence sonore» donnent l'espace de l'espace, le construisent en une architecture ouverte où la distance n'est pas cruelle parce que le lointain et le proche se répondent.

Une seconde remarque pourrait s'arrêter à la figure insistante du suspens : «l'arrêt, l'attente, le souffle retenu pour ne rien troubler d'un précieux équilibre». Les voix montent et descendent, s'étagent, mais à l'intérieur d'un souffle suspendu. Avant la respiration propre au poème, à la contraction et à la distension du rythme à travers les mots, il y a cet espace avec souffle absent, provisoirement retenu, et dont le blanc qui suspendra le texte dans la page, le soutiendra d'une vibration immobile, sera l'actualisation. Le souffle silencieux, qui double un éclat et un rythme clairement perceptibles, remet comme en suspens chaque mot du poème, l'entoure d'un espace qui n'est pas seulement la marge de différence avec les signes linguistiques avoisinants. Suspendre le souffle, c'est signifier que la forme de langage accomplie est précaire, en sursis («ne rien troubler d'un précieux

54. Site vers lequel remonte, à travers le poème ou plus encore à travers le morceau de musique, le lecteur ou l'auditeur : Sonates de Schubert, ou *Jephthé* de Carissimi en filigrane desquelles sont restaurées l'ascension lumineuse et l'inflexion de la mort : «Une parole à la fois toute proche et infiniment lointaine, un réseau de voix à des étages divers et sans cesse changeant d'étage, une veine de mélancolie dans l'air le plus limpide» (*La Semaïson*, pp. 271 et 257).

55. «Poursuite», *Éléments d'un songe*, p. 145.

56. «Oiseaux invisibles», *Paysages*, p. 77.

équilibre»), c'est poser la mort là, retenue sur les bords du poème mais faisant advenir dans le mot en même temps le sens et le néant.

Et l'on pourrait remarquer enfin que ces voix mises dans leur air y deviennent non seulement audibles, mais visibles, «buissons de cris d'oiseaux», «nids de bruits», «constellations dans l'ouïe». Le poème qui s'y constituera, sera ce qui fait voir non seulement les mots, en accomplissant les possibles de la langue, non seulement un sujet textuel corrélat d'une forme langagière, mais proprement une voix. Le poème est ce qui rend visible la voix, il est représentation d'une voix, (non d'un chanteur : «Oiseaux invisibles»). Mais à peine Jaccottet veut-il nommer l'ascendant de cette voix, qu'il hésite entre les noms possibles et doit recommencer à la dire, c'est-à-dire à lui donner la seule visibilité possible, celle du métaphorique : «Ainsi est-on rejeté vers les images : ne dirait-on pas, cela qui me touche et me parle comme l'ont fait peu de paroles, des bulles en suspens dans l'étendue...». On s'arrêtera, avec lui, au bord de ce «nid», au bord de cet espace métaphorique que le poème va accomplir.

Jean-Claude MATHIEU

Lecture de l'air *in extremis*

Depuis deux décades, l'expérience poétique et les textes du même nom ont été soumis ardemment à la question. Une véritable analyse spectrale s'est développée pour en définir les structures apparentes et les structures cachées dans le désir d'en ressaisir les atomes premiers, les matrices. Les prises de vue se sont multipliées pour parvenir à cerner l'acte et le lieu de la poésie, pour mettre à la question les termes mêmes d'acte et de lieu. Comme la poésie véritable se jette toujours hors d'elle-même, les poètes ont été sensibles à ces voix du dehors. Ils se sont interrogés eux-mêmes sur la portée de l'acte poétique; ils ont souvent accepté d'entendre les signaux de détresse ou de lucidité adressés à l'écriture, l'alerte à l'illusion qui peut habiter la confiance du poète en son langage, en sa proximité avec le lecteur, ou avec la terre. Réduite à ses extrêmes, la poésie semble entrer dans la même exploration austère que celle du peintre Garache, ainsi décrite par Yves Bonnefoy : «C'est comme si, au-delà d'illusions qu'il faut savoir révocables, quelque chose de nous se réaffirmait l'origine. Comme si, dans la lumière de fin du monde, sous le rayon à dévaster les valeurs, quelqu'un d'avisé, et d'un grand sang-froid, avait constaté que *tenaient* les forces à vrai dire mal connues qui font d'une statue de Phidias, d'une Vénus de Titien, d'un nu de Degas ou de Balthus autre chose qu'une tension dérisoire dans l'écroulement successif des âges»¹. Réduite, comme la peinture de Garache, à ses conditions minimales de survie, la poésie ne donne plus à voir, mais se donne elle-même à voir. Paul Celan résume ainsi cette condition moderne de la poésie lorsqu'il dit que «la poésie moderne n'expose plus, elle s'expose»².

Dans la poursuite de ce questionnement, certains poètes eux-mêmes ressentent la nécessité de décrire à leur tour l'expérience poétique, en un langage analytique, en une tentative d'élucidation critique; mais ils le font alors pour faire percevoir la visée proprement poétique de leur expérience, sans avoir recours d'emblée à

Abréviations employées pour les ouvrages d'Yves Bonnefoy : L'Improbable, I; Un Rêve fait à Mantoue, R.M.; L'Arrière-pays, A.P.; Le Nuage rouge, N.R.

1. Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 316.

2. Cité par John E. Jakson dans *La Question du Moi*, La Baconnière, Neuchâtel, 1978, p. 336.

d'autres champs du savoir pour l'interpréter. Ainsi dans ces deux dernières décades, nous avons entendu également d'attentives auscultations de la poésie, de la part de poètes comme Yves Bonnefoy³, Michel Deguy⁴, Jacques Garelli⁵, entre autres. Or dans cette vigilance portée par les poètes eux-mêmes à l'émergence du poème que nous apprennent-ils? Nous révèlent-ils un secret, un inconnu insoupçonné qui sauverait la poésie, parfois si proche de la ruine? Que nous proposent-ils dans ces moments de ressaisissement, préparant l'élucidation réflexive? Ce qu'ils nous proposent nous dérouta à premier abord : rien n'est caché, au contraire, tout est donné à ciel ouvert. Ils nous proposent, chacun à leur manière, ce que nous pourrions appeler des nappes d'air, un éther vibrant, ou bien un vide résonnant, douloureux, qui nous rassemble. Dans leurs propos en effet, c'est d'abord la présence de l'air qu'ils nous donnent à voir et à entendre. Sous la pression de ce questionnement radical, leurs réponses se portent, elles aussi, en des situations extrêmes, aux lieux où la poésie survit. Mais cette réponse n'est-elle pas décevante, trop proche du silence par rapport à l'instrumentation et à la réflexion poussées de la théorie?

Avant d'en juger, écoutons d'abord exprimé en leurs propres mots ce qu'ils nous donnent à entendre en réponse à l'oppression subie par la poésie, et plus profondément à l'interrogation portée sur l'efficacité de sa parole.

Paul Celan rassemble en une ligne le lieu de sa réponse, celle qui a traversé la plus grande dévastation, celle du langage et des rapports humains. La poésie, dit-il, se tient «dans l'ombre de la cicatrice de l'air»⁶. Henri Michaux, inventeur de supplices portés à la même puissance que son angoisse, en prévoit de plus graves encore lorsqu'il nous avertit «Préparons-nous à entendre l'espace crier»⁷. Michel Deguy précipitant au grand jour tous les signes latents d'un univers totalitaire, totalitarisme qui ne relève pas seulement du domaine politique, mais d'une violence dans la pensée, nous demande de percevoir d'urgence, dans toute sa portée, l'autre dimension élémentaire, vitale qui nous entoure. Certaines pages de Deguy se délivrent en nous ouvrant à l'air libre où nous nous rencontrons, où peuvent bruires les germes du possible qui ravivent les immenses ressources de spaciosité maintenues entre nous, même dans la proximité la plus grande. L'air se respire alors, dit-il, «comme un milieu de légèreté», une «générosité diaphane»⁸. Que cette dimension s'efface, comme cela peut advenir très vite, dans la rue, la parole ou la pensée, et nous serons versés au compte de l'inhumain : «Ou bien propose Deguy, nous sommes appelés à jouir d'une liberté qui par essence ne saurait manquer plus que l'air... ou bien il ne sera plus question bientôt de liberté mais d'une planète concentrationnaire au service d'autre chose, et les deux

3. Voir ses différents essais depuis *L'Improbable* jusqu'au dernier recueil de réflexions sur la poésie dans *Entretiens sur la Poésie*, La Baconnière, Neuchâtel, 1981.

4. Voir *Actes*, Paris, Gallimard, 1966; *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969; *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973; *Donnant Donnant*, Paris, Gallimard, 1981.

5. *La Gravitation Poétique*, Paris, Mercure de France, 1966; *Le Recel et la Dispersion*, Paris, Gallimard, 1978; *Artaud et la question du Lieu*, Paris, José Corti, 1982.

6. Paul Celan, cité par J.E. Jackson, ouvrage cité, p. 234.

7. Henri Michaux, *Passages*, Gallimard, N.R.F., 1976, p. 11.

8. Michel Deguy, *Figurations*, ouvrage cité, p. 194.

derniers siècles n'auront été que mirage ultime. Or il faut *commencer* sans attendre, pour prouver que c'est bien de liberté neuve, inépuisable qu'il s'agit»⁹. Dans son livre *Le Nuage rouge*, Bonnefoy évoque les analyses harcelantes et douloureuses de Baudelaire tournées vers Rubens, analyses où se joue la question même de la lecture et de l'efficacité du langage poétique. Or au sein de cette querelle, Yves Bonnefoy voit émerger un milieu de lecture vibratile, commun aux deux artistes, Rubens et Baudelaire, qui dissipe cette guerre des interprétations, rétablit la circulation véritable d'un être à l'autre, les rend à la terre commune : «Ether qui vibre de toutes parts sur une orée où soudain, tous sans figure parce qu'ensemble, terre de toutes parts un regard, on peut se rassembler, on va peut-être le faire !»¹⁰

Il serait intéressant de relever l'émergence de cet air dans d'autres œuvres poétiques modernes, souvent apparu à un moment crucial de leur développement, chez André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve et Paul Eluard. Mais terminons avec une œuvre du siècle dernier, pourtant toujours à l'avant-garde de la poésie, toujours à sa pointe menacée : l'*Aurélia* de Gérard de Nerval dont l'écho retentit encore si vivement chez Yves Bonnefoy, par exemple¹¹. A la fin de la première partie de cette œuvre, le narrateur est arraché à son rêve par un cri, d'une force si pénétrante qu'il en ouvre la fenêtre, est convaincu, dit-il, que «l'air des vivants en avait retenti»¹². Ce cri s'élève au moment où cette première partie allait se couronner par le mariage avec Aurélia et la maîtrise de la création poétique, la royauté enfin obtenue dans le royaume du feu. Le narrateur est expulsé de son rêve par un cri, qui le reconduit au dehors, ébranle les fondements du rêve, la volonté de le diriger à lui seul. Par ce cri, toute la première entreprise du narrateur est déstabilisée, relue dans cet éclair. Celui-ci a fait vibrer l'air des vivants, lui a rouvert les yeux, l'engage en une seconde entreprise, où il relit toutes les étapes traversées à une autre lumière, selon un autre point de vue, le point de vue de l'autre, abolie, morte-vive dans la première partie. Le narrateur n'avait-il pas avoué de façon prémonitoire dans la première partie que la mort d'Aurélia lui assurait une proximité, une possession plus sûre de sa présence : «D'ailleurs elle m'appartenait bien plus dans sa mort que dans sa vie... Égoïste pensée que ma raison devait payer plus tard par d'amers regrets»¹³. Les voix qui s'élèvent dans la seconde partie du récit lui reprochent précisément de n'avoir pas su déchiffrer, de n'avoir pas su lire : «Tout cela était fait pour t'enseigner le secret de la vie... et tu as mal interprété»¹⁴.

Sous des interrogations pressantes d'ordre divers, les poètes ont répondu en ouvrant un lieu, en donnant à voir un élément apparemment insignifiant, l'air, un espace vibrant, en déploiement. Cela ne signifie pas que l'espace poétique est seulement constitué de cet élément, mais celui-ci apparaît dans les images où

9. Michel Deguy, *Figurations*, ouvrage cité, p. 196.

10. Y. Bonnefoy, N.R., p. 77, 78.

11. Voir Y. Bonnefoy, I, p. 184, et A.P., p. 122, 123.

12. Gérard de Nerval, *Aurélia*, in *Œuvres complètes*, la Pléiade, Gallimard, 1952, Tome I, p. 388.

13. Gérard de Nerval, *Aurélia*, ouvrage cité, p. 378.

14. Gérard de Nerval, *Aurélia*, ouvrage cité, p. 396.

advient une transformation de l'univers poétique, où s'annonce une sortie, où se renoue une communication. Mais même en ces images, l'air ne règne pas toujours seul; il est plutôt rejoint; il se rend visible, agissant dans l'intervalle entre les choses. Il ne s'agit donc pas seulement d'un élément naturel, d'une composante thématique; il s'agit d'un milieu d'interprétation, de lisibilité. Rilke déjà l'avait signalé dans les vers suivants :

«L'espace, hors de nous, gagne et traduit les choses :
Si tu veux réussir l'existence d'un arbre,
Investis-le d'espace interne, cet espace
Qui a son être en toi. Cerne-le de contraintes.
Il est sans borne, et ne devient vraiment un arbre
Que s'il s'ordonne au sein de ton renoncement.»¹⁵

Gaston Bachelard, puis Maurice Blanchot¹⁶ lisant Bachelard le soulignent tous deux plus fortement encore en montrant que dans toute grande image se ressent la présence d'un espace tremblant, oscillant, insaisissable et déterminant comme l'air. G. Bachelard voyait là en effet le dépassement d'une simple thématique de l'air; selon lui, l'imagination livrée à l'air, à l'espace libre, va inverser les signes de sa lecture. En effet en se livrant à l'air libre, à un autre air, on ne change pas seulement de lieu mais de nature, dit Bachelard. C'est la direction de l'axe d'intentionnalité qui est inversée, non plus dirigée à partir du moi, présent, mais à partir de l'autre, à naître, délesté de son passé, de la charge des passions. Enfin, autre remarque décisive pour notre propos, l'imagination poétique livrée à l'espace libre rejoint une sphère de sublimation, de sublimation absolue, dit Bachelard, qui précisément «ne sublime rien»¹⁷.

C'est donc en ce milieu, en cet air des vivants, souvent non-vu, non-dit, que la poésie va vraiment agir, du moins dans la situation particulière de la poésie moderne. Là est son lieu; aussi fugace soit-il, il a néanmoins renversé les perspectives de la lecture. C'est à partir de lui, maintenant, que vont se reposer plus justement les rapports à autrui, au monde et au langage, comme nous l'avons vu chez Nerval. Par la lecture de l'air, rendu visible dans les situations extrêmes, lorsqu'il est tout près de se perdre, les poètes vont pouvoir répondre à partir de ce lieu qui remet tout en question. Les interrogations doivent être ainsi déplacées, réentendues à partir de l'espace proprement poétique, cernées dans «la question de lieu», sous laquelle se placent déjà plusieurs réflexions contemporaines sur la poésie, menées par des poètes eux-mêmes. Citons-en par exemple deux jalons : la réflexion d'Yves Bonnefoy dans *L'Improbable* intitulée «l'Acte et le Lieu de la poésie» qui marqua, après l'expérience surréaliste, une nouvelle phase de la poésie moderne, dès 1959; et tout dernièrement, les différents ouvrages critiques de

15. Rilke, cité par G. Bachelard, dans *La Poétique de l'Espace*, éditions P.U.F., Paris, 1974, p. 182.

16. Maurice Blanchot, «Vaste comme la Nuit», article paru dans la *N.R.F.*, Avril 1959.

17. G. Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, ouvrage cité, p. 12.

Jacques Garelli, dont le plus attaché au lieu poétique et à sa définition semble être précisément l'ouvrage intitulé *Antonin Artaud et la question du lieu*¹⁸.

Cet espace, où se joue l'acte de la poésie, ne se donne pas d'emblée. C'est souvent quand il va disparaître, «in extremis», comme nous l'avons remarqué, ou après sa perte, qu'il devient perceptible. Sa lecture même oblige à lâcher les méthodes habituelles de lecture. Elle exige un acte d'invention. Sans lui, les signes textuels du poème ne sont, dit René Char, que «ruines qui vont à notre amour»¹⁹, ou selon Reverdy, ils ressemblent au négatif d'une photographie qui attend d'être développée par le lecteur²⁰. L'acte de lecture là encore est décisif; mais alors quel acte de lecture? Comment se précise-t-il d'après la poétique des poètes que nous avons évoquée?

Avec l'aide principale des textes critiques d'Yves Bonnefoy, nous tenterons d'analyser la teneur de cet espace poétique; car les théories récentes appliquées à la lecture de la poésie, et si riches dans leur nouvelle instrumentation, se sont pourtant éloignées de ce lieu où agit l'invention poétique. En effet certains courants de la critique littéraire des deux dernières décades se sont souvent inspirés de recherches d'ordre linguistique ou psychanalytique, plus précisément de certaines tendances de ces sciences, portant plutôt sur la fonction sémiologique du langage. Ces théories ont voulu nous faire entendre autre chose, souvent mal entendu, et avec la plus grande minutie, proche de l'examen scientifique. Elles tentent, elles, de nous faire entendre un autre lieu, le lieu du langage. Mais ce faisant, par ce choix même, elles ont privilégié le lieu du langage aux dépens du langage du lieu. Pour mieux entendre le premier, elles l'ont dissocié du second. Elles ont mis le langage du lieu en veilleuse, entre parenthèses. Elles ont confisqué, provisoirement peut-être, l'espace poétique dans l'acception qu'en proposent les poètes modernes, selon de remarquables concordances. Ou bien elles ont assigné ce lieu à résidence en le nommant, en des définitions univoques, en des champs explorés du savoir. Il est rappelé sous les noms de «réfèrent», «de phéno-texte», «de fable», ou «d'imaginaire»²¹. Mais ces appellations ne renvoient souvent qu'à des aspects conventionnels du rapport entre le langage et le monde, à des retombées, à des aspects dégradés, comme les mythologies de R. Barthes s'attachaient elles aussi à des mythes dégradés.

Par contre, il faudrait signaler ici la fécondité de certaines démarches psychanalytiques qui s'interrogent elles-mêmes sur leur propre avancée, sur la dégradation précisément que la théorie psychanalytique fait subir trop vite à des éléments dont

18. Voir note n° 5.

19. R. Char : *Poèmes en Prose*, Gallimard, 1957, p. 82. «Les ruines douées d'avenir, les ruines incohérentes avant que tu n'arrives, homme comblé, vont de leurs parcelles à ton amour».

20. P. Reverdy : «La poésie de celui qui écrit est comme le négatif de l'opération poétique et le positif se trouve dans le lecteur. Ce n'est que quand l'œuvre a pris toutes ses valeurs dans la sensibilité du lecteur, qu'elle peut être considérée comme réalisée, telle l'image fixée sur l'épreuve».

21. Pour la définition de ce dernier terme, voir son acception en psychanalyse, selon le *Dictionnaire de Psychanalyse* de J. Laplanche et J.B. Pontalis, éditions P.U.F., p. 195.

la lecture est toujours à reprendre : ainsi la patiente relecture du vide, de la dispersion dans l'espace, l'espace de la séance, de la part du patient, telle qu'elle est évoquée dans l'expérience dite du «holding» selon D. Winnicott²². Plus récemment, P. Fédida, dans son ouvrage *L'Absence*, analyse pour le plus grand secours de la lecture du poème, des distinctions dans l'expérience spatiale, souvent ignorées, et qui peuvent décider de l'issue de l'analyse : différences entre la fixation de l'espace, ou son positionnement, ou son vide vertigineux, ou sa dé-signification salutaire en une expérience muette²³. Enfin le même auteur montre la parenté entre cette expérience et l'expérience poétique, lorsqu'il évoque le tact à appliquer au moment où le mot s'élabore à partir du vide²⁴.

Depuis plusieurs années, Yves Bonnefoy nous entraîne lui aussi, armé d'une ardente patience, en d'étranges relectures de lieux apparemment figés, en scènes trop vite reconnues, en structures intemporelles, ou en représentations éteintes sous le regard, comme si elles nous avaient déjà tout dit. Ce monde de l'absence peut être perçu dans l'espace d'un tableau, comme le Retable de Séville²⁵, ou dans le déroulement sculpté des chaires jésuites, lues par Baudelaire et relues à travers lui par Bonnefoy²⁶, ou dans l'ensemble des structures de «la Chanson de Roland», observée, comme elle l'est parfois, telle une formation archéologique²⁷. Or ces situations immobiles, ce sens arrêté vont se modifier sous une lecture différente. Leur histoire achevée va pouvoir recommencer, prendre un autre sens, selon une seule différence insinuée dans la lecture. En effet les personnages de la scène, ou les éléments composant la structure, ou les objets unis en thèmes, vont demeurer, puisqu'à l'issue de la lecture Bonnefoy affirme que «tout a changé sans que rien n'ait changé»²⁸. Or ce qui change est le milieu de la lecture, l'élément présent dans l'intervalle entre les objets ou les personnages. Sa consistance s'exprime concrètement en un lieu aéré, ou en une «eau d'invisibilité», mais ce champ de lecture est aussi un champ affectif, un certain regard tourné vers les choses. Ce milieu de lecture porte à la fois la misère du texte ou du tableau, mais par là en ranime les possibles, les pouvoirs latents de se dégager du sens qu'on leur a imposé. L'attention portée par Bonnefoy à ces lieux morts-vivants, souvent dégradés sous un regard habité par une morne incuriosité, nous semble précieuse pour éclairer une lecture possible de la poésie, et le rôle de l'air dans cette lecture. En effet, ce poète sait faire ressentir au lecteur combien ce qui a lieu est furtif, combien cette présence peut vite retourner à la ruine. Ainsi cette présence décisive, cette communication vraie, même brève, peut passer finalement inaperçue, être lue selon un constat de non-lieu. Mais ce même poète sait aussi nous faire ressentir la gravité de ces lectures avortées, et les conséquences impliquées dans ce moment d'abandon, dont on commence maintenant à percevoir la portée. Ainsi Bonnefoy

22. D. Winnicott, *Jeu et Réalité*, Gallimard, 1971, p. 76, 77, 78.

23. P. Fédida, *L'Absence*, Gallimard, 1978, p. 230 à 235.

24. P. Fédida, *L'Absence*, Gallimard, 1978, p. 112.

25. *Un Rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, Paris, 1967, p. 196 à 201.

26. Y. Bonnefoy, N.R., p. 68, 69, 70.

27. Y. Bonnefoy, N.R., p. 171 à 181.

28. Y. Bonnefoy, N.R., «Quelle métamorphose sans que rien pourtant ait changé...», p. 70.

nous aidera par exemple à déceler l'omission rapide, souvent non-vue, qui permet d'enfermer l'image dans le milieu de l'espace littéraire, de l'entendre alors comme image-cadavre, selon l'expression de Maurice Blanchot, comme lieu de la dépouille²⁹. Mais nous verrons comment Blanchot lui-même, avec une perspicacité qui dépasse de loin celle de ses critiques, analyse à quel moment il est intervenu pour que rien ne se passe.

Bonnefoy lui-même semble tenter de toutes les manières d'aller au-devant de ce lieu perdu que nous ne savons plus voir. Cette rencontre exige un acte qui est celui apparemment désœuvré de l'errance, du voyage, de la marche. Mais cet acte est avant tout un engagement entier, physique, respiratoire, autant qu'intellectuel dans l'aventure du voyage. La preuve en est que ce voyage va parfois happer le voyageur, et qu'il ira jusqu'à s'y perdre dans le rêve, dans l'indistinction effrénée du rêve et du rêveur, propre au rêve. Là, la conscience est livrée au lieu, mais peut être brusquement illuminée aussi par cette confusion emportée qui l'arrache à lui-même ou à la seule rêverie. Le voyage pourra aussi consister parfois à rester sur place, sur des lieux apparemment déserts, vides de toute présence. Mais un autre engagement, une autre lecture, là encore, va ébranler cet immobilisme. Les rencontres décisives auront alors lieu sur place, en ce lieu. Bonnefoy semble préférer ce terme de lieu à celui de monde, ou d'espace, trop vite détachés de l'ici, trop vite entendus dans la généralité. Cependant ce lieu va retentir dans l'espace poétique, dans la propagation de l'image et du son, en un espace mouvant au mouvement intenable. Pour décrire la complexité de ce lieu, nous préférons le terme d'espace poétique, car c'est souvent en termes d'espace, et dans les acceptions contradictoires de ce terme que le poète va mieux nous faire percevoir l'apparition ou la déperdition du lieu.

Bonnefoy en effet reste fidèle à la nature transitoire, fugitive, de l'espace poétique, qu'il est pourtant nécessaire d'entendre dans son ordre à lui, la rigueur de sa transpercée. Plutôt que de s'établir dans des universaux abstraits, ou dans la seule clarté intellectuelle, le poète préfère vivre dans le rythme instable du cri de l'oiseau, ou dans le lacis preste de l'écume au sommet de la vague : «Il y a de l'éternité dans la vague. Fabuleusement, concrètement, dans le jeu de l'écume au sommet de la vague. Plus tard j'ai voulu fonder sur des idées générales. Mais je reviens au cri de l'oiseau comme à ma pierre absolue»³⁰. Dans l'espace poétique où nous attire Bonnefoy, la mobilité, la transmutation sont décisives : «On représentait au lieu d'être, alors qu'il faut disons être la pierre par le mot pierre, le gris instaurateur par la couleur grise»³¹. Par cette mobilité qui ébranle un ordre éteint, le poète espère rejoindre les visages du monde, dans leur devenir, leur avenir commun. Mais dans cet engagement désiré, la vigilance redouble pour distinguer entre un rythme véritablement conjugué au monde en devenir, et les fausses sorties, dans une matérialité brute qui retombe dans l'inerte : «Jamais autant que dans notre siècle l'homme n'a été séparé de la substance des choses.

29. Voir ci-dessous, note n° 55.

30. Y. Bonnefoy, I., p. 31.

31. Y. Bonnefoy, N.R., p. 154.

Mais jamais comme dans les œuvres récentes, il n'a cru à aussi bon compte en avoir retrouvé l'accès. Sauf en quelques moments de terre vraie, de craie, d'ardoise ou de pierre, notre peinture est le lieu des ombres»³². Le geste salvateur qu'il retrouve chez les poètes menacés par la tentation de l'écriture pure, ou la recherche dévorante de l'absolu, est celui d'une percée hors de soi, «vers n'importe quelle chose réelle». Alors l'engagement exigé entraîne en une expérience du sensible, qui conduite à ses extrêmes, peut se retourner contre l'imaginaire, mettre l'esprit au monde, lui donner le jour, au sens premier du terme.

Or cette transpercée s'accompagne d'un fait remarquable, aux répercussions multiples, où s'annoncent des propositions de sens, tel qu'il se formule dans l'espace poétique. En effet on assiste, à ces moments tournants, à un dédoublement du lieu, à une ouverture d'un autre espace dans l'espace, où le second surgit en rouvrant le premier à l'illimité, à l'air libre, à une profusion aérée. Ainsi dans l'univers fortement et douloureusement contrôlé des tableaux de Balthus, par exemple, apparaît, dit Bonnefoy, «à l'extrémité de l'attente, un espace donné à l'intérieur de l'espace, lumineux et léger déni des rigueurs qu'avaient imposées celui-ci»³³.

Le premier texte du *Nuage rouge*, intitulé «Baudelaire contre Rubens» commence par l'évocation des vers de Baudelaire consacrés à Rubens. Dans ces vers nous voyons, chez ce peintre, les formes constamment tourmentées, régénérées par la profusion de la vie, son assaut continu :

«Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer»³⁴

Ces deux vers et la vision du monde qu'ils impliquent reviendront hanter toute l'étude de Baudelaire sur Rubens, comme Bonnefoy le souligne. Dans ce redoublement de l'espace, Baudelaire lit une dialectique propre à l'art de Rubens qu'il admire et envie. Il s'y joue bien plus qu'une ordonnance esthétique. Comme Baudelaire le montrera, il s'agit déjà d'un choix éthique. Mais chaque texte du recueil *Le Nuage rouge* comporte cet élargissement soudain d'un espace en un autre, de nature différente, rappelant chaque fois la liberté spacieuse de l'espace libre. Dans les tableaux de Morandi, par exemple, où le désert gagne, une bande à l'horizon, dans l'air vibrant comme une aile, dit Bonnefoy, rappelle soudain la présence d'un autre lieu, une vibration vive d'existence, que l'on ne peut plus saisir.

Ainsi dans l'espace poétique se formule, de manières très différentes mais avec une constance remarquable, un dédoublement entre deux types d'espace, qui expriment dans leur première formulation spatiale, deux attitudes mentales, deux

32. Y. Bonnefoy, I., p. 139.

33. Y. Bonnefoy, I., p. 66.

34. Y. Bonnefoy, N.R., p. 9.

tensions de l'être vers les choses. Elles proposent donc à la fois une situation dans l'espace, mais aussi une situation d'existence et en même temps déjà une manière de lire et d'interpréter l'espace. En ce sens, les recherches les plus exigeantes de la poésie ou de la peinture moderne sont proches de l'ambition métaphysique de la perspective italienne au XIV^e siècle. Comme elle, elles joignent la lecture de l'espace à un vaste projet intellectuel et moral. Comme pour elle également, tout est remis en question par cette lecture.

Pour mieux percevoir le dédoublement de cet espace et les rebondissements dynamiques d'un lieu à l'autre, précisons d'abord comment ils apparaissent dans leur vérité concrète, avant tout spatiale.

L'espace dont Bonnefoy mais aussi d'autres poètes, d'autres peintres, tentent de se dégager est celui que l'on peut désigner sous le nom d'«étendue», au sens cartésien du mot : espace qui est dominé par le regard, par la raison ordonnatrice ou fabricatrice, espace homogène, maîtrisable, espace dont on s'est assuré qu'il est le même et nôtre, même multiplié à l'infini. Cette volonté d'exactitude et de maîtrise appliquée à l'espace est illustrée par les recherches de la perspective au XVI^e siècle. Mais elle est encore vivace sous les différentes formes où elle apparaît dans la peinture moderne et ses plus hautes visées; ainsi dans l'espace-grille de Morandi; ou bien chez Balthus, dans la maîtrise de l'étendue, dans «l'impitoyable règle d'esprit, dit Bonnefoy, que ce peintre veut établir sur la terre obscure»³⁵. Elle peut s'affirmer dans des victoires, dans l'affirmation du nombre, de l'intelligible qui ordonnerait le visible, dans certains tableaux de Piero Della Francesca; ou bien elle peut conduire à l'angoisse engendrée par la réduction des objets à des spectres, à des épures mathématiques, comme chez Uccello.

L'autre dimension de l'espace, appelons-la «spaciosité», se livre comme un espace libre, un milieu vibrant, dont on perçoit l'énergie même de régénération, l'afflux dont parlait Baudelaire. Espace que l'on voit sans qu'il tombe sous la vue, espace où la vue devient substance, «outre-regard», dit Bonnefoy; espace dont on ne peut rien prévoir puisqu'il n'est pas connu à partir d'une unité de mesure spatiale ou temporelle, lieu qui nous parle, dit Bonnefoy, d'un imprévisible avenir. Cet espace se déclare avant d'être neutralisé par son sens, détenu en une signification, espace pourrait-on dire hors catégorie, qui déborde précisément le terme d'espace entendu dans sa généralité conceptuelle. Cette dimension spacieuse peut se révéler de différentes manières : elle peut se donner en une ouverture se déliant, où l'immensité elle-même agissante se montre en sa propagation, sa blancheur qui consume, moment : «où ce qui se taisait au loin bruit à nouveau et respire dans l'ouvert ou la blancheur de l'être»³⁶. Ou bien cet illimité peut être contenu, latent dans sa vibratilité, en une ligne d'horizon, qui ne prolonge pas l'étendue, mais la rompt en un espace autre, hétérogène, qui défie la maîtrise, comme dans le tableau de Morandi intitulé *Le Nuage rouge*. Cette spaciosité peut aussi s'annoncer dans toute sa force à venir, à l'état germinal, en un espace point,

35. Y. Bonnefoy, I., p. 62.

36. Y. Bonnefoy, R.M., p. 100.

un point secret qui pourra délivrer l'être de la propagation avançante de l'étendue, des menaces d'étouffement qu'elle contient : « Qui sait si tout ne se passe pas de nos jours, malgré les sols dévastés, les symboles défaits, la pollution des éléments et des cœurs, dans un point très intérieur, très secret - et dialectique - de la conscience ? »³⁷.

La spaciosité apparaît donc comme un espace non spatialisé, non objectivé, qui peut se déployer en l'étendue, la rouvrir, ou se rassembler, infinitésimal, mais riche d'immenses déploiements, en des points séminaux. Elle ne surgit pas toujours non plus à l'horizon, mais peut s'ouvrir dans l'ici, arraché à sa morne extension, livrant des brèches où la vie passe, en son affluence incessante : « Il y a dans la poésie française moderne un cortège du Graal qui passe, les objets les plus vifs de cette terre - l'arbre, un visage, une pierre - et ils doivent être nommés. Il en va de tout notre espoir »³⁸.

Ces deux dimensions ne sont pas juxtaposées, ou données successivement. Elles s'entr'appellent en quelque sorte, peuvent en certains cas se convertir l'une dans l'autre; l'étendue délivrée se révèle spaciosité : « l'invisible, dit Bonnefoy, est la délivrance du visible ». Dans la spaciosité retrouvée, l'imagination s'active, se retourne vers le réel emmuré, silencieux, étendu, qu'il faut ramener à l'existence : « ... tout le réel est à être, et aussi bien son 'passé'. Nous concevons que l'événement passé, cette preuve apparente de la mort, n'est qu'un acte ébauché, ou voilé, qui possède son corps de gloire dans un profond avenir »³⁹. Ces deux dimensions ne se prolongent donc pas l'une en l'autre en un trajet continu, homogène en tous ses points, mais renvoient l'imagination de l'une à l'autre, en un entrelacs d'interactions, d'éveils réciproques; ainsi cet entrelacs rapide au sommet de la vague, déjà cité, n'est pas une arabesque décorative, mais le dialogue même qui se joue ici à toute vitesse entre deux états de l'être, deux dispositions intimes, qui sont aussi deux manières d'être au monde et de le lire. C'est pourquoi cet espace en transcours peut s'entendre aussi comme un discours, un cours discontinu, rompu et repris; il peut s'entendre comme une phrase, comme une proposition lancée d'un lieu, proposée à un autre lieu, renvoyée par lui et se relisant autrement à sa lumière. Bonnefoy propose lui-même ce rapprochement, ce dialogue entre deux lieux, (qui sont aussi bien deux regards, deux visages) - et le cours de la phrase, dans sa tension du moi vers l'autre. Il décrit ainsi la dernière phrase de Roland, phrase où s'exprime à la fois l'acte d'un héros, mais aussi un acte de langage, un acte qui recrée une langue : « 'Mourant', Roland détruit cette frontière où se renferme la créature : la clôture du moi, vaine concurrence de l'être. Il dissipe ce trouble au secret de la grande phrase. Il touche à la nappe de vie et à nouveau la fait sourdre, fontaine où chaque existence peut se retrouver en toute autre »⁴⁰.

37. Y. Bonnefoy, N.R., p. 358, 359.

38. Y. Bonnefoy, I., p. 175.

39. Y. Bonnefoy, I., p. 179.

40. Y. Bonnefoy, N.R., p. 179.

Pour éclairer ce transcours, perçu aussi comme un discours, comme l'élan d'une parole de relation, il faut préciser quelles dimensions intimes, quels champs affectifs s'expriment en ces deux dimensions que sont l'étendue et la spaciosité. Ces deux dimensions proposent en leur première expression, en leur formulation concrète dans l'irréfléchi, deux dispositions du moi, que nous exposerons rapidement.

La première propose le moi dans sa volonté de maîtrise, de domination, d'affirmation de soi, bien sensible dans le maintien du «Roi de Chats» de Balthus par exemple. Mais elle s'aggrave rapidement dans l'art des grands maîtres, précisément, qui laissent se développer à l'extrême cette tendance, jusqu'à en révéler la portée meurtrière, latente, l'aveuglement inconscient. Ainsi Balthus pousse cette maîtrise jusqu'au sadisme. Paolo Uccello porte jusqu'à ses dernières conséquences la conquête heureuse de l'espace, gagnée par la perspective, et met à nu la violence première exercée par elle sur l'espace vivant, mouvant. La chasse y devient une chasse à l'air des vivants. Sous des formes plus dissimulées, l'étendue enfermée dans sa clôture révèle la préférence donnée au désir, à l'écriture, disjoignant le rapport à autrui, à la référence, séparant le lieu de l'écriture de l'air libre qui le contredit. Ces tentatives orgueilleuses, violentes dans l'exaspération de leur désir, Bonnefoy les ressent aussi dans l'intensité du refus surréaliste, ou dans la nostalgie de certains peintres de la Renaissance, comme Boticelli, qui ne peut accepter la seule ferveur terrestre. Bonnefoy décrit cette attitude qui a été aussi la sienne, et peut habiter chacun de nous, sous le nom de «gnose»⁴¹; mais il l'entend plus précisément dans la préférence donnée à l'image sur le monde réel, à l'image tenue pour le seul réel; or ce choix, avec tout ce qu'il implique, ne relève pas d'une seule préférence esthétique, mais va se révéler chez les plus lucides, dans ses implications sacrificielles, dans l'effacement d'êtres réels, en des meurtres cachés commis au nom de la perfection. Déployer l'étendue, avec toute l'intensité donnée à ce lieu et à ce terme dans l'écriture, c'est déjà déployer, dans l'infra-thématique, le lieu de la victime, de l'étendue morte-vive, qui permet au rêve de se diriger selon son propre désir. Nerval l'avait déjà pressenti dans sa tentative extrême, décrite dans «Aurélia». Baudelaire, dans la volonté d'hyperconscience qu'il veut vouer à l'écriture, pressent toute la portée de ce qui est en jeu, dans la ligne d'une phrase ou d'une arabesque qui se préfère à elle-même⁴². Il pressent comment le tracé d'une ligne où le désir s'engage dans l'espace, dans l'aventure de l'espace, peut déjà exiger un choix éthique, le refus ou l'acceptation d'une responsabilité; ainsi a-t-il su lire la ligne dans son œuvre, mais aussi dans celle de Rubens et de Constantin Guys.

Mais les artistes les plus tentés par cette forclusion la conduisent à ses limites ultimes, en perçoivent soudain le désastre : l'écriture est habitée par le vide du tombeau, le monde des gisants, désertion que Baudelaire, Mallarmé, Nerval ont su

40. Y. Bonnefoy, «Entretiens avec J.E. Jackson», *Revue de l'Arc*, n° 66, 1976.

42. Y. Bonnefoy citant Baudelaire, *N.R.*, p. 51 : «Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus».

reconnaître, désertion que Bonnefoy analyse dans leurs écrits, comme dans sa propre aventure poétique⁴³.

Ici se précise alors une distinction efficace en poésie, qui permet de différencier le rôle de l'imaginaire et celui de l'imagination poétique. En effet, dans cette situation où s'est déclaré le désastre, la dissipation du réel dans l'imaginaire, l'imagination poétique agissant elle aussi dans la mobilité de l'image, va rouvrir l'espace mais selon une autre qualité de l'espace, un espace d'une autre nature, celui que nous avons désigné sous le nom de 'spaciosité'. Plus précisément, dans l'espace creusé par l'imagination poétique, le rapport à l'autre est différent. Si l'imaginaire s'est révélé, dans ses développements extrêmes, comme une relation possessive, meurtrière, à l'autre, dans l'étendue d'un pouvoir ou l'idolâtrie du désir, l'imagination poétique, elle, veut échapper à cette captation, veut se jeter au lieu de l'autre, se placer du point de vue de l'autre. Pour l'imagination poétique, l'autre a lieu, et c'est ce lieu qu'elle doit rejoindre dans un élan prospectif, prémonitoire d'une autre gravitation que celle du moi; Bonnefoy décrit ainsi ce renouvellement du regard : «Ou pour employer une image qui me vint plus tard à l'esprit, ce fut comme si mes yeux se fermaient - à ce texte continu, signifiant, paralysant, que j'imaginai d'écrire - mais s'ouvraient dans le même instant, à une lumière au-delà, encore vide, mais où je pressentais les linéaments d'arbres, d'oiseaux, d'horizons réels, tout un monde»⁴⁴. Dans les écrits de Lacan la conscience a été définie en son rôle incessant voué à la reconstitution du moi, dans sa fonction de réparations des failles par l'homogène⁴⁵. L'imagination poétique, elle aussi livrée à l'extrême au moment où l'imaginaire se révèle mortifère, agit en un sens opposé; elle brise précisément cette homogénéité, déchire ce tissu continuellement reformé de reconstructions illusives : «Un moment de lumière vraie, dit Bonnefoy, sur quelque chemin pierreux que je suivrai un matin, un soir, ce sera bien assez pour jeter sur l'écrit cet éclairage frisant qui en révèle les reliefs vains et les trous déserts. Et cette vérité plus haute m'aidra donc à corriger mon désir, à le simplifier : pour un autre rêve bien sûr, dans encore une autre écriture - on ne peut dénouer le cercle - mais celle-ci à la fois plus élémentaire et plus englobante, un lieu où autrui serait déjà mieux reçu et la finitude mieux comprise»⁴⁶.

L'imagination poétique peut parvenir à cette simplification du désir par l'expérience d'une autre qualité de l'espace et d'une autre relation à l'espace. Cette effraction radicale est évoquée plusieurs fois dans l'expérience de la chute : celle du Voyageur dans l'Arrière-Pays, celle de Baudelaire à Namur, celle du poète lui-même, dans le parcours de l'écriture. Or ce qui frappe dans le récit de ces chutes, c'est avant tout l'expérience spatiale éprouvée, comme s'il s'agissait, avant

43. Voir la conclusion du texte «La Fonction du Poème», depuis «Toutefois - et ce sera de cette façon que je reviendrai au réel,...» jusqu'à la fin du texte, aux pages 281, 282, 283 de l'ouvrage *Le Nuage rouge*, ouvrage cité.

44. Y. Bonnefoy, A.P., p. 148.

45. «La seule fonction homogène de la conscience est la capture imaginaire du moi par son reflet spéculaire et la fonction de la méconnaissance qui lui en reste attachée», J. Lacan, cité par A. Lemaire, dans *Jacques Lacan*, P. Mardaga, Bruxelles, 1977, p. 128.

46. Y. Bonnefoy, N.R., p. 76.

toute interprétation psychologique ou philosophique, d'abord d'une expérience d'espace, de relations vraiment engagées cette fois en son vide, sa vacance : « Dans le livre qui est l'absence, ne faut-il pas se contenter de tomber, tomber toujours plus avant, avouant la nuit par des mots, d'autres mots toujours... Mais éprouvant ainsi le vertige, tombant, je ressens aussi, je ressens déjà, la poussée contraire, je suis soulevé, je suis aidé, rassuré. Aveugle, la sphère lointaine, non la voici frémis-sante et ouverte autant qu'immense auprès de moi... »⁴⁷.

La chute entraîne une déperdition dans le rien, le vide, avec le risque encouru. Mais dans ce discours effréné, la souveraineté du moi, de son point de position, de son point de vue, s'efface. Elle est en quelque sorte défaite, déconstruite par le mouvement. Le sujet, livré à cette expérience, si elle est réussie, si l'issue est trouvée, redécouvre un vide porteur, une spaciosité aérée, et c'est même cet élément qui semble alors la dominante essentielle dans la perception. C'est bien ainsi la vacance de l'espace qui est rendue, son vide plein, vibrant; et par cette ventilation perpétuelle, cette vibratilité perçue de l'air, la présence du dehors se manifeste incessamment. L'on comprend alors toute la portée d'une expression comme celle-ci, formulée dans *L'Arrière-pays* : « L'air vibre de résurrection au-dessus de la pierre sèche ».

Pourquoi cet espace détient-il un tel pouvoir de résurrection? D'abord parce que la position souveraine du moi s'y défait. De plus cette présence toujours renouvelée de l'air, de l'afflux, l'entraîne en une relation toujours renouée à l'autre; cette relation est régénérée par l'immersion dans ce courant commun d'existence, redéfini par une communication, une interpellation, qui le replonge continuellement dans le cours de la vie vivante, dans une proximité ravivée avec autrui, entendu dans sa liberté propre, que l'on n'arrache plus à son lieu d'existence : « De quoi est fait notre pouvoir de lier », se demande Bonnefoy. Et il ajoute : « Ici on doit se contenter d'énoncer quelques équivalences toujours obscures et difficiles - toujours trop simples peut-être. S'attacher à quoi que ce soit et par ce fait sortir de soi, rompre la clôture qui fait de notre finitude la mort, et du réel de l'objet. Se retrouver dans le temps, dont la roue consume les existences, mais les unit transitoirement dans un absolu réciproque, une *reconnaissance*, - intemporelle en son fond »⁴⁸. Donc cet espace duel, ce dédoublement que nous avons observé dans l'espace poétique, ne peut se réduire à la relation duelle entre le moi et l'autre, propre à l'imaginaire. En effet, dans cette relation sous le signe de l'imaginaire, l'autre est perçu avant tout dans sa relation au même, au moi; l'autre est partout, menaçant ou désiré, mais aussi nulle part, vivant surtout par rapport au point de vue du moi, à la préservation de sa propre cohésion, comme menace ou préservation de sa propre identité⁴⁹. Au contraire, ici, par cette expérience du vide

47. Y. Bonnefoy, N.R., p. 69.

48. Y. Bonnefoy, N.R., p. 175.

49. J. Lacan accentue l'hétérogénéité du sujet et de l'autre; il considère l'autre à partir de la souffrance du sujet solitaire, autre comme un barrage à sa nature première, ou l'obstacle auquel il faudra s'assujétir pour devenir un être social. L'autre représente aussi un élément intime, l'inconscient, altérité intrasubjective, - l'Autre du même aliéné, du moi dont la signifiante est Ailleurs, en une autre scène.

dont nous avons parlé, de l'espace de l'absence, en son dérobage accepté, le moi est dévasté au sens spatial et psychique du terme, est désapproprié de cette préférence narcissique qui l'aveugle. Mais il n'est pas non plus annihilé, réduit à un anonymat qui élimine l'existence personnelle; il peut, comme le propose Bashô, se régénérer dans le flot de cette propulsion commune, mais aussi se ressaisir, s'entendre lui-même, pour se jeter avec plus de lucidité encore, dans ce flot qui l'emporte⁵⁰.

Nous voyons mieux maintenant ce qu'il en est de cet espace poétique, et du déploiement, de l'insufflation, pourrait-on dire, qu'il exige de nous dans sa lecture. Nous voyons mieux maintenant la gravité des réductions nominalistes de cet espace, qui le reconduisent à un champ exploré de la connaissance, le lisant selon l'étendue, ne pouvant ainsi saisir sa dialectique interne. En effet, cet espace en transcours que nous avons décrit, est animé, dans son propre cours, d'un discours, d'une interrelation en perpétuelle redéfinition entre deux espaces eux-mêmes mouvants. L'intelligence mobile de l'imagination poétique y rebondit sans cesse, en mouvements prospectifs et rétrospectifs, en accusant les ruptures qui permettent la libération, mais en renouant aussi avec le lieu blessé, étendu, pour en ranimer tout le possible latent, prisonnier. Cette description montre également combien le poème doit être entendu dans son volume sonore, ses feuillures d'espace, ses niveaux rebondissants d'interprétation, puisqu'il se propose à la fois comme une situation spatiale, et comme une situation d'existence, qui s'entend aussi comme une interprétation en cours, en discours, de cette existence, qui s'entend donc aussi comme un milieu de lecture et d'écriture. Milieu de lecture et d'écriture avons-nous dit, car il possède dans sa teneur, une effervescence critique. La zone de l'ouvert, telle que nous l'avons définie par le mot de spaciosité, est bien une zone critique. Zone critique en ce sens d'abord qu'elle est à l'état critique, éprouvée dans son emportement, sa libéralité mais aussi sa dérobade à nos prises. Elle entraîne une dépossession où la maîtrise sur l'espace est contestée avec tout ce qu'elle implique : perte d'un point de position, de possession, où le point de vue est constamment déplacé, décentré dans ce déportement. Zone critique alors en ce sens qu'elle critique la zone précédente et l'assurance, l'orgueil des situations et des significations qu'elle a élaborées. Cette zone critique en son transcours entraîne donc une démystification en cours. A partir d'elle, la préséance du moi est relue, re-vue, refusée, sa stérilité à présent découverte, confrontée à l'air libre : «C'est dans mon devenir, que je puis garder ouvert, et non dans le texte clos, que doit s'inscrire et fleurir, si elle a sens pour moi, comme je le crois, et fructifier, cette vision, cette pensée proche. Ce sera lui le creuset où l'Arrière-pays, s'étant dissipé, se reforme, où l'ici vacant cristallise. Et où quelques mots pour finir brilleront peut-être, qui, bien que simples et transparents comme le rien du langage, seront pourtant tout et réels»⁵¹.

Nous assistons ainsi à une interrelation critique entre deux points de vue, le second permettant de relire le premier, mais restant lui-même intenable, toujours

50. «Bashô s'éprouve 'lambeau de nuage', autant qu'il sait reconnaître un enfant dans sa coïncidence à soi-même, où l'instant retrouve son prix», N.R., p. 340.

51. Y. Bonnefoy, A.P., p. 149.

ouvert à l'avenir, dialogue marqué, dit Bonnefoy, par une «intrication déplacée», «un écrire et un désécrire»⁵². Par ces renvois incessants, ces réflexions entre ces deux lieux, leur dédoublement qui peut guérir, n'avons-nous pas déjà, pour ainsi dire, une réflexion à son origine, en sa première formulation dans l'irréfléchi, dans la dialectique de l'image? Dans cette expérience d'ordre préréflexif qu'est la poésie, l'imagination peut déjà à coups d'espace, et avec une prestesse d'invention surprenante, déjouer les pièges du dédoublement 'en miroir'. Elle peut proposer une autre relation 'en miroir', comme le propose Eluard par exemple, dans *Le Miroir d'un moment*, ou Rimbaud, dans la dialectique de l'ici et du là-bas, admirablement lue à toutes ses hauteurs par René Char : Rimbaud, dit-il, «ne s'établit pas. Il ne fait surgir un autre temps, sur le mode de la nostalgie ou celui du désir, que pour l'abattre aussitôt et revenir dans le présent... Mais de l'en-deçà à l'au-delà la crispation est extraordinaire. Rimbaud nous en fournit la relation. Dans le mouvement d'une dialectique ultra-rapide, mais si parfaite qu'elle n'engendre pas un affollement, mais un tourbillon ajusté et précis qui emporte toute chose avec lui, insérant dans un devenir sa charge de temps pur, il nous entraîne, il nous soumet, consentants. Chez Rimbaud, la diction précède d'un adieu la contradiction. Sa découverte, sa date incendiaire, c'est la rapidité»⁵³.

Bonnefoy parvient ainsi à prouver la valeur de ce rien qu'est l'air libre et de toutes les formes spacieuses qu'il peut prendre en poésie. Cet air libre, il s'essaie parfois à nous le donner à voir, mais dans l'énergie même de sa propagation, dans l'embrasement d'une seule couleur; telle une force d'âme, comme la couleur verte chez Rimbaud, elle délie, pour un moment, de l'économie signifiante, de la colonisation de l'espace par la rhétorique, ou de l'égologie de la raison. Par ce souffle d'air, devenu visible dans la couleur verte, par ce vide consommant, ce rien, s'instaure pourtant un décodage rapide, subtil, au passage, dans la dissolution en acte des points de vue arrêtés, décodage dynamique des valeurs et de leur aveuglement. Mais ce décodage ne se produit pas au nom d'un autre centre, par le passage d'un logocentrisme à un autre. La mobilité poétique avait déjà prévu la symétrie stérile de ces changements de position. Ici, elle se fait au nom d'un ordre autre, celui de l'autre, qui ne porte pas encore de Nom, celui d'un monde dans son libre surgissement, ainsi évoqué par Bonnefoy, dans l'univers rimbaudien : «Rimbaud, dit-il, comprenant que toute immédiate qu'elle paraisse, la sensation s'entache souvent de références ou de valeurs religieuses ou culturelles qui peuvent être des plus étroites... a décidé qu'il fallait la labourer jusqu'au fond, y mettre à nu l'élément optique, cet en-dessous des représentations auxquelles il permet d'être et le retourner contre celles-ci... Il s'agit autrement dit de ruiner le sens que M^{me} Rimbaud par exemple, projette sur l'univers, et cela en délivrant chaque perception de ses codages... 'J'ai rêvé la nuit verte', écrit le nouveau défricheur, et il parle même bien vite après, de l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs,

51. «Écrire, certes - qui a jamais pu ne pas le faire? Mais *désécrire*, aussi bien, par une expérience complémentaire au poème, par la maturation que lui seul permet, les fantasmes et les chimères dont notre passé, autrement, obscurcirait notre vue», N.R., p. 76.

53. *Recherche de la Base et du Sommet*, René Char, Gallimard, N.R.F., Paris, 1971, p. 131, 132.

pour signifier avec une précision étonnante cette métachromie, cette phosphorescence généralisée de la perception qu'il sent prochaine dans notre image du monde, aujourd'hui figée dans ses couleurs conceptualisées et répressives. La couleur qu'atteint et désigne «le Bateau Ivre», cette matière qui bouleverse le signe, est - dans un sens fort, nietzschéen - d'une qualité *aurorale*»⁵⁴.

Les différenciations attentives de Bonnefoy à propos de l'espace permettent également de mieux percevoir quel choix implicite a inspiré Maurice Blanchot dans sa définition de l'espace littéraire. Simple question de lieu, là encore, mais là encore aux conséquences les plus graves. Nous nous y arrêtons car cette partie de l'œuvre de Blanchot, à laquelle pourtant il ne faut pas la réduire, a alimenté certains choix de la critique moderne.

Celle-ci a eu recours à certaines formulations de Blanchot pour entendre de façon privilégiée la poésie selon une mythologie de l'absence, dans la distension maximale entre l'espace littéraire et la présence du monde ou d'autrui. Le texte le plus significatif à cet égard est celui qui figure dans *L'Espace Littéraire* et qui s'intitule : «L'Image - cadavre»⁵⁵. Blanchot excelle ici à faire ressentir le non-lieu, propre à l'espace littéraire, grâce à ce pouvoir de l'image de vider les lieux de leur ici, de leur localisation terrestre. Il privilégie dans l'image sa capacité à parler de l'absence, du non-être des objets ou des présences qu'elle figure. L'image ainsi entendue permet l'évacuation du réel et parvient à faire régner le *no man's land* fascinant, inquiétant de l'espace littéraire. Pour nous y maintenir, Blanchot doit neutraliser au maximum ce qui rappelle dans l'image la présence du monde, objet ou visage dont l'image est nourrie, puisqu'elle est encore image de quelque chose, encore témoignage mais combien assourdi du monde. Pour neutraliser ce point de départ, cet ici, pour n'en retenir que l'ailleurs qu'il suscite dans l'image, Blanchot bâillonne cette présence, la réduit à l'état de morte-vive, de dépouille. C'est par la comparaison entre l'image et la dépouille d'une présence défunte qu'il peut nous maintenir dans l'irréel déroutant, le lieu fuyant de l'espace littéraire⁵⁶. Par là il purifie l'image de toutes ses naïvetés représentatives; il parvient à faire ressentir combien problématique, fuyante, abolie par l'absence est toute présence. En cela il reste proche de la perspicacité poétique; il est conscient, comme elle, de l'évanescence de la présence, de la menace de mort toujours nouée à la vie, la frôlant constamment.

Mais cette comparaison entre l'image et la dépouille paralyse alors ce que l'imagination poétique a de plus vivace, de plus inventif. Blanchot suspend dans

54. Y. Bonnefoy, «Rimbaud : 'Les réparties de Nina'», article paru dans l'ouvrage intitulé *Le Lieu et la Formule*, La Baconnière, Neuchâtel, 1978, p. 103, 104.

55. Voir les paragraphes intitulés «L'image, la Dépouille», «La Ressemblance cadavérique», dans *L'Espace Littéraire*, des pages 348 à 354.

56. «Qu'on le regarde encore, cet être splendide d'où la beauté rayonne : il est, je le vois, parfaitement semblable à lui-même; il se ressemble. Le cadavre est sa propre image. Il n'a plus avec ce monde où il apparaît encore que les relations d'une image... Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle en la faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable - inusuel et neutre», ouvrage cité, p. 351.

l'espace de l'image ce transcours, ce dis-cours, la dialectique véloce que nous avons vue à l'œuvre entre l'étendue et la spaciosité. Le lieu chez lui est recouvert par l'étendue, par l'espace mort-vivant, le lieu de la victime. Grâce à l'extrême attention portée par Bonnefoy à des différenciations qualitatives de l'espace, on ne peut alors consentir au recouvrement de l'espace poétique par l'espace littéraire, tel qu'il est décrit par Blanchot. C'est précisément le refus de s'engager dans les conversions de l'espace qui a permis cette confusion, et l'assimilation trop rapide de l'espace poétique à ce lieu de l'absence décrit par Blanchot. En effet, c'est là que la mobilité filante de l'espace poétique déjoue la paralysie où nous retient Blanchot, non pour reconduire en une naïve illusion de présence, mais pour mettre à nu l'intervention de Blanchot, pour qu'il ne se passe rien.

En effet, Blanchot n'entre pas dans l'espace filant de l'image, dans sa dialectique entre le présent et le possible, dans l'échange libérateur des points de vue. Il s'immobilise en une des phases de la dialectique, la suspend. La passivité apparente de l'image-cadavre, le constat de non-lieu que semble en présenter Blanchot, est en fait le fruit d'un choix arrêté; cet immobilisme est celui d'un point de position, de possession, peu sensible à l'œil nu. Pourtant Blanchot révèle lui-même son intervention et son sens, lorsqu'il analyse selon sa propre expression, le plaisir de «l'empoisonneuse», c'est-à-dire le plaisir de celle qui maîtrise et prolonge indéfiniment la mort de l'autre, le doigt pressé sur la veine vive⁵⁷. Blanchot n'a-t-il pas décelé la tentation du même geste chez Adolphe et chez le narrateur de «A la Recherche du Temps Perdu»? Ces personnages, d'après Blanchot, semblent eux aussi fascinés par la présence de l'autre endormie, voire évanouie, morte-vive, pour pouvoir jouir du monde imaginaire que leur existence suscite, et que leur présence trop éveillée, trop disruptive, de leur part, peut effacer⁵⁸. Mais l'imagination poétique, prévoyant cette mort qui menace, dépasse cette étape; elle tente de dissiper ce non-lieu, cet imaginaire abyssal, pour que l'ici, le visage existe, premier déplacement du point de vue de Blanchot, démobilisation qui laisse renaître la liberté, le possible de l'étendue, de la victime. Puis, autre avancée dans l'invention, non seulement le lieu veut s'ouvrir à l'ici, à la fragilité de la présence, mais le cours du temps sera réorienté selon la liberté imprévisible de l'autre, dans l'exaltation et non la suppression de ses minutes d'éveil : ainsi l'amour du poète Bashô pour Kasané, la petite fille qu'il nomme, qu'il porte à l'écriture, mais qu'il n'enferme pas dans ce monde des essences, qui nous la donne à voir, dit Bonnefoy, surgie «comme la vie même, dans son besoin très avide, très pur pourtant d'incarnation, d'avenir»⁵⁹; ainsi l'énergie de Gilbert Lely à faire

57. «Cette lente disparition, cette usure infinie de la fin, peut-être éclaire-t-elle la passion si remarquable de certaines empoisonneuses : leur bonheur n'est pas de faire souffrir, ni même de tuer à petit feu ou à l'étouffée, mais, en empoisonnant le temps, en le transformant en une insensible consommation, de toucher à l'indéfini qu'est la mort; elles frôlent ainsi l'horreur, elles vivent furtivement au-dessous de toute vie, dans une pure décomposition que rien ne divulgue, et le poison est la substance blanche de cette éternité», ouvrage cité, p. 353, 354.

58. M. Blanchot, «Adolphe ou le Malheur de Sentiments Vrais» dans *La Part du Feu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1949.

59. Y. Bonnefoy, «La Cent-Vingt-et-unième Journée», essai consacré à Gilbert Lely dans *L'Improbable*.

remonter de ses cendres le visage brûlant du Marquis de Sade⁶⁰; ainsi l'élan salvateur de Baudelaire vers «la passante» ou «les petites vieilles»⁶¹.

L'analyse de ce dernier poème, «Les Petites Vieilles», par Bonnefoy semble confirmer les distinctions proposées entre l'espace poétique et l'espace littéraire tel qu'il est défini par Blanchot. On y voit en effet un acte d'invention tenté puis refusé à l'égard des petites vieilles : «Un acte de réciprocité créatrice s'achève là, spirale par quoi la vie s'élève, l'esprit s'incarne, et Baudelaire y pense certainement, et même il y semble prêt, de toute une vraie tendresse quand il s'écrit : 'Aimons-les', d'un mot qui résume bien tout son souci de poète»⁶². Mais on y voit la conversion de l'imagination baudelairienne d'un espace à l'autre, et la lente extinction des petites vieilles renaissantes, leur retour pour elles aussi à l'image-cadavre, prisonnières du mauvais infini et de la magie de l'espace littéraire. Baudelaire lui-même avait déjà perçu dans certains textes des *Curiosités Esthétiques* la violence cachée qui peut intervenir dans la libre disposition de l'espace, dans l'élaboration de directions ordonnatrices ou son maintien à distance, pour y faire entendre la puissance d'une écriture personnelle. Le regard de Baudelaire a décelé là plus qu'une expérience du sensible ou une ordonnance esthétique. Il y entend les premières formulations de l'affrontement interindividuel, en des lieux de décisions affectives qui pourront se thématiser ensuite en réflexions sociales, politiques ou philosophiques, mais qui sont ici perçues selon le savoir propre de la poésie.

Dans le livre de Pierre Pachet *Le Premier Venu*, portant en sous-titre la mention suivante «Essai sur la politique baudelairienne»⁶³, celui-ci résume dans les propos suivants l'aspect sacrificiel latent que Baudelaire avait pressenti dans le regard de l'artiste; il y voit «comme le siège d'un combat entre deux facultés : l'une 'synthétique' qui souligne les points essentiels d'un spectacle, retient l'impression et même l'exagère, saisit 'le fantôme' de l'objet, ce qui le rend précisément saisissant pour l'esprit humain : c'est la 'mnémonique despotique'; l'autre analytique, 'résurrectionniste', qui (selon les mots de Baudelaire) dit à chaque chose : 'Lazare, lève-toi', respecte les détails des êtres individuels avec scrupules»⁶⁴.

Ce fil d'air auquel la poésie dans ses situations les plus menacées, semble tenir, paraît donc d'un étonnant pouvoir de résistance. Il permet de débrouiller certains échevaux, de réparer les torts faits à l'insignifiant, au muet. La poésie réduite à ses conditions minimales d'existence semble ainsi avoir rejoint des situations premières, des situations d'urgence, pourtant apparemment négligeables, exprimées en des différences qualitatives d'espace. Mais cette première différence souvent

60. Y. Bonnefoy, *loc. cit.*

61. Voir les allusions de Bonnefoy à ces poèmes dans *L'Improbable*, p. 160, 161, et dans *Le Nuage rouge*, p. 43, 44.

62. Y. Bonnefoy, N.R., p. 44.

63. Pierre Pachet : *Le premier venu*, (Essai sur la politique baudelairienne), éditions Denoël, Paris, 1976.

64. Pierre Pachet : *Le premier venu*, ouvrage cité, p. 146.

non-vue, non-lue met déjà en jeu une question, elle, alors au premier plan de la réflexion contemporaine, la question du rapport à l'autre. Ce discours, ce transcours du moi à l'autre que nous y avons perçu s'annonce déjà dans l'infra-verbal, l'infra-thématique, avant ses thématisations, avant toute figuration, ou projection en personnages distincts. Il se joue déjà dans l'espace-tache de Delacroix, comme Baudelaire avait su le lire; ou bien cette différence et toutes ses implications se prononce selon Bonnefoy, dans le seul rapport de deux couleurs : «Rien que du noir contre le blanc sur la page, et bruissent déjà toutes les décisions de l'éthique, tout le feuillage des mots»⁶⁵.

Dans sa volonté de faire entendre le lieu du langage et sa logique, la critique littéraire a eu tendance parfois à neutraliser la présence de l'espace poétique tel que nous l'avons décrit. On a tenté de le planifier selon des coordonnées, des axes de symétrie qui implicitement ont été entendus selon une symétrie d'ordre géométrique, mathématique, comme l'a montré l'étude de Shapiro par exemple sur les paralogismes de la linguistique⁶⁶. Il a été aussi traduit selon les topiques de la psychanalyse, ou tenu à vue, différencié au maximum de ses renvois à la référence, dans les constructions de l'espace textuel. Si l'espace poétique peut être interprété en partie selon ces autres champs du savoir, il n'est pas entièrement recouvert par eux. C'est même la perspicacité de certaines lectures psychanalytiques récentes qui nous le rappellent, lorsqu'elles remettent en question dans la théorie, sa lecture de l'espace et ses «captations» spatiales, expression lacanienne particulièrement significative⁶⁷.

En ne s'engageant pas dans l'espace poétique et sa dialectique propre, en réduisant l'image à des champs explorés dont les clefs seraient détenues ailleurs par d'autres champs du savoir, on ne peut ressentir l'efficace de la dimension que nous avons appelée «spaciosité». Celle-ci précisément n'est pas donnée, réalisée, visible d'emblée dans l'image. Dimension du possible, de l'ouvert, elle s'annonce dans son déploiement potentiel, elle vibre de ses virtualités. Elle appelle toute l'énergie de l'imagination de la part du poète ou du lecteur, de l'imagination dans sa vacance, désaffectée des seules représentations de l'imaginaire. Si elle n'est pas ranimée dans toute son ardeur, sa vibration qui consume, alors s'efface ce précieux ferment critique qu'elle constitue dans l'image même, ferment critique capable lui aussi de déconstructions, de démystifications. Mais il n'agit pas dans le retrait, la crispation des poétiques du refus, ou grâce au décryptage d'une lecture psychanalytique. Il agit par un engagement prospectif, une effraction, qui constitue, elle aussi, un acte de pensée, une pensée en acte, où les points de vue arrêtés sont constamment remis en cause par une démobilisation des points de vue, un entrecroisement réflexif, rythmique, déjà surgi dans l'irréfléchi. Dans l'ouverture de la spaciosité, le lieu est vu avant que sa signification ne l'occulte; l'optique

65. Y. Bonnefoy, N.R., p. 322.

66. M. Shapiro : «Deux paralogismes de la poétique», article paru dans la revue «Poétique», n° 28.

67. J. Lacan, cité par Anika Lemaire dans *Jacques Lacan*, ouvrage cité, p. 137.

conteste les enchaînements de la rhétorique ou de la logique du signe. Ici une autre circulation du sens s'organise, autre que l'économie des significations qui fait retour au même⁶⁸. Pour un temps s'ouvre une poétique de la dépense, une éthique de la bonté, au sens où l'entend Levinas⁶⁹, bonté à l'intelligence transperçante, qui n'est pas effusion, mais invention d'autrui quand la rencontre a vraiment lieu.

L'air des vivants qui a arraché Nerval à son rêve n'est pas évanescent mais rigoureux. Il appelle à l'urgence d'une lecture sur le qui-vive, à l'invention d'un rythme lié au rythme imprévisible de l'existence.

Janine HOLMAN

68. Voir E. Levinas : *Totalité et Infini*, éditions M. Nijhoff, La Haye, 1974, p. 52, 53, «le face-à-face, relation irréductible».

69. Voir E. Levinas : *Totalité et Infini*, ouvrage cité, p. 281, «L'être comme Bonté».

Phénoménologie de l'«Espace» poétique

Peut-on parler d'un *espace intime*?

La spatialité (l'étendue) n'est-elle pas le caractère distinctif de la «nature» par contraste avec l'«esprit»? Il y a longtemps que Descartes l'a redit : la spatialité se situe forcément «en dehors», et c'est même la découverte qu'en fait le bébé qui lui révèle la différence, la distance et l'opacité du monde extérieur.

Les expressions spatiales qu'utilise instinctivement la conscience pour s'appréhender elle-même et se décrire seraient-elles donc des métaphores? Quand on parle de rentrer en soi (ou d'en sortir), de s'élever au-dessus de ses passions, de descendre dans ses profondeurs, de se fixer un horizon, etc, quand la psychologie distingue un champ de conscience large ou étroit, quand elle oppose les introvertis aux extravertis, quand la psychanalyse nous décrit les étagements et toute la géographie du «monde intérieur», s'agit-il uniquement d'images inadéquates dues au fait que l'on ne peut penser qu'en «voyant» et que (Bergson l'a assez montré) l'on n'intellectualise jamais que du spatial?

Sans doute ! Mais il faut ajouter aussitôt que de telles expressions ne recouvrent pas je ne sais quel sens propre dont elles ne seraient que l'illustration : elles expriment une expérience vécue et qui ne saurait être vécue autrement. Lorsque Guillevic parle de cette «paroi» intérieure qui limite ses aspirations et qu'aucune volonté, aucune ruse ne sauraient forcer, il précise :

«Ce n'est pas allégorie
Ce n'est pas métaphore
C'est réalité

Je n'invente pas
Je ne mens pas
Je vois je dis»¹

1. *Paroi*, p. 118 et 188, Gallimard.

Si l'espace intérieur, avec ses trois dimensions, ses divisions, ses recoins, ses vecteurs, n'est ni mesurable ni structurable, s'il demeure vague, changeant, contradictoire, il s'agit bien tout de même d'un cosmos par rapport auquel et dans lequel s'appréhende, évolue, se développe (ou s'anéantit) notre présence à nous-mêmes. Ce champ de forces, où des intentions, pulsions ou volontés ne cessent de se projeter, il nous arrive de le manifester au dehors : Binswanger² donne l'exemple du chef d'orchestre qui extériorise par ses gestes et ses postures les mouvements ascensionnels, les dérapages, les vertiges et toutes les modulations que lui inspire sa partition. La signification de tels mouvements est directement éprouvée par lui-même comme par les auditeurs-spectateurs qu'il guide; finalement la musique ne fait qu'intensifier et catalyser par ses moyens propres des expériences intérieures couramment perçues et qui caractérisent toute vie mentale. L'espace intérieur est un lieu imaginaire dans lequel cette vie se déploie. En lui se rendent perceptibles les dynamismes de la vie psychique. Quand l'accès à cette sorte d'espace se bloque c'est la conscience elle-même qui, ne pouvant plus s'appréhender, dépérit et s'asphyxie faute de se déployer. Cette image (car c'est encore une image !) du *déploiement* rend sensible une expérience authentiquement vécue par chacun et qui touche de très près à la santé psychique : il faut, d'une manière ou d'une autre, que «l'être intérieur» trouve de la place pour s'épanouir, fût-ce dans la révolte ou, comme il arrive, hélas, de plus en plus souvent, dans les débordements de la démence. Or nous assistons actuellement à un *rétrécissement* de cet espace intime, tout au moins chez ceux qui se trouvent intégrés à des sociétés hautement technicisées, condamnées par nature à se rationaliser, à se mécaniser, donc à se réduire à la «prose». C'est ce phénomène que nous voudrions d'abord décrire.

*

I - Le rétrécissement

Il provient de deux facteurs : l'un extérieur, l'autre plus spécifiquement mental.

Plus l'espace extérieur se fait banal, ennuyeux, plus l'on a besoin, pour compenser, d'un espace intérieur large et profond : c'est ce qui se produit, par exemple, dans les monastères. L'aventure intime, le voyage spirituel remplacent alors la disparition ou le manque d'intérêt du monde extérieur. Or, malgré l'étalage de ses colifichets et de ses bigarrures de bazar, le décor de nos métropoles tend à se banaliser : il se répète et, si la répétition satisfait et rassure l'intellect, elle encercle et asphyxie la sensibilité et l'imagination. A quoi celles-ci pourraient-elles s'accrocher, sur quoi se projeter quand alentour tout est net, fonctionnel, rationalisé et donc abstrait? L'eau de nos robinets, la chaleur de nos radiateurs, l'air conditionné, le sol quadrillé, stérile, de nos villes n'ont plus aucune valeur affective; les informations qu'ils envoient sont purement pratiques. La conscience se rétracte; l'élan du «symbole», par lequel on la voit normalement se saisir des analogies que lui offre la nature afin de s'y incarner et de s'y refléter, ne trouve

2. Binswanger, *L'Analyse existentielle*, p. 229, éd. de Minuit, 1971.

plus l'occasion de s'exercer. Cette frustration est un des motifs, peut-être le principal, de ce que Scheler appelait «l'ennui de civilisation». Si tant de jeunes gens, à l'âge où l'imagination a besoin de s'exercer, cherchent à élargir par la drogue les «portes de la perception» et à *se défoncer* ou *s'éclater* (expressions significatives), c'est sans doute parce que l'espace urbain les étouffe. L'homme d'autrefois était moins exposé à cette solitude et à cette aliénation : il pouvait prendre appui sur le monde extérieur pour explorer et développer son propre univers. En se dénaturisant, le décor s'est aussi déshumanisé. Ce n'est plus seulement à l'intérieur que nous ressentons les barreaux de notre prison, c'est d'abord au dehors : nous avons construit des murs qui nous enferment. Ce que Sartre appelle le pratico-inerte, cet immense et lourd tissu du répétitif, nous environne comme un linceul. Nous sommes, selon l'expression de Guillevic, maintenus «à l'écart entre des murs sans face» :

«C'étaient toujours des murs
Qui divisaient l'espace et qui nous séparaient
Du chant de la fleur jaune aussi bien que des joues»³.

Parallèlement à l'espace, la durée s'est faite répétitive et homogène. Au lieu de s'ouvrir en moments concrets, donc différents, elle n'est plus guère qu'une succession linéaire d'éléments plus ou moins superposables et normalisés, si parfaitement prévisibles que le temps s'y condense et cristallise. La durée vivante est un devenir ouvert sur d'indiscernables lointains ; au contraire, la vie homogénéisée se solidifie et se détache de l'être qui la vit ; elle fonctionne au dehors, en l'absence du principal intéressé. Ce dernier se recroqueville entre les parois d'une coquille qui ne lui appartient plus. «La valeur des individus semble... baisser en même temps que celle des lieux et l'homme moderne se demande avec angoisse si bientôt il n'y aura plus que des personnes déplacées dans un univers concentrationnaire»⁴. L'homme n'est pleinement lui-même - et n'a de chance d'être heureux, c'est-à-dire épanoui - que dans un espace où il peut se projeter, s'incarner, se découvrir lui-même, dans un monde qui lui parle une langue familière. La personne déplacée, c'est-à-dire sans racines, sans prise sur l'extérieur, est vite confrontée au dilemme existentiel : ou bien (mais ce n'est possible que pour une élite) elle se crée de toutes pièces un espace intérieur habitable ; ou bien (et c'est le cas pour la plupart) elle s'abandonne aux fonctionnements tout faits et se perd totalement de vue.

*

Plus grave peut-être, moins connu, plus insidieux est le facteur que nous appelons mental.

Toute réflexion critique est inhibitrice et suspensive : elle interrompt normalement le «jaillissement» de l'instinct. Aussi l'espace intérieur ne résiste-t-il pas à un

3. Guillevic *Exécutoire*, p. 88.

4. Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, p. 175, Flammarion, 1953.

regard critique continu et appuyé : on n'y pénètre qu'en s'y projetant spontanément, en s'y livrant avec effusion, en s'y laissant aller - car l'imagination ne se commande guère. Or les exigences de la raison opératoire (scientifique et technique) ont hypertrophié dans l'éducation les rigueurs de la pensée objective. On inhibe très tôt chez l'enfant, et l'on tend à détruire chez l'adulte l'expansion libre et heureuse de l'imagination. Pour comprendre et maîtriser les lois de la nature l'esprit doit prendre ses distances par rapport à ses désirs spontanés : ainsi naît et prolifère ce type d'homme diminué, voire infirme, qu'on appelle un *intellectuel*. Il ressemble un peu à Peter Schlemihl, à l'homme qui a perdu son ombre et qui, privé de ce lest existentiel, se trouve séparé d'une réalité qu'il effleure à peine. L'espace intérieur de l'intellectuel est «unidimensionnel». A quoi bon accumuler des connaissances, dévoiler des structures et vérifier des modèles si une dimension est perdue de vue, celle de la profondeur qui - disait Merleau-Ponty - est celle même de l'existence? Est-ce un hasard si la profondeur a aujourd'hui mauvaise presse dans le vocabulaire de nos philosophes? Ils y suspectent je ne sais quel relent de spiritualisme, vestige d'une idéologie qu'on croyait morte et qui refait surface, plus ou moins masquée. En fait, ce que nous appelons profondeur - ce que d'autres appellent «retentissement» - est une expérience psychique que tout observateur, même non initié, rencontre sur son chemin : c'est une question d'implication, de participation active. L'approche objective impose la neutralité, la non-participation personnelle du chercheur. L'imagination libre et créatrice devient une gêneuse : miroir magique, donc trompeur; il faut, si l'on veut rendre compte du vrai et le maîtriser, lui substituer un miroir exact mais «anthropologiquement» mort, celui de la connaissance scientifique⁵.

Il se produit ainsi un clivage intérieur qui coupe les consciences en deux parts; l'une s'hypertrophie et l'autre régresse. D'un côté c'est le règne de la logique conceptuelle, attentive à chasser les bruits de fond (illusions, mythes, jeux et pièges du langage, partis-pris personnels plus ou moins occultes et subconscients, etc.); de l'autre c'est la «part de l'ombre», certains diront le visage féminin de la psychè, Anima, domaine ambigu, à la fois terrible et merveilleux du songe, espaces de l'indéterminé et de ce qu'on appelle l'irrationnel. Malheureusement, c'est dans cet espace ombreux que se déploie la participation existentielle, c'est là que se produit sans cesse de la *présence* personnelle, c'est là que *s'incarnent* en images et prennent racine les sympathies et les antipathies, les désirs et les répulsions qui sont la substance même dont s'alimente la vie psychique en lui permettant de créer son propre univers.

Nous vivons dans un milieu que l'emprise de la technique rend de plus en plus déterminé. Or notre conscience - différente en cela de l'instinct - répugne à l'excès de précision : elle n'est à l'aise que dans l'ouvert. Sa complexité la rend fluctuante; l'indétermination est le revers de sa liberté. Elle est mal adaptée au monde exact, régulier que la raison opératoire construit autour d'elle. Le malaise qui s'ensuit

5. Il ne faut pas confondre la libre expansion de l'imagination avec l'ingéniosité dont sciences et techniques font un grand usage.

est d'autant plus gênant qu'il est plus étroitement refoulé : qui aurait l'audace ou la sottise de s'insurger contre la raison ? On subit donc sa loi à moins que, à bout de patience, on ne se révolte globalement, par pure exigence d'espace vital. L'insurrection de 68 nous travaille toujours obscurément.

Une réduction analogue, peut-être plus rigoureuse encore, est subie par le langage. On ne mesure pas assez les conséquences de cette aliénation. L'usage de la métaphore est exclu du langage techno-scientifique et utilitaire car il peut donner lieu à des confusions ; l'image n'est pas pertinente dans le domaine du quantifiable, du mesurable. D'où une impuissance à exprimer ce qui n'est pas quantifiable, c'est-à-dire ce qui concerne les relations existentielles (avec soi-même, avec les autres, avec la nature). Faute de savoir dire ce qu'on ressent on préfère se taire : la solitude, le silence sur l'essentiel, l'absence de communication gratifiante entre les personnes viennent de cette impuissance à exprimer (donc à percevoir) ce qui échappe aux programmes collectifs. Le langage amoureux, celui du sentiment et des sensations en général, est un tissu de métaphores : faute d'en disposer, nos contemporains en sont souvent réduits aux gestes, aux cris, aux défoulements excentriques, etc. C'est pourquoi, nous allons y venir, l'émancipation du langage par la poésie est devenue si importante. La gratuité d'expression propre à l'art et à la poésie ne peut être désormais que rupture, voire incongruité, scandale. Ce qui naguère venait achever en beauté, ou plutôt ouvrir sur de nouveaux horizons l'expérience commune doit désormais en rompre brutalement les formes sclérosées et figées. Art et poésie, pour survivre, doivent agresser.

Pour la première fois, sans doute, dans l'histoire, les hommes sont formés méthodiquement, exclusivement, à une perception prosaïque de leur existence. Le regard qu'ils se voient obligés de porter sur toutes choses est un regard sec, lucide, pragmatique, qui se contente de constater ou de justifier. Ce conditionnement invisible est universel. On lui doit sans doute, par réaction instinctive, le regain de l'astrologie, des mysticismes exotiques de pacotille et l'incroyable intérêt que suscite, surtout chez les jeunes, la science-fiction - seul moyen de réintégrer dans la société industrialisée (et d'une certaine façon dans son prolongement) l'espace vital du rêve - fût-il cauchemar.

Minkowski dès 1933, et nombre de psycho-sociologues contemporains ont décelé chez l'homme moderne un comportement qui rappelle certains symptômes de la schizophrénie. Le propre du schizophrène est de manquer de cette souplesse, de cette flexibilité qui permettent à une conscience saine de se déployer dans son espace intérieur ; il y a chez lui je ne sais quoi de rigoureux, de méticuleux, de répétitif : il s'est soumis à une logique qui l'étrangle. Sa vie se veut organisée jusque dans le détail : il fuit la spontanéité et la fantaisie. Sa pensée est désagrégée par un géométrisme qui quadrille la durée et exclut la mobilité des élans spontanés. On le voit s'éloigner du réel, refuser la participation, le contact vivant et créatif ; son existence, toute programmée, est faite de stéréotypes juxtaposés : « A force de ne pas vouloir perdre de temps, il perdait tout contact avec le temps en tant que source première de l'inspiration et de la vie », écrit Minkowski de l'un de ses

patients⁶. «Tout se tenait immobile, constate un schizophrène, comme si le temps n'existait plus. Je m'apparaissais à moi-même comme un être intemporel, parfaitement clair et limpide en ce qui concerne les relations de l'âme, et pouvant voir son propre fond comme une formule mathématique»⁷. Lucidité destructrice, provoquant une séparation, une absence à soi-même ou plutôt un arrêt de la production de soi par soi. Le schizoïde se détache du vécu parce que s'atrophie en lui ce qu'il faut bien appeler la fonction de l'irréel. Comme l'enchanteur Merlin, le voilà emprisonné dans une coquille de lumière, celle que secrète l'impitoyable logique acharnée à tout justifier.

L'intellectuel ne serait-il pas parfois un schizoïde en puissance dans la mesure où le goût de l'abstraction et la pratique constante du langage abstrait l'entraînent à se détacher de soi? A force de rationaliser son espace intime il finit, comme le schizophrène, par s'en exclure.

*

II - L'espace affectif

Cassirer a mis en circulation la notion de *Struktur-Raum*, espace organiquement vécu, en l'opposant au *Funktions-Raum*, espace abstrait dans lequel se déroulent les activités proprement fonctionnelles. L'un est personnalisé, chacun le vit à sa façon, le peuple de ses souvenirs et de ses rêves, bref y habite. L'autre est l'espace rationalisé, donc banalisé et indifférent : ni amical ni hostile; personne ne songerait à y projeter son affectivité. C'est un espace collectif, que l'on subit comme un destin. Au contraire, désirs, souvenirs, regrets, rêves nous permettent de pousser dans l'autre des racines. On se sent impliqué, concerné dans l'espace affectif (*Gestimmter Raum*, dit Binswanger), un espace qui s'est développé au cours de notre vie à l'image de notre conscience, de ses épreuves et de ses besoins. C'est l'espace *habité*, subjectivisé, celui, par exemple, des vieilles maisons, des paysages chéris, des horizons connus... On s'y appuie sur d'infimes détails que l'on valorise jusqu'au fantasme, peuplant le monde objectif de recoins pour le rêve. Au contraire, l'espace fonctionnel est net, géométrique, utilitaire, bien trop banal pour éveiller l'intérêt; on ne parvient pas à s'y accrocher, on n'y pénètre pas : une opacité nue et stupide rejette alors les affections dans un exil de frustration⁸.

L'espace «habité» résulte d'une création lente et organique (et c'est pourquoi l'on peut parler d'enracinement). On n'y reste jamais passif : l'accord vivant - la syntonie - que l'on entretient avec lui exige une perpétuelle production ou création

6. *Le Temps vécu*, p. 264, Delachaux et Niestlé, 1968.

7. *Ibid.* p. 269.

8. Des maquettes d'écoles conçues par des enfants ont été présentées au Grand Palais au cours de l'hiver 1975-1976. Plusieurs projets comportaient des *recoins* «poétiques» en marge des salles de classe ou séparés de la classe par des paravents, lieux personnalisés, plus ou moins interdits aux adultes et permettant à tel ou tel groupe informel de «s'approprier» l'espace public et de rendre ainsi l'école habitable.

psychique. On y espère, on y a peur, on y aime, on y évoque des souvenirs, on y projette des angoisses ou des antipathies. Bref, l'espace poétique est une invitation à créer de la *présence*. Réciproquement, celle-ci l'entretient en vie, car il s'efface dès que l'imagination cesse de le féconder. Dans l'espace fonctionnel l'activité intime tend à dépérir : on s'y dépersonnalise parce qu'on s'y perd dans le vide et le silence de l'autisme. Ce qui, pour le dire en passant, ne favorise guère, dans le décor ripoliné des cliniques psychiatriques, la guérison de ceux qu'on appelle justement aliénés. Pour nourrir en nous la vie psychique nous avons besoin d'un espace qui inspire et mobilise l'imagination, d'un espace dont les sites soient suffisamment en rapport avec la topographie intime pour être capables de l'accueillir, soit par affinité soit aussi par contraste : espace médiateur qui nous permet d'être en communication avec nous-mêmes. Sinon nous sommes murés. Car enfin la conscience n'est pas seulement re-présentation, reflet intelligible et structuré du réel : elle est aussi créatrice ; elle s'engendre elle-même. Par le type de communications et de relations qu'il permet, l'espace affectif rend possible cette création. Si la conscience ne perçoit que du fonctionnel elle devient chose imbriquée parmi les choses, rouage dans des rouages. Une adaptation trop parfaite détruit la vie psychique en la rendant, pour ainsi dire, superflue. Certains psychiatres appellent hypertélie cette articulation hermétique et «totalitaire» des moyens aux fins. Plus d'espace libre entre l'attente et l'expérience, plus d'occasion ni même de besoin de rêver. Les choses sont ce qu'elles sont ; terminé.

*

Quelles sont les relations entre l'espace affectif et l'espace poétique ? Il semble bien que la poésie, et l'art en général, résultent d'un besoin d'exprimer, de mettre en re-présentation un espace affectif dont nous ressentons obscurément en nous la sollicitation et la vivante présence. Les chefs d'œuvre nous offrent ces espaces ; ils nous ouvrent des perspectives dont nous n'aurions pas eu spontanément l'idée, incapables que nous sommes de voir assez loin en nous-mêmes et de nous explorer totalement. Nous nous en emparons comme espaces et horizons de substitution parce qu'ils correspondent à d'obscurs besoins, à d'implicites affinités. C'est là l'immense service que nous rendent les artistes : ils nous permettent d'élargir, de transcender notre propre spatialité, si étroitement limitée par notre impuissance naturelle, notre inertie et notre conditionnement. Nous colonisons ces créateurs afin de nous enrichir, de nous créer nous-mêmes en les exploitant et, par leur médiation, d'exister mieux, d'exister plus. Chaque artiste nous offre son cosmos unique et personnel, dans lequel nous pouvons nous projeter si nous nous sentons avec lui les affinités indispensables. Et c'est pourquoi, dans l'environnement fonctionnel et prosaïque qui est devenu le nôtre, la production artistique et culturelle est désormais une indispensable compensation. La place faite à l'imaginaire et à la fantaisie dans cette production est significative : n'est-ce pas de cela que nous avons le plus besoin, comme d'un oxygène spirituel pour nous sauver de l'asphyxie ?

Les poètes disposent, au surplus, de ce merveilleux sésame que sont les mots. Car les mots ont le pouvoir de penser pour nous ; les mots vont bien plus loin que

l'imagination ne pourrait aller; ils la forcent au-delà d'elle-même, l'obligeant à donner sens à l'impossible, à découvrir de nouvelles, d'incroyables et merveilleuses connotations. L'audace créatrice des mots en liberté est exaltante. En détruisant l'ordre emmagasiné dans la mémoire, les mots de la poésie créent un chaos, un chaos ouvert à toutes les suggestions. Par eux on retrouve ainsi l'espace polymorphe, avide de sens, inépuisable trésor sémiologique où l'imagination se régénère sans cesse en découvrant à neuf les choses qu'on croyait banales et les liens qui les unissent. «Pense-toi fleur, fruit et le cœur de l'arbre puisqu'ils portent tes couleurs, puisqu'ils sont un des signes nécessaires de ta présence. Il ne te sera refusé de croire que tout est transmutable en tout qu'à partir du moment où tu n'en donneras pas idée...»⁹. Or cette idée ne nous viendrait pas sans l'intercession des poètes; ils nous apprennent à «confondre formes événements couleurs sensations sentiments le futile le grave le fugitif et le permanent l'ancien et le nouveau les hommes et les objets les éléments et le tout...»¹⁰. En brisant les chaînes sémantiques habituelles, en fusionnant les catégories et en mettant le feu à tous les classements, ils forcent l'imagination à risquer de nouvelles associations. La pratique de la poésie permet une redécouverte des dimensions de l'espace affectif par un effet de brouillage de l'espace conceptuel et mémorisé. Elle nous désadapte, elle retarde notre accommodation, elle élargit en nous la frange d'indécision qui nous sépare de l'immédiatement intelligible ou de l'immédiatement utile; elle nous rend ce que Georges Poulet appelle la *distance intérieure* ou l'*indéterminé*, cette indispensable brume à travers laquelle il nous faut passer si nous voulons, en nous ouvrant à nos transcendances, en pénétrant dans nos profondeurs, rester des êtres humains et ne pas devenir des robots.

Il ne faut pas nous leurrer : rien de plus fugitif, de plus farouche, de plus vite découragé que cette présence que nous appelons notre *Je*. Notre tendance naturelle serait plutôt de céder à l'entropie, de nous absenter de notre vie et de la laisser se dérouler toute seule selon les schèmes montés par la mécanique. Il est si commode de se laisser porter par la répétition et de s'installer dans l'identique ! L'effraction, l'élongation que nous font subir les arts (et particulièrement le langage déroutant de la poésie) réveillent nos fonctions créatrices engourdies. Les enfants le savent bien, pour qui la poésie est une récréation. Il nous faut remplir ces espaces imprévus que l'art libère : une loi physique élémentaire nous oblige à y verser le flot de rêves, de désirs vagues ou d'angoisses que l'artiste mobilise en levant les barrages du réel.

*

III - Rencontre, Contemplation et Dépassement

Osgood, dans son étude sur la mesure du sens¹¹, divise en trois axes (mesurables par tests) les dimensions de tout l'espace sémantique : il y a l'évaluation immédiate (de type esthétique ou moral), l'évaluation médiate ou proprement intellectuelle,

9. Eluard, *Donner à voir*, édit. Pléiade, t. I, p. 945.

10. *Ibid.*

11. Osgood *The measurement of meaning*, University of Illinois Press, 1957.

enfin la qualification dynamique et le degré d'incitation à l'activité ou à la passivité. Une discrimination du même genre est peut-être possible dans l'analyse de l'espace poétique. On peut distinguer, au seuil même de l'expérience, ce que nous appelons la *rencontre*, choc initial qui ouvre l'espace intime à sa seconde dimension que nous nommons *contemplation* : après le choc de la surprise se développe en effet une instance réflexive. Le troisième moment serait celui du *dépassement* car l'espace poétique est un horizon, il nous porte vers un ailleurs. Dans la rencontre domine le détonateur externe, texte, œuvre d'art, objet, instant, etc. La contemplation marque la réponse de l'esprit : c'est l'espace du «retentissement». Quant au dépassement, il est d'aspect moral ou spirituel : c'est par approfondissement de la contemplation qu'on s'y trouve entraîné.

*

Il y a deux façons de rencontrer les choses et les gens. La première est centrée sur leur utilisation pratique. Certains psychologues (Schachtel) l'appellent *auto-centrique* : c'est-à-dire que l'esprit, dans ce cas, ne vise que son propre intérêt ou sa préoccupation du moment. La surface de contact et la durée d'une telle rencontre sont alors réduites à l'essentiel : juste ce qu'il faut pour l'utilisation en cours. Dans ce type de conduite, la mémoire réflexe joue à plein et ne laisse guère intervenir la présence active de l'individu. Au contraire, dans la rencontre dite *allo-centrique* on s'ouvre - ne serait-ce que fugitivement - sur l'objet ou la personne; on les regarde pour eux-mêmes dans un mouvement qui ressemble à une sorte d'élan ou de don de la conscience; il arrive que l'émerveillement soit au bout du processus parce qu'on se trouve alors au seuil de la contemplation. Chose remarquable, la différence entre ces deux rencontres est une simple question d'attention. Ponge, à un étudiant qui l'interrogeait sur la nature de la poésie, répondait à peu près en ces termes : «En venant ici j'ai acheté un journal sur l'avenue; brusquement une page a été soulevée par un souffle d'air. J'ai levé les yeux. L'envers des feuilles de platane brillait en s'agitant. Je me suis arrêté. J'ai regardé. C'est cela la poésie...». Toute l'œuvre de Follain - pour ne citer que lui - n'est que bribes d'instant très ordinaires saisis dans leur tremblante fraîcheur, juste avant qu'ils ne meurent. Ici le dérisoire et le prodigieux sont indémêlables. Cette métamorphose de l'attention qui, d'utilitaire et donc aliénante, se fait accueillante, souple, active, produit à la fois une certaine distanciation et une intimité de contact. N'importe qui peut faire cette expérience : il suffit d'interrompre le processus d'utilisation et de mettre symboliquement l'objet sur un «socle», c'est-à-dire en dehors du champ sémantique que délimite son emploi courant. Car ce qui gêne normalement la rencontre c'est cette délimitation : si l'on veut rencontrer un objet, un paysage, un être, quoi que ce soit, il faut, ne serait-ce que l'espace d'un regard, renoncer à l'attitude possessive, dominatrice, celle de l'utilisateur. A cette condition un intérêt d'autre sorte s'éveille, un intérêt qui, nous allons le voir, peut largement dépasser ce qu'on appelle spécifiquement le poétique.

*

La rencontre met sur le chemin de la contemplation, mais elle ne la détermine pas nécessairement. Elle n'est, la plupart du temps, qu'une brève explosion de présence, sans suite notable : que de fois la merveille nous effleure, nous requiert !

Mais l'espace intérieur nous manque pour l'accueillir, l'action nous presse, nous passons à autre chose. Si la rencontre suppose d'abord une certaine distanciation par rapport à son objet, la contemplation dépend au contraire de l'intimité et de la durée du contact. «L'homme de la rêverie, écrit Bachelard, et le monde de la rêverie sont au plus proche, ils se touchent, ils se compénètrent»¹². Le terme d'empathie exprime cette fusion par laquelle une conscience se perd, meurt dans ce qu'elle contemple pour ressusciter aussitôt et se retrouver, plus consciente d'elle-même et plus forte par la médiation de l'être - quel qu'il soit - auquel elle s'est donnée. En faisant de l'objet rencontré non plus un simple objet mais une présence (quelque chose qui lui ressemble en quelque façon), elle cesse de se heurter à l'inhumain, à une réalité qui la nie, qu'elle ne peut appréhender qu'abstraitemment pour s'en servir, avec laquelle aucun rapport sensible et pathétique n'est possible. L'écho qu'elle suscite lui ressemble et se répercute en elle; elle le «reconnaît»; l'échange s'intensifie jusqu'à la vibration : c'est ce qu'on appelle parfois l'inspiration. A ce moment, pour peu qu'on dispose d'un instrument d'expression, la création artistique ou littéraire n'est pas très loin. C'est le psychiatre Bleuler qui a jadis lancé le concept de syntonie (par contraste avec la rupture qui isole les psychosés et les enferme en eux-mêmes). La contemplation, si bien décrite par Dostoïevski (Aliocha, Kirilov, Versilov) est un état où l'on se sent vibrer à l'unisson du monde. On ne peut s'empêcher de penser à cette plénitude de communion recherchée par tant de mystiques, surtout en Extrême-Orient. Mais prenons-y garde : il ne s'agit nullement d'une plongée dans l'inconscience, d'une sorte de nirvâna : au contraire ! Si la syntonie permet de réduire la blessure de la conscience malheureuse, de cicatriser le déchirement initial propre à la self-conscience, elle ouvre à celle-ci un espace d'intensité créatrice puisqu'elle tisse une touffe épaisse de liens entre l'intimité du récepteur et l'univers sur lequel cette intimité se déploie. «L'homme poétique, écrivait Mikel Dufrenne, n'est pas l'homme tendu et crispé, c'est l'homme accordé et détendu, gracieux, celui qui retrouve en lui la forme de la liberté naturelle... L'homme poétique est celui qui ne se prend pas à son propre piège, qui vit en deçà du malheur de la conscience séparée et séparante... Le non-poétique c'est tout ce qui concourt à produire une anti-nature par quoi l'homme nie l'homme et se trouve nié lui-même : ainsi toutes les formes du viol et de la violence, ainsi le travail lui-même lorsqu'il signifie domination et appropriation, lorsque l'homme l'impose à l'esclave, lorsqu'il instaure avec le monde, au lieu d'un échange heureux, une dialectique aliénante»¹³.

Il ne nous appartient pas ici de développer les implications morales, sociales et politiques de l'expérience poétique : le texte que nous venons de citer les suggère suffisamment. Il est sûr que l'esprit prosaïque, avec son totalitarisme sournois, détruit dans les relations humaines, autant et plus gravement que dans les rapports avec la nature, cette frange existentielle faite de contemplation, et par conséquent de respect, qui caractérise une communauté vraiment humaine. La société «érotique» dont rêvait Marcuse n'était pas autre chose : une société aérée par de larges

12. *Poétique de la Rêverie*, p. 131.

13. *Le Poétique*, p. 188.

espaces affectifs au lieu d'une société étroitement comprimée par les lois de son fonctionnement. Si l'on ne tient au réel que par la fine pointe d'une attention, focalisée sur des intérêts pratiques, aucune *présence* n'est possible. La participation, reflet de l'intimité avec soi-même, exige le déploiement lent de toutes les «circonvolutions» de la conscience. La contemplation met en branle un jeu extrêmement subtil de métaphores; elle est elle-même métaphore, c'est-à-dire transfert, mimétisme, projection sur l'autre afin de le faire sien, sans toutefois nier, mais en le savourant au contraire, l'espace de la différence. Quand Eluard parle, par exemple, d'un «feu battant des mains» il transfère au mouvement de la flamme un état personnel de jubilation et reçoit, en échange, de l'image entrevue, une décharge sémantique qui l'exalte. Ces touffes complexes de relations s'enracinent dans ces *analogia* qu'offre de toutes parts le spectacle du monde. Encore faut-il être sensible au «chiffre» des choses, se couler en elles, s'y reconnaître soi-même et les apprivoiser. Nous savons, depuis que Saint-Exupéry l'a si bien rappelé, que l'apprivoisement ne s'improvise pas. «A force de regarder un caillou, un animal, un tableau je me suis senti y entrer», écrivait Flaubert à Louise Colet. Dans le même sens Van Gogh disait à son frère Théo qu'il voyait dans un champ de blé «quelque chose d'inexprimablement pur et doux, semblable à l'expression d'un petit enfant endormi». Ne surprend-on pas dans cette naïve formule le passage, par la médiation de l'image, à un au-delà des sens, à un contenu ineffable qui, sans la médiation de cette image, sans cette chose offerte, contemplée, appropriée, serait demeuré inconscient?

Ici la contemplation impose son propre dépassement.

*

La contemplation a pour effet d'animer son objet : de lui donner une «âme». Le poète perçoit «l'être obscur qui remue dans le roc, l'argile, la sève des arbres, le corps des oiseaux, les eaux jaillissantes, la pierre même des maisons»¹⁴. Cet «être» est illimité, inépuisable : c'est plutôt un vecteur qu'une forme. Et c'est pourquoi la métaphore ne peut jamais se stabiliser en code : dès qu'une image apparaît elle tend à se stéréotyper; la contemplation se bloque si cette image n'est pas aussitôt renouvelée : «Sitôt saisie, l'image doit être réimaginée car l'image qui ne force pas l'esprit à la réimaginer, à la valoriser relève de l'iconologie mentale pour laquelle image est synonyme d'un symbole sans variations»¹⁵. C'est que l'image neuve porte bien plus qu'elle-même : elle est traversée par un très large flux sémantique qui ne ricoche sur elle que pour aller au-delà. L'image est un acte de l'esprit qui jalonne un parcours, parcours illimité. Mais il est orienté et s'ouvre sur un horizon, c'est-à-dire sur ce qui se laisse entrevoir sans jamais se laisser saisir. Saint-John Perse n'aura jamais fini d'interroger la mer : elle incarne trop de valeurs; la mer est un signe qu'il lui faut suivre pour aller plus loin et c'est pourquoi son poème est une partance sans cesse réitérée. Le bateau ivre se sent ailé *par instants*, il voit *quelquefois* «ce que l'homme a cru voir» : failles fugitives ! Nous emprunterons à

14. Henri Bosco, *Le Rameau de la Nuit*, p. 190.

15. François Pire, *L'imagination poétique dans l'œuvre de G. Bachelard*, p. 173, Corti, 1967.

un texte que cite Bachelard¹⁶ la notion très éclairante de *transcendant psychique* : «La forêt avec le mystère de son espace indéfiniment prolongé au-delà du voile de ses troncs et de ses feuilles, espace voilé pour les yeux mais transparent à l'action, est un véritable transcendant psychique» (un autre transcendant psychique, d'un effet tout différent, serait, par exemple, la clairière). Nous sommes environnés de tels «transcendants» : les pluies, les vents, les neiges, les plages et les grands plateaux d'Asie Centrale sont des transcendants dont se sert Saint-John Perse, comme la foudre, la lumière ou l'oiseau sont ceux de René Char, etc. Qu'est-ce qu'un transcendant psychique sinon une image qui, telle une lentille, fait converger à travers elle un flux complexe de désirs, l'intensifie un instant jusqu'à la brûlure en lui donnant l'énergie et la puissance de pénétration d'un étroit pinceau de lumière? On pourrait multiplier les exemples (Baudelaire, Hugo, Supervielle... tant d'autres) de ces libérations ou évasions dans l'immense à travers la lucarne de l'image concrète. Nous nous contenterons d'évoquer la Janine de Camus¹⁷. Cette femme n'a encore vécu que dans la prose; avec son mari, petit boutiquier d'Alger, elle fait une excursion dans les oasis du Sud. C'est son premier contact avec le désert : du haut de la citadelle, à la nuit tombante, elle découvre tout à coup cet horizon vide qui, tel l'océan, se confond avec le ciel; elle reçoit la révélation de ce que Bachelard appelle l'Immense. Et voilà qu'en résonance retentit en elle une autre immensité. Le texte de Camus décrit admirablement les trois étapes¹⁸ : la surprise de la rencontre, qui rend muet; la rêverie qui peuple ces solitudes d'hommes de rêve, de fabuleux bédouins errant dans l'incirconscriit. Puis, lors d'une seconde visite, sous le coup d'une impulsion mystérieuse, en pleine nuit, le dépassement mystique : la découverte d'une ivresse inconnue, celle de la transcendance : «Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement, sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus»¹⁹.

Le monde peut être, selon les cas, un instrument de rétrécissement ou d'agrandissement. A chaque chose vraiment rencontrée correspond un vaste horizon intérieur dont l'exploration est une aventure. «Apparaissent lointains véritables» s'écriait Milosz²⁰; et n'est-ce pas, par delà cette fleur ici présente, «l'absente de tout bouquet» que cherchait Mallarmé? Prenons-y garde : ce langage n'a rien de platonicien. Ce que le poète essaie de découvrir n'est pas une forme pure, une abstraction : c'est une *essence concrète* qu'aucun concept ne saurait définir, une réalité indéterminée et vivante, non pas métaphysique mais en quelque sorte métapsychique. Donnons l'exemple très simple de la sphère : celle du géomètre est une figure clairement définie par ses propriétés, immuable, éternelle, mais,

16. *Poétique de l'Espace*, p. 170. Citation tirée de Marsault et Brasse : *L'Éducation de demain*.

17. *L'Exil et le Royaume*, «La femme adultère».

18. On les retrouverait aisément, par exemple, dans *l'Invitation au Voyage* de Baudelaire, ou *Aube* de Rimbaud.

19. A. Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, p. 1572, coll. Pléiade (c'est nous qui soulignons).

20. Milosz, *L'amoureuse initiation*, p. 155.

humainement, elle ne signifie rien et n'a rien à nous *dire*. Au contraire, la sphéricité est une propriété qui, psychiquement, pour le rêveur a un sens, en général un sens favorable, une valence positive. Bachelard cite à ce sujet²¹ un mot de Jaspers (qui pourrait être de Parménide) : «l'être est rond», et une formule de Joë Bousquet : «la vie est ronde». Ajoutons le vers d'Eluard : «La terre est bleue comme une orange», ou encore celui-ci : «Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde...» et écoutons enfin Guillevic parler directement à la sphère :

«En toi silence,
En toi le temps
Que je recueille, je résume.

Sortir de toi
Ce sera pour n'être plus là
Pour n'être plus»²².

On voit bien comment la sphère muette du géomètre est devenue parlante et combien la figure abstraite s'est humanisée au point de devenir le support d'un ensemble indéfini (et souvent contradictoire) de craintes, de désirs, de pulsions à demi conscientes. Un tel ensemble n'est pas réductible : il doit être revécu, recréé par chacun parce qu'il est concret, et c'est justement ce caractère, mouvant, personnel qui fait sa transcendance : poétiquement parlant, la sphère est toujours autre, différemment reçue et habitée selon les hommes et leurs jours. Bachelard a entrepris quelques descriptions de ces essences concrètes (celle du feu, de la racine, du cheval ou de l'alouette...) Il existe autant de «poétiques» qu'il y a d'êtres à contempler... et à dépasser. Chacune est le point d'appui d'un univers psychique. Explorations sans fin ! Espaces verts à foison ! L'esprit s'y ébroue, y reprend des forces, y découvre et y exerce en liberté ses puissances.

*

Si nous avons insisté sur l'aspect créatif et personnalisant de l'espace poétique c'est évidemment pour réagir contre l'univers de la répétition qui nous enserme et, par effet d'usure, nous absorbe. Nous avons voulu rappeler que cet espace de vacance (ou de vacances) était en fait un moment de plénitude et d'intensité, le moment le plus vif de la présence à soi : quand l'être intérieur émerge de son silence (ou de ses inhibitions) et commence à sécréter sa «matière psychique», celle qu'il est seul à pouvoir produire. Héraclite l'a dit à sa façon : «les éveillés n'ont qu'un seul et même univers tandis que chaque dormeur se tourne vers le sien». Les éveillés sont ceux qui, par souci d'objectivité, se privent des dimensions du rêve : ils se figent bientôt dans la léthargie de l'impersonnel. Les «dormeurs», en se dilatant dans un cosmos qu'ils recréent pour leur bonheur, y gagnent de l'être. L'existence humaine est liée au pouvoir de rêver, c'est-à-dire de dévier de la voie pragmatique en écoutant résonner en soi les profondeurs qu'ébranle la poésie.

21. *Poétique de l'Espace*, p. 208.

22. *Euclidiennes*, p. 34. Cf. aussi le recueil intitulé *Sphère*.

Une description phénoménologique de la *présence à soi* en révélerait probablement des formes très diverses. Et certes les types de présence de l'homme d'action, du sportif, du penseur, du savant ou de l'amant... divergent, mais tous sont personnalisants. L'homme équilibré n'est «poète» qu'à ses heures; mais le versant lumineux, «éveillé» de son existence ne saurait exclure la «part de l'Ombre»²³. Tous deux s'étaient et se valorisent l'un l'autre. D'un côté l'excès de clarté suscite une lucidité sèche et séparatrice; de l'autre, le risque d'immersion dans l'indistinct n'est pas moins dangereux et séparateur. Tout choix exclusif est aliénant. Si nous avons insisté ici sur l'espace poétique c'est parce qu'il est, à l'heure actuelle, le plus menacé, mais aussi parce que sa fréquentation conditionne, nous semble-t-il, tous les autres. L'espace de l'action et même celui de l'amour, celui de l'ambition et celui de l'engagement cessent d'être personnalisants aussitôt qu'ils ne sont plus reliés à celui du rêve. La rencontre émerveillée ou fascinée, la contemplation active assurent et *appellent* notre présence. C'est vrai dans nos relations professionnelles autant que dans nos relations affectives. L'espace poétique est cet «éther» dont parlait Antonin Artaud, cet espace toujours neuf, en perpétuelle re-création «que tout homme porte en soi et où l'Etre se déploie»²⁴. C'est un prodigieux mixte d'affinités et d'antipathies, de souvenirs culturels, d'espoirs et de projets, un entremêlement de pulsions et de répulsions que les métaphores et les symboles font émerger et que parfois le verbe ou le pinceau réussissent à fixer pour notre bonheur. Milieu primordial où la conscience vient puiser sa sève afin de mieux s'affirmer au dehors et de résister aux agressions répétées de l'inhumain qui de toutes parts nous environne.

Jean ONIMUS

23. Titre d'un recueil de Jean Tardieu.

24. Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, t. I.

Espace et Poésie

«Qui n'appartient pas à l'œuvre comme origine ne fera jamais œuvre».

Ce propos avertisseur de Maurice Blanchot appelle un corollaire :

«Ce qui dans une œuvre d'art ne lui est pas originaire ne lui appartiendra jamais en propre».

Poésie de l'espace... espace de la poésie... les deux communiquent dans un seul et même éploiement. L'espace appartient au plus propre de la poésie parce qu'elle a partie liée avec lui au lieu même de sa naissance.

La poésie naît - instante - à l'instant même où, comme le dit Hölderlin, la langue du poème est pressentie et, dans ce pressentiment, échappe à la turbulence des possibles en décidant de soi.

«Il est essentiel qu'en cet instant le poète n'accepte rien comme donné, que rien de positif ne lui serve de départ, que la nature et l'art, tels qu'il a appris à les connaître et les voit, il ne les *parle* pas avant qu'une langue ne soit là *pour lui*»¹. Pour être, le poème requiert une langue qui soit *sa* langue et qui se lève en elle-même, ne dépendant que de soi, c'est-à-dire de rien, dans un silence antérieur au monde, cœur du vide et vide du cœur, où peut - et seulement là - se produire l'événement-avènement d'une plénitude qui s'espacifie elle-même en elle-même.

Cependant si toute poésie est son propre fondement, elle met en œuvre une langue déterminée dans laquelle elle prend fond. Elle relève de la langue de laquelle elle se relève.

Pour le comprendre, il est nécessaire d'avoir reconnu le double rapport de la langue et de la parole. Or le schéma linguistique classique, qui subordonne unilatéralement la parole à la langue, occulte une relation inverse et plus fondamentale, parce qu'il ne retient de la langue que son état construit. Constituée

1. Hölderlin, *wink für die Darstellung und Sprache*, in *Sämtliche werke*, Band I, S 887, Darmstadt, 1970.

en système à la disposition permanente du locuteur, elle est bien sous-jacente à la parole, mais base n'est pas fondement. Entre ce que la langue permet de dire et ce qui est à dire, il n'y a pas adéquation. C'est précisément cet écart qui nous fait parler. La propriété de la langue qui permet la parole c'est son impropriété. Sans elle nous ne serions que des transpositeurs d'informations programmées, des terminaux d'ordinateurs. La parole ne peut constituer des unités d'effet (phrases) qui soient accordées aux potentialités de la situation, dont précisément le dire décide, qu'en réactualisant dans un *je peux* les unités de puissance de la langue que sont les mots. Tandis que dans un système lexical construit, constitué à la manière d'un stock, les images de mots sont, comme dit Freud, des images fermées (à la différence des images des choses, ouvertes), la moindre parole, pourvu qu'elle soit parlante et non parlée, rend aux mots une disponibilité ouverte, sans laquelle ils ne pourraient répondre de l'ouverture d'aucune chose... au monde. Par là toute parole parlante nous rappelle que la parole est à l'origine de la langue, laquelle ne s'est constituée que sous son horizon de signifiante.

Ce rappel, la parole poétique le met en pleine lumière; car elle ne fait pas que rappeler, elle perpétue l'originale. Le moment inaugural de la langue d'un poème est dans une contemporanéité d'origine avec celui de la langue commune vivante. Il se situe en deçà de son état construit, à l'encontre duquel il réalise une véritable inversion diachronique.

Les langues indo-européennes sont passées du statut de langue à radicaux à celui de langues à vocables, puis de langues à mots. Là où le mot ne se clôt, en langue, qu'à la partie du discours, la part du fait de la langue, dans l'acte de langage, l'emporte sur celle du fait de discours. La plus grande partie du dit est préconstruite hors phrase, est en exophrastie. Or la tendance universelle de la poésie est d'accroître l'endophrastie, la part de l'illégal et du libre dans l'acte de langage. Aussi remonte-t-elle en direction (et parfois au-delà) du moment apertural de la langue où, non pas des signes, mais des formes s'éclairent d'une lucidité puissante (non de savoir mais de puissance).

La parole sous-jacente et transcendante à tous les systèmes de la langue est, comme l'existence, extatique : elle a sa tenue hors... sans avoir à sortir d'une immanence préalable pour rejoindre après coup ce qui, sans cette précession d'elle-même, ne serait jamais à dire. «L'air où je l'aurai dit,... aux mains dehors»². L'acte premier de l'homme parlant, qui fait se lever l'aurore du langage, est d'articuler, dans une forme, son éveil au monde et à soi, c'est-à-dire sa présence à cette déchirure dans la trame de l'étant qu'on appelle un événement - déchirure hors du jour de laquelle rien ne saurait se produire... pas même le Rien. A ce niveau, les significations ne se rapportent pas à des objets. Elles répondent à des situations et à des comportements qui sont autant de façons d'être le *là*. Elles expriment les dimensions du monde auquel nous avons originellement, en elles, ouverture.

2. André du Bouchet, *Laisses*, Hachette, 1979.

Aujourd'hui comme hier celui qui se trouve impliqué dans le miracle injustifiable et irréfutable de l'apparaître est révélé à lui-même comme le *là* de tout ce qui a lieu ou sens, mais il ne peut en égaler la révélation, en faire une surprise comprise, qu'en donnant forme à son existence exclamative. Or ce que, de cette forme, retiennent les signes institués en langue, pour répondre en permanence de l'événement, ou de l'état de choses, ou du mode d'être qu'elle arraisonne, n'égale jamais l'ouverture de son appel.

Au contraire la parole poétique est «capable» de cette ouverture.

La langue natale du poète est à la fois sa langue maternelle et la langue native du poème, dont la parole prend naissance au seuil d'ouverture, partout ailleurs oublié, de la première. Elle rend les mots à leur dimension de formes ouvertes et ne les traite pas en signes, discriminants d'un savoir thématique. Parce que le propre de la parole poétique est de renouveler et de perpétuer en elle le moment apertural de la langue, la poésie a originairement affaire avec l'espace. En effet les racines primitives de nos langues induisent, pour l'élucidation du phénomène monde dont l'homme est le *là*, des directions de sens qui sont d'abord d'ordre spatial.

L'aire de signification d'une racine égale l'espace et le temps (l'espace-temps) qu'une présence humaine a ouverts et articulés à travers l'un de ses comportements d'éveil au monde ou à partir d'une situation liminaire où elle a eu à décider de soi. Et de même que notre projet fondamental et instant d'être le *là* d'un monde ne cesse de s'explicitement en tournures ou esquisses particulières, de même le sens induit par une racine primitive est toujours *encore* en dévoilement. J'en donnerai un seul exemple, mais de grande portée : celui de la racine *per* (germanique *far*), celle sans doute des racines indo-européennes qui a à la fois la plus grande extension et la plus grande compréhension.

Sous sa forme basale et dans ses variantes idiomatiques ou casuelles, elle a été employée à titre d'adverbe, de préverbe, de préfixe, de préposition (quatre grecques et trois latines) et de radical de verbe ou de nom. Non thématizable en elle-même, elle s'est développée en s'actualisant dans une multitude de formations lexicales dont les sens paraissent étrangers les uns aux autres ou contradictoires. Quel rapport, en effet, peut-il y avoir entre un névé (nhd *Firn*) et l'ennemi (sanskrit *pàra-h*), la pénétration d'une flèche (gr. *περάω* : transpercer) et un gué (gr. *πόρος*), la proximité et la transgression (préfixe grec *πάρα*), la valeur marchande (*pretium*) et l'agir (*πράσσω*)? A défaut - qui serait ici excès - d'énumération complète, contentons-nous de marquer que la racine *per* est habile à signifier le lieu où l'on va et celui d'où l'on vient, l'éloignement dans le passé et l'anticipation du futur, l'autre côté et le passage d'en deçà au-delà aussi bien que le passage inverse.

Les deux significations du verbe grec *πράσσω* (d'où vient notre *pratique*) : agir, faire, d'une part et, de l'autre, épreuve heureuse ou mauvaise fortune, procèdent d'un seul et même sens attesté dans la langue épique, celui de traverser. Agir, faire, c'est passer à travers, forcer ou ouvrir un passage (*πόρος*) à travers quelque chose : matière, résistance, étendue, comme Ulysse à travers la mer. Tel est le sens focal de la racine *per* : à travers. En témoigne le vocabulaire grec, latin, germanique, de

l'expérience : ἐμπειρία, experientia, Erfahrung : trois mots ayant en commun cette même racine. L'expérience est une traversée. Elle se précise en grec dans le sens d'une percée qui ouvre le passage (πρόσ). Là où il n'y a pas de passage, où «ça ne passe pas», la situation est sans issue (ἄπορος) et le grec parle d'impasse (ἀπορία).

Póros est un des mots les plus révélateurs de l'être au monde. Par lui l'homme se signifie comme un être de traversée, toujours à la recherche d'un passage de l'autre côté. Aussi sa seule présence introduit-elle dans le monde comme monde la dimension de l'inquiétant. «Multiple l'inquiétant. Mais de plus inquiétant que l'homme rien au-dessus de lui n'émerge». Ainsi commence le second chœur d'Antigone. Or pour définir la condition humaine et décrire l'homme dans l'exception de sa nature, Sophocle par quatre fois a recours à la racine *per*. Deux fois au début : «il est l'être qui s'en va de l'autre côté (πέραν) de la mer grise en perçant son chemin (περῶν) sous le gonflement des vagues rugissantes». La description culmine dans la rencontre de deux composés directs et contraires de πρόσ : παντοπρόσ et ἄπορος : «se faisant passage à travers tout, dans l'impasse jamais dans sa marche à l'avenir»... sauf au seuil d'Hadès.

Ces significations ne sont pas dérivées les unes des autres. Mais elles procèdent de la même intégrale potentielle qui est un des intégrants du pouvoir de la parole et un des schèmes dynamiques de la langue. La capacité de la racine *per* est dans une contemporanéité d'origine avec l'être-là comme être au monde. La présence n'est présence qu'à ouvrir l'espace et le temps : ses lieux d'être, ou plutôt d'existence.

«L'espace n'est pas dans le sujet, ni le monde dans l'espace. Bien plutôt l'espace est dans le monde, en tant que, constituant en propre l'être-là, l'être au monde a ouvert l'espace»³.

C'est parce que nous sommes *capables* de l'espace que nous sommes à même de le traverser. Pour aller là-bas, il faut d'une certaine façon y être déjà. Il faut que *là-bas* soit compris sous l'horizon de notre présence ouverte et ouvrante. Un schème sub-spatial sous-tend l'espace de nos traversées; et il est, lui, intraversable. En chacun de nos pas, en chaque lieu, *ici*, s'ouvre un champ d'omniprésence que nous ne pouvons pas plus traverser que cet *ici-partout* et que nous-mêmes. C'est ce champ d'omniprésence que Robert Delaunay avait en vue en parlant de simultanéisme. Notre ouverture au monde est une simultanéité de profondeur, qui fait que dans la proximité de chaque chose nous sommes présents à tout, dans l'espace «impliqué» d'une même éclaircie.

Cette situation qu'exprime la racine *per*, Heidegger l'exprime par un verbe de tournure équivalente : *durchstehen* : être debout à travers... à travers tout... peut-être à travers rien. Cet en-deçà de tous les comportements humains qui donne leur sens propre aux actes primordiaux de l'homme : aller (il y va de...), sauter (faire le saut), jeter (pro-jet), est inscrit dans sa verticalité. C'est dans la surrection de son corps propre, suscitant l'horizon, que l'homme est *en vue* du monde, au

3. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 111, H. Niemeyer, 1977.

sens actif et au sens passif : voyant et vu. Or celui qui se tient debout à travers est impliqué dans une double spatialité.

Premièrement l'homme est capable de l'espace sous la forme d'un « *je peux* ». Sa capacité de présence recèle une capacité d'action, que nous a révélé le vocabulaire de l'expérience. Debout à travers, il a vue sur un monde comme ce sur quoi il peut opérer. Être au monde, c'est être en puissance d'un espace qui se déploie de toutes parts : *allerhand*, ici dans le sens de « à toutes mains ». En ce sens nous sommes en prise sur des choses maniables, disponibles, *Zuhanden* : à notre main.

La main est articulée et articulante. La parole l'est aussi. Mais les deux articulations diffèrent. Main et parole, en ce que chacune a de propre, n'ont pas affaire à la même spatialité. Et c'est le second sens de notre exposition à l'espace.

Là où la parole n'est pas au service et dans la dépendance directe de l'activité manuelle ou de la technique, c'est-à-dire là où elle n'a rien aliéné de son pouvoir propre, le monde qu'elle articule et qu'elle a à articuler n'est pas un monde sur lequel nous pouvons opérer, mais le monde auquel nous avons, d'abord, ouverture. L'espace de cette ouverture, où l'homme, debout à travers, se trouve exposé de tous côtés à un monde ouvert, contemporain de son éveil, est le premier donné, le dernier connu. C'est, au sens rigoureux d'Erwin Straus, l'espace du paysage. Sa marque est que nous y sommes perdus. Il exclut tout système de référence. L'espace m'enveloppe à partir de l'horizon de mon ici, et je ne suis ici qu'à hanter l'espace à l'horizon duquel je suis hors... Nous ne nous mouvons pas vraiment d'un ici à un autre ici. Ici est unique, absolu. Absolu de toute relation, sans anticipation ni souvenir. Il n'est pas plus « à chaque fois autre » que le monde qui nous enveloppe. Ici et horizon se transforment en eux-mêmes par une sorte de « mutation non changeante »⁴. Nous sommes perdus ici, ici partout. Perdus ici dans le monde entier. Dans ce lieu sans passage et sans impasse, aucun système de coordonnées n'a compétence pour déterminer le ici.

La parole d'un schizophrène, citée par Minkowski, éclaire négativement cette situation. Cet homme est parfaitement capable de se représenter, en les coordonnant, les endroits successifs par où il est passé pour arriver là où il est. Surtout ne disons pas : « là où il se trouve », car précisément il déclare : « je sais bien comment je suis venu *ici* ; mais pour moi *ici*, ça ne veut rien dire ». Par ces mots, d'apparence anodine, en réalité d'une terrible simplicité, il exprime une situation-limite où s'abîme la possibilité même de l'être en situation. Il n'existe pas son *là*, car il n'a plus de *là* à exister. Il n'est le *là* de rien. Il n'a pas ouverture à quelque chose comme un monde auquel et dans lequel il puisse être. Étant au milieu des étants, constitués en objets en face de lui comme à l'étalage d'une exposition universelle, il n'est plus au monde ni à soi. Tout, y compris lui-même, est frappé de non-lieu, n'a plus lieu d'être. Ce non-lieu n'a rien à voir avec l'être perdu dans le paysage et son ici.

Pendant la spatialité de l'être perdu recèle en puissance deux épreuves différentes de l'espace.

4. Cf. *Lie tzu*, chapitre « Genèse des mondes ».

Qu'arrive-t-il souvent à celui qui «debout et à travers» sur une pente, une arête ou une crête, se trouve exposé, pour ainsi dire, «à vide», aux lointains qui s'espacient... et jusque dans le proche? Il n'est plus en puissance d'ouvrir l'espace et d'être à travers lui en prise sur soi. Il est en proie... au vertige. Dans le vertige, ici est partout et il n'y a plus de là. Tandis que l'aval se creuse de plus en plus vastement et que l'amont se redresse en un surplombement expulsif, l'espace en tournoisement s'abîme en lui-même. Il n'est plus que la profondeur d'une immense surface concave vibrante, dont le retrait nous attire dans une dérobade universelle, où nous ne sommes plus que l'angoisse, de plus en plus imminente, de n'avoir pas lieu.

La seule réponse adéquate au vertige, la seule qui puisse surgir du sein de l'être perdu lui-même, c'est le rythme. Le rythme est libre, en effet, de tout système de coordonnées préalables, dont l'institution signifierait l'abolition de l'espace du paysage et, pour reprendre une expression de Malévitch, emmènerait l'artiste «loin du but de sa perte»⁵. La peinture de paysage, dont Cézanne dit qu'elle sort du non-lieu d'un «chaos irisé», n'a existé en propre en Occident, comme genre pictural autonome, significatif par lui-même de l'intégralité de l'être au monde, qu'à partir du moment où elle a renoncé aux systèmes, aux grilles, aux codes qui subordonnent le phénomène monde à l'espace gouvernemental de la géographie, de la géométrie ou de l'histoire.

Le rythme révèle l'espace. Non pas un espace déjà là, constitué en dehors de lui, mais l'espace qu'il ouvre en s'accomplissant et dont la genèse est une avec son apparaître. Un rythme ne se déroule pas dans l'espace. De même que la dimension première du verbe est l'aspect, ce schème de l'image verbale qui apporte et emporte avec soi la tension de durée qui lui est propre, son «temps *impliqué*» dit Gustave Guillaume, de même un rythme ne s'*explique* pas dans l'espace (ou le temps) comme fait l'éloignement d'un train qui relève les distances par rapport à celui qui l'écoute dans la nuit. Il n'est pas accessible à une visée intentionnelle, parce qu'il n'est pas de l'ordre de l'objectivité. Il n'est *objet* ni de représentation ni de perception. Il n'est pas : il existe. Il est articulation de l'existence : il articule la spatialité du à..., d'une présence à...

Ce pouvoir du rythme est le fondement de tous les arts.

Mondrian et Malévitch, obstinément conscients de l'essence de leur art, ont reconnu le propre de la peinture dans le pouvoir spatialisant de la surface. Or la spatialisation de la surface doit tout au rythme, y compris son moment de sens.

L'architecture et la sculpture sont elles aussi des arts de l'espace impliqué. Les anciennes descriptions de Sainte Sophie de Constantinople, celles par exemple de Photius et de Procope, qui sont les premières analyses phénoménologiques de l'espace de l'art, s'accordent sur l'étrange et décisive relation du vertige et du rythme et sur la manière dont s'accomplit dans le second la transmutation du premier. L'espace intérieur de Sainte Sophie, à la fois ascensionnel et suspendu, et dont la coupole recueille, exalte et fonde toutes les phases dans son épiement

5. K. Malévitch, *De Cézanne au suprématisme*, tr. fr. Marcadé, L'Age d'Homme, 1974, p. 49.

sans appui, naît de l'intégration rythmique de toutes les surfaces. Des surfaces métriquement complètes, qui ne se prolongent pas les unes dans les autres, communiquent dans un rythme qui franchit toutes les failles et elles sont élevées ensemble à la plénitude active d'un seul espace s'espaciant en lui-même.

La spatialisation rythmique peut procéder de la mise en œuvre d'un moment focal. Toute forme est un foyer d'ouverture. Ainsi en est-il de l'élément fondamental de la plastique, pour lequel le français n'a pas de nom et que l'allemand nomme «*Mal*». Voici une statue-menhir. Debout et à travers... elle est un amer de tout l'espace. A condition toutefois que nous soyons en résonance, au niveau du sentir, avec son moment apparitionnel, c'est-à-dire avec ce qui substitue à un bloc de pierre une œuvre en voie d'elle-même : son quotient de profondeur et son gradient d'ouverture. Elle n'est pas masse inerte. Elle *se rassemble extatiquement*.

Jamais on ne passera, par surdétermination, de l'être-chose d'un bloc de pierre à l'être-œuvre d'une statue. L'un *s'explique* dans l'espace. Il y occupe un emplacement dont les coordonnées, préétablies, ne dépendent pas de lui, dont il n'est que le locataire susceptible d'être, en cette même place, remplacé. L'autre *implique* l'espace - l'espace entier - comme son lieu d'être. L'œuvre se lève en elle-même dans la surprise : toute prise y est en déroute : on ne saurait la prendre par... ou la prendre à... quelque chose, un détail, un caractère, un moment ; ni surtout à des limites qui la circonscriraient comme il en est du bloc. A une statue-menhir, surprise et surprenante en ce qu'elle a de propre, s'appliquent éminemment ces paroles d'un poème de Rilke (*Atmen*) :

«Pur échange perpétuel contre mon être propre
De tout l'espace du monde. Contre-pesée
Dans laquelle moi-même rythmiquement je m'adviens»⁶.

Nulle autre expérience ne saurait nous initier d'aussi près à cette intériorité réciproque de l'espace et de la statue qui fait d'elle le paradigme du «*Mal*». Elle apparaît *entre* ciel et terre. En elle se noue «l'aventure silencieuse des entre-espaces» (Rilke), aventure d'un advenir. L'étendue du ciel et celle de la terre s'éploient d'un seul et même espace, à même lequel chacune advient à soi, par change réciproque, en se mutant en l'autre.

Dans l'expérience quotidienne, déjà, ciel et terre se conjuguent de toutes parts à l'horizon, où ils passent l'un dans l'autre selon deux mouvements contraires : de la terre au ciel, du ciel à la terre. Le regard oscille entre ces deux sens. Non sans malaise, car nous sommes engagés en tous les deux de toute notre verticalité, en appui sur la terre et tendus vers le ciel... et, dans ce partage, perdus. L'apparition de la statue-menhir met fin à cette oscillation. Elle émerge de la plaine sous l'horizon de son propre ici, dans l'espace du paysage. Il n'y a pas d'autres ici, pas même le nôtre. Tous nos rapports au monde passent par elle. C'est à partir d'elle que nous hantons l'espace et que nous sommes *en vue* de lui, voyant et vus, ouverts et exposés à tout l'apparaître. Mais, perdus en elle, nous nous y retrouvons comme le *là* de l'éclaircie universelle. Amer de l'espace, elle surgit de l'étendue terrestre,

6. R. M. Rilke, *Sonnets à Orphée*, Deuxième partie.

du sol sous nos pas, dans un appel au ciel, ouvert. Tout l'afflux de la terre depuis l'horizon est afférent à son émergence, laquelle, extatique, ouvre l'espace aérien de son déploiement. En même temps placée en abîme dans cet espace enveloppant, elle l'accueille en le recueillant dans l'intégration systolique de sa propre diastole. Cette tension fermante ne se bloque pas dans un arrêt-limite. Dans son retrait en soi, l'œuvre se retire, en prenant fond, vers la terre, dont l'étendue, efférente de sa base, s'étend jusqu'à l'horizon. Ainsi elle est l'axe de deux tensions inverses de l'espace. Et - là est le décisif - elle met fin à leur antagonisme et au malaise de l'ambivalence, parce qu'elle noue les deux cycles ciel-terre dans un seul et même *cercle de forme* (*Gestaltkreis*). Ce qui précisément fait d'elle, au sens propre... une forme.

Dressée, penchée, une statue-menhir surgit dans le ciel comme un point d'exclamation qui s'infléchit en point d'interrogation, vers la terre, de laquelle à nouveau il s'exalte. Une exclamation est un appel ouvrant à l'ouvert. Elle suscite l'espace dans lequel elle éclate en diastole. Cette expansion diastolique ne se dissipe pas dans le nul. Elle se recueille elle-même en systole. Cette double tension constitue simultanément son gradient d'ouverture et son quotient de profondeur, dont la mutation réciproque engendre une seule et même spatialité. Tout l'espace du monde - du monde auquel nous sommes à travers la statue, à partir et en vue d'elle - est impliqué dans ce procès d'une forme en formation.

La «dimension formelle»⁷ est la dimension selon laquelle une forme se forme : elle est rythmique. Un rythme ne se déroule pas dans l'espace et le temps, ni ceux-ci n'en sont la mesure. Il les «implique»⁸. Le rythme des tensions superficielles (courbures, textures, lumière, etc.) réalise la spatialisation de la surface, par lui devenue créatrice⁹. A la différence de toute perspective, il fonde l'uni-muldimensionnalité de l'espace, dont la saisie unitaire précède toute construction volumétrique. Le rythme des parties visibles de la statue requiert, pour être ce que précisément il est, la mise en jeu des parties cachées, dont il fonde en lui le site et, par là, le quotient de profondeur de l'œuvre. Cette profondeur ne commence pas à une surface-limite. A vrai dire elle ne commence nulle part. Le rythme exclut toute limite. Il ouvre un espace diffusif qui, comme le Yang selon Ting Kao, est l'enveloppe ou la vêtue de l'œuvre qui engage tout l'Umwelt. Une statue-menhir et en général toute statue ou sculpture qui mérite le nom de «*Mal*» n'est pas le contenant d'un espace interne ni le contenu d'un espace extérieur. Sa *contenance* consiste à «tenir l'espace» dont simultanément elle fonde toutes les dimensions.

La forme, dit von Weizsäcker, est le lieu de rencontre d'un organisme et de l'Umwelt. Ici, de même, la rencontre entre le «*Mal*» et l'«*Umwelt*» ne se produit pas dans un espace objectif, préalablement constitué. Elle ouvre l'espace comme

7. Expression de Carl Einstein à propos de la sculpture africaine.

8. «Impliqué» est pris dans un sens parallèle à celui, rigoureux, de «temps impliqué», par quoi Gustave Guillaume définit l'aspect du verbe : «Le temps impliqué est celui que le verbe emporte avec soi, qui lui est inhérent, fait partie intégrante de sa substance» («*Langage et science du langage*», Nizet, 1964, p. 47).

9. Cf. K. Malévitch, *loc. cit.* p. 81.

son lieu propre. Forme et lieu sont en mutuelle incidence interne. L'espace s'espace en tant que la forme se forme. Une forme ne saurait être prise en flagrant délit d'être ici. Il n'y a pas un point dont on puisse dire : «Jusque là c'est elle» - après quoi elle cesserait d'avoir lieu.

Une forme artistique est plus paradoxale encore qu'une forme biologique. Elle est le lieu de sa rencontre avec elle-même, comme l'espace est, par elle, le lieu de sa rencontre avec soi. C'est le propre de l'existant d'avoir lieu du même coup en lui-même et dans l'ouvert. La statue-menhir, émergeant de toutes parts à toute l'amplitude de l'«Umwelt», a sa tenue dans l'espace qu'elle suscite en avant de soi, en soi plus avant. Le «Mal» réalise ce que Cézanne appelait «la religion du paysage». Il lie ciel et terre - l'espace dans lequel il s'expose, au péril de lui-même, en se fondant, et l'espace dans lequel il prend fond - par un nœud dont le secret est rythmique. L'émergence diastolique et le recueil systolique de la statue ne peuvent être mises à part l'un de l'autre sans s'abolir. Pas davantage leur opposition ne se résout dans un troisième terme. Diastole et systole sont impliquées dans une mutation réciproque et totale, qui met en cause tout l'espace. Elles n'existent qu'en elle - qui est le rythme. Le rythme est imprésentable. Il informe notre présence de sa toute-présence. Engagés en lui, nous sommes le là de ce miracle : l'*Apparaître*.

Toute œuvre d'art instaure un lieu, son lieu d'être. Quel rapport y a-t-il entre un lieu et l'espace? Tout d'abord un lieu ne s'inscrit pas dans un espace de représentation. Ses dimensions phénoménologiques sont d'un autre ordre que les dimensions mathématiques, même topologiques. Proche et lointain, haut et bas, large et étroit, clair et sombre, lourd et léger ne sont pas des structures d'univers, mais des moments de monde. Ce sont des dimensions pathiques selon lesquelles nous sommes présents au monde et qu'on apprend par l'épreuve. Or la langue constituée ne dispose dans ses sémantèmes que de significations gnosiques. D'où son échec à dire le là d'une présence, d'une, par exemple, dont le souvenir tout-à-coup nous arrête. Un souvenir d'enfance, souvenir d'un moment de pure imminence, dans l'ouverture duquel nous nous pressentions nous-mêmes, non seulement n'a pas de place dans l'espace indifférent et le temps sans date de la représentation, mais il ne saurait non plus être situé dans l'espace-temps d'une histoire. Sa tonalité échappe à la distinction des époques du temps. Il est impossible de le localiser dans une trame spatio-temporelle dont il est précisément - jusque dans le passé - la déchirure : Où était-ce? Quand? - Non pas en tel endroit du monde, mais à l'avant d'un appel qu'aucune réponse jamais n'égalait.

C'est en cela que l'espace transcende le lieu, comme *être le là* transcende tout *être là*. Mais comment dire cette irruption d'un espace autre? Comment en exprimer le où? Ce où récusait tout système de possibles, tout ce que R.M. Rilke, dans la Huitième Elégie, nomme «Gestaltung : configuration».

«Une configuration et non l'ouvert... non le pur, l'insurveillé qu'on respire, que l'on sait infini et qu'on ne désire pas».

Comment dire l'espace ouvert? - Comme Rilke l'a tenté : par exemple dans «*Atmen*», où la succession des époques du temps marquées par l'aspir et l'expir

des paroles du poème disparaît dans l'espace du souffle, «vague unique dont je suis la mer successive».

Diastole et systole du souffle ont partie liée avec l'essence de la parole.

Certains disent - et non pas les moins attentifs à ce que parler veut dire : «la langue nous sépare; elle rompt la communication» comme à Babel. «Si les dauphins parlent, ils parlent dauphin. Mais les hommes parlent allemand, grec ou chinois : ils ne parlent pas humain».

C'est à voir.

Dans un disque où Francis Mazière a enregistré les bruits de la forêt amazonienne pendant et après la pluie, on entend d'abord le tonnerre et le crépitement de l'averse sur les feuilles, rien d'autre. Puis, la pluie cessant, tous les cris renaissants des animaux dans la forêt : crapauds-buffles, singes hurleurs, perroquets et toute espèce d'oiseaux. Et, tout-à-coup un son autre dans l'exception duquel soudain : voici l'homme ! C'est le son d'une flûte indienne. Qu'est-ce donc qui en lui porte la marque unique de l'homme ? Ceci qu'il est articulé en diastole et systole. Il est à la fois ouverture et recueil, ouverture au monde et recueil à partir du monde, les deux en un. La parole humaine est, de soi, cette articulation par où la présence s'annonce en précession d'elle-même et se recueille à l'avant de soi. La poésie est la mise en œuvre de ce même pouvoir d'articulation. Elle en entretient la perpétuelle émergence en inversant le cours, devenu destinal, de la langue.

Rien n'est plus solidement fixé dans la langue, et ne la fixe autant elle-même, que la syntaxe. Les liaisons conjonctives assujettissent la phrase à une fonction propositionnelle, élément d'un discours institué, donc en grande partie répétable. En même temps s'accroît la part de la logique et de l'explication démonstrative. Presque tout est entendu d'avance selon certaines tournures où l'éloquence s'engage. Or rien n'est plus disconvenant à la poésie.

Le poème répugne au discours. Toujours en voie de lui-même, n'existant qu'à frayer sa voie, il ne s'accommode pas d'une intentionnalité globale, qui fait que, dès le début de la phrase, le locuteur est à la fin, et que le dire est en servage dans le dit. Aussi depuis toujours la langue poétique tend elle à s'affranchir des liaisons syntaxiques, comme E. Staiger l'a rigoureusement établi à propos de la lyrique et de l'épos. Par là même, la poésie réactive la structure première de la phrase.

Primitivement, tous les mots sont des noms : ils nomment et dénomment. Ils sont des apports incidents à un support. Chaque mot qui apparaît dans le cours de la phrase est d'abord un prédicat. Il dit quelque chose de l'étant dans son ensemble mais que focalise une situation particulière; et, dans le moment qu'il s'énonce, il devient support, sujet de tous les autres mots. Ainsi dans ces deux phrases latines de même sens mais non de même valeur (données en exemple par Bröcker et Lohmann) qui signifient : «le père vient», en rapport direct avec la situation des enfants : «Pater venit : le père ! il arrive» et «Venit pater : on vient. C'est le père»¹⁰.

10. W. Bröcker et J. Lohmann, *Comment définir la phrase?*, in *Lexis I*, Lahn in Brisgau, 1948, p. 36.

Dans une phrase de prose constituée, l'un des mots est privilégié à titre du sujet. Il est le support ultime de tous les apports. Dans une séquence poétique, le privilège du sujet grammatical n'est pas absolu. Le véritable support est la situation d'ensemble, que tous les mots déterminent. La phrase se tient dans une simultanéité panchronique, dont l'espace est le milieu. Les mots sont unis par incidence réciproque et non par des sutures logiques. A cet état de choses, qui s'émancipe de la solidité de la langue, conviennent sans réserve ces propos de Huang Pin-hung sur la peinture :

«En peinture, relier une ligne à une autre ne revient pas à greffer une branche sur une autre. La greffe vise la solidité, alors que le tracé des traits cherche à ne pas étouffer le souffle... Une ligne est faite de points. Chacun des points a une existence propre; il promet de multiples transformations. Poser un point, c'est semer un grain; celui-ci doit pousser et devenir...»¹¹.

Comme une ligne est faite de points, une phrase poétique est faite de mots dont chacun a une existence propre. Chaque mot y a une autonomie et, par là, une demeurance. L'apparition de chacun est une entrée en phase. φάσις : lever d'un astre à l'horizon. Le mot en phase est en ascension droite et possède un double horizon. Son horizon d'antériorité est l'horizon de postériorité du précédent, mais transformé par l'événement de son apparition. Son horizon de postériorité, sa promesse, est l'horizon d'antériorité du suivant, dont l'entrée en phase à son tour le modifie. Mais chacun apporte avec soi son horizon d'originarité, qu'ouvre l'extase de sa forme ouverte. «Peser de tout son poids sur le mot le plus faible afin qu'il s'ouvre et livre son ciel»¹² dit André du Bouchet. C'est dans leur ciel que les mots se rencontrent et que scintillent leurs constellations. Ils communiquent par leurs horizons et la séquence poétique est la simultanéité en profondeur de ces horizons. Le début d'un hymne de Hölderlin, (*Patmos*) le montre à l'état nu.

«*Nah ist*
und schwer zu fassen der Gott.»
«Proche il est,
et difficile à saisir, le Dieu».

Nah / ist.

Deux monosyllabes, séparées par un demi-hiatus, chacun valant pour soi, entrent en phase successivement. Dans sa fonction de copule, «*ist*» est un mot faible, mais son autonomie de verbe encore sans sujet l'intériorise à lui-même et en fait un mot plein... et de quelle plénitude ! : *l'être*. Les deux mots forment une séquence en diastole, mais qui se recueille en se fermant sur une évidence simple. De même «*schwer zu fassen*» : «difficile à saisir (à contenir)» est une séquence diastolique qui se recueille en unité.

Entre les deux parties du vers : *und (et)*, le plus faible des mots. Mais sa faiblesse fait sa force. Si au lieu de *und* on disait *aber* : «Proche il est *mais* difficile à saisir

11. Trad. François Cheng, in *Vide et Plein. L'espace pictural chinois*, Le Seuil, 1979, p. 36.

12. André du Bouchet, *Carnet de souffle*, in *Air (1950-1953)*, Clivages, 1979.

le Dieu», les deux moments seraient les termes d'une opposition logique qui porterait l'accent. Le *et* les juxtapose et les égale : c'est le même d'être proche et d'être difficile à saisir. Le *et* est le pivot d'une mutation, c'est-à-dire d'une transformation intégrale et mutuelle des opposés. Cette mutation est un cycle spatial, par quoi la proximité révèle son paradoxe : que le plus difficile à saisir, c'est le proche.

Le sens de ce paradoxe apparaît, après un suspens, avec *der Gott* : Le Dieu. Voilà le support de ces apports. Mais ceux-ci sont entre eux dans une incidence interne qui franchit la coupure. Les apports anticipent leur support et le font ce qu'il est : une proximité qu'on ne peut contenir. Ce moment n'est pas unilatéral. Car, une fois nommé le Dieu, se produit un reflux sur les mots précédents - qui, sous son horizon, s'élèvent à un sens nouveau. Cette réciprocité est la marque de l'espace.

Si dans la poème de Hölderlin les mots s'articulent entre eux en diastole et systole, et s'ils sont en incidence interne, chacun étant pour l'autre à la fois apport et support, cette incidence, comme cette articulation, exigent un *écart* : les penseurs et les peintres chinois l'appellent «vide médian», espace du souffle.

«Quand on dessine une chute, dit Chang Yen-yuan, il convient que les traits soient interrompus sans que le soit le souffle; que les formes soient discontinues sans que le soit l'esprit»¹³.

Chute d'eau, arête de montagne, branche d'arbre ou fumée, toutes en voie d'elles-mêmes : la genèse d'une forme est un événement qui se transforme en lui-même. Cette transformation plénière, cette mutation de soi à soi suppose le vide. Et le vide est la «ressource» de la forme en formation. Son rythme fondateur comporte des moments critiques, où, menacés de s'anéantir dans la faille, elle est mise en demeure ou de disparaître ou d'exister à l'avant de soi.

Il en est de la poésie comme des autres arts. La séquence poétique comporte des vides : écarts entre la langue et la parole, et, dans la parole, écarts sémantiques ou phonétiques entre les mots, les syllabes ou les traits syllabiques. Ces vides médians ne sont pas des lacunes, mais des aires ouvertes. Chaque syllabe ou mot qui entre en phase *s'apparaît* dans cette éclaircie¹⁴ et il ne communique avec les autres - et par eux avec soi - que dans la mesure où tous les vides médians communiquent entre eux dans le «grand vide», initial et final, qui ouvre au poème un horizon d'originalité. A travers les tensions ouvrantes et fermantes de ses phases successives le rythme unique du poème est l'articulation simultanée du même souffle.

Le premier vide que la poésie actualise est l'écart entre langue et parole. Cet écart n'a cessé de se réduire dans les langues indo-européennes, qui tendent à se

13. In François Cheng, *op. cit.*, p. 53.

14. La forme réfléchie «s'apparaître» était encore en usage au XVII^e siècle. Elle conjugue en elle, à la limite, une diathèse de moyen (l'auteur de l'action en est le lieu) et une diathèse d'actif (l'action a lieu hors de son auteur). S'apparaître, c'est surgir à la fois et *identiquement* en soi et dans l'Ouvert. C'est là, en réalité, le sens même de l'apparaître.

constituer en systèmes hyperconstruits. A l'intérieur même de ces langues, la poésie en inverse le sens diachronique. Elle remonte le temps. Mais cet anachronisme ne consiste pas à remettre en question la non-récurrance de la langue. La parole poétique s'enracine à l'origine du dire, à sa lucidité de puissance première et perpétuelle. Elle maintient ouverte, à *l'avant de la langue de son époque*, où presque tout est à l'état construit, l'aire initiale du langage, où presque tout est à construire. Elle réduit la part de la langue, instituée, au profit de la parole, risquée. En elle et par elle devient sensible l'événement fondateur du langage, le passage de l'indicible au dicible. Elle réactive le moment de la rencontre de la parole et du muet, c'est-à-dire l'advenir de la parole à l'état naissant. Elle le peut précisément à partir du vide.

Chaque mot, à son entrée en phase, est en suspens dans le vide. Il s'y soutient de sa propre diastole dont la tension ouvrante suscite un espace diffusif; et il se recueille en systole dans son individualité insubstituable. Ces deux tensions contraires conjuguées ont un analogue dans les langues sémitiques-chamitiques qui ressortissent à l'aire seconde du langage. La racine pluri-consonantique qui leur est propre «signifie la diffuence de l'idée en cause dans toute l'étendue du champ linguistique»¹⁵. Elle est imprononçable. Elle constitue une articulation à vide, une articulation du vide, ouvert. «La correction de cette diffuence excessive par l'intervention des voyelles particularisantes soumet l'extension excessive aux exigences du discours réel... de l'homme avec l'homme - qui suppose une dicibilité orale - alors que la racine, elle, se détermine, dans le rapport silencieux de l'Univers à l'homme et, par appartenance à ce rapport, silencieux, s'écrit mais ne se parle pas»; pressentant, ressentant l'affinité de ce silence avec la poésie, Gustave Guillaume se laisse aller jusqu'à rêver : «Si Allah m'avait fait poète arabe, j'écrirais une ode à la racine, à son éternel silence»¹⁶.

C'est ce silence que toute poésie véritable cherche à manifester par son dire. Le silence est la première expression du «muet». Ils sont l'un à l'autre adéquats :

«muet dans le mot»
«... parole hors de sa voix»¹⁷.

Leur adéquation fonde celle de l'événement rapporté par la parole et de l'événement de la parole qui le rapporte :

«Mais la parole qui le rapporte, je dois encore aller à elle, comme à pied»¹⁸.

Parole toujours à prendre, jamais instituée, toujours à dire.

Au cœur même de la parole, sans cela compacte ou révolue, la poésie actualise d'autres vides, celui d'abord qui ménage une ouverture entre les syllabes, une éclaircie. Comme elle fait pour les mots, elle accorde aux syllabes une autonomie

15. Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1956-1957*, Québec-Lille, 1982, p. 27.

16. *Ibid.* p. 28.

17. André du Bouchet, ... *Sur un coin éclaté*, in *L'Incohérence*, Hachette, 1979.

18. André du Bouchet, *Porteur d'un livre dans la montagne*, in *L'Incohérence*.

que la prose ignore. Par là elle réactive un état du langage qui appartient à une aire linguistique plus primitive que celle des langues à racine. Celles-ci représentent, dans l'histoire structurale du langage, un stade second, que signe la structure du vocable. Le vocable y fait état d'un partage entre le représenté constant et l'exprimé variable. Il incorpore en lui une division *non syllabique* entre la racine consonantique qui ressortit à la langue et les voyelles de traitement qui relèvent du discours. Cette dialyse témoigne d'une nouvelle économie linguistique : l'acte de langage est passé de l'aire syllabique à l'aire phonématique. Les langues indo-européennes appartiennent à une aire tierce située au-delà¹⁹. Or la poésie renouvelle en elles le moment syllabique premier. La syllabe a, dans la poésie, une autonomie inconnue de nos langues à mots où, non la syllabe, mais le phonème est l'intégrant du mot, du radical et de la flexion. Mais son existence à l'état libre ne signifie nullement - sinon dans le lettrisme - un retour au poly-syllabisme du mot-phrase. Les syllabes y sont, en premier lieu, les éléments formateurs du rythme. Leur constitution diastolique-systolique, leurs incidences réciproques sont reprises en sous-œuvre et intégrées dans le rythme unique de la séquence.

A ce niveau syllabique, consonnes et voyelles ne représentent pas, respectivement la substance-matière et la substance-forme du vocable, l'une constante, l'autre variable, comme en sémitique. Elles sont fondues en un dans l'acte qui constitue, selon André du Bouchet, le moment apertural de la poésie : l'intonation. L'intonation, comme le cri, en appelle à l'ouvert, dans l'ouvert. Elle déchire l'épaisseur du muet, la compacité de l'étant hors de nous et en nous. Dehors, dedans communiquent dans la déchirure qui leur ouvre son jour :

«Le muet ressource du mot
l'intonation pour issue»²⁰.

Les vides médians, écarts ou déchirures, ouvrent tous sur le grand vide où circule le souffle que le poème articule. Comme François Cheng l'écrit de la chinoise, toute poésie est un «langage éclaté». «Seul ce langage mu par le vide est capable d'engendrer la parole où circule le souffle et par là de trans-écrire l'indicible»²¹.

Le rythme, articulation du souffle, *implique* l'espace. Dans cet espace mots et syllabes se déterminent mutuellement par voisinage ou par induction. Alors que dans la prose ils sont en incidence externe et unis par des sutures, dans la séquence poétique ils sont élevés, ensemble, à un niveau supérieur de plénitude - dont le degré suprême est la plénitude du vide. Ils y sont les uns avec les autres en incidence interne dans une simultanéité de changes réciproques, mais en suspens dans le «vide éclaté»²², qui empêche toute confusion.

19. Gustave Guillaume a couronné son œuvre linguistique en élaborant, sous le nom de «théorie des aires», une typologie ontogénique du langage.

20. André du Bouchet, *Hercules Segers*, in *L'Incohérence*.

21. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, 1977, p. 46-47.

22. Expression de Huang Pin-hung in François Cheng, *Vide et Plein*, p. 48.

Les vides médians ne sont pas des parties mais des émergences du grand vide initial et final, du silence devenu sonore dans le poème à lui suspendu, là... dans l'Ouvert.

La parole poétique articule l'espace comme champ d'ouverture du *là*, à travers et par-delà tout lieu. Elle procède du non-lieu, «seul éclat sans écart», de l'insituable ouvert sans lequel rien n'a lieu.

Paradoxale comme l'existence, ne consistant que de ce paradoxe, la poésie fonde l'originnaire.

Henri MALDINEY

Du sens de l'espace à l'espace du sens

Je placerais en exergue à cette communication, pour en expliciter le titre, cette remarque de Rainer Maria Rilke à propos des poésies de Jacobsen :

«On ne sait pas où finit la trame verbale et où commence l'espace»¹.

Cette intuition d'une continuité entre espace verbal et espace extra-linguistique me semble une constante de la réflexion poétique contemporaine, pour laquelle, selon la formule de Francis Ponge, le «parti-pris des choses» est inséparable d'un «compte tenu des mots»².

Or cette intuition n'est pas sans faire problème, car elle contredit bien des habitudes de pensée, récentes ou anciennes. L'hypothèse d'une clôture de l'univers des signes, qui fut d'abord pour la linguistique structurale un présupposé méthodologique, est devenue une thèse métaphysique couramment admise : celle d'une coupure radicale entre le langage et la réalité. Cette idée recoupe en fait des oppositions traditionnelles : opposition de la chose étendue et de la chose pensante, du sensible et de l'intelligible. Si le langage n'a rien à voir avec le réel, c'est que voir ne veut rien dire. La méconnaissance de la signification perceptive, du sens des sens, a longtemps permis d'opposer à une réalité conçue comme un plein de présence dénué de sens, l'idéalité du langage, au sein duquel la constitution du sens est corrélative de l'absence des choses signifiées.

Pour dépasser cette opposition, et rendre compte de l'intuition poétique, qui postule la coappartenance du voir et du dire, du langage et de l'espace, je recourrai d'abord à l'enseignement de la phénoménologie, qui nous apprend que la réalité perceptive est toujours-déjà animée d'un *sens* et tramée par l'*absence*. Je m'appuierai essentiellement sur la notion de *structure d'horizon*, élaborée par Husserl, qui permet d'envisager de façon nouvelle les rapports entre le monde des sens et celui du sens. Je voudrais m'interroger, à la lumière de cette notion, sur ce «passage du sens perceptif au sens langagier» que Merleau-Ponty cherchait à

1. Cité par Blanchot, in *L'Espace littéraire*, collection Idées, Gallimard, p. 184.

2. *La fabrique du pré*, Collection Les Sentiers de la création, Skira.

surprendre dans ses dernières œuvres³. L'hypothèse qui le guidait était que «l'expression proprement dite, telle que l'obtient le langage, reprend et amplifie une autre expression qui se dévoile à l'archéologie du monde perçu»⁴. Une telle préoccupation ne me semble pas si éloignée de celle qui animait Heidegger lorsqu'il mettait au jour, dans *Etre et Temps*, la «significabilité» de l'«étant-disponible» : bien que sa visée philosophique soit différente, sa démonstration s'appuie sur une structure assez comparable à celle que la phénoménologie nomme structure d'horizon. Et sa réflexion ultérieure sur la solidarité du *logos* et de la contrée recourt constamment à l'enseignement des poètes.

Je voudrais dans un second temps confronter ces interrogations menées à partir du sens de l'espace en direction de l'espace du sens avec l'enquête menée par Greimas, à partir de l'étude du langage, «sur la contribution du monde extérieur à la naissance du sens»⁵. Très intéressant me semble par exemple, pour mon propos, l'article intitulé «Conditions pour une sémantique du monde naturel»⁶, qui se présente comme un essai «d'explication du passage du référent extra-linguistique au plan du contenu linguistique, c'est-à-dire à la structure sémantique». Il s'agissait pour lui de montrer que «le monde dit sensible» se présente «dans son ensemble et dans ses articulations comme une *virtualité de sens*»⁷, et que l'organisation de l'espace perçu qui fonde cette «significabilité» n'est pas sans analogie avec la structuration sémantique de l'espace linguistique.

Dans le prolongement de cette tentative, on pourrait envisager l'articulation entre langage et réalité sous un angle nouveau; non plus comme une correspondance terme à terme entre objets et vocables, mais plutôt comme une *homologie*, c'est-à-dire une identité de rapports : les relations unissant les choses à l'intérieur du champ perceptif pouvant être comparées aux rapports qu'entretiennent les mots dans la langue ou dans l'énoncé. Une telle homologie se fonderait en dernier recours sur la collaboration du percevoir et du parler à la constitution d'un même univers, qui est l'univers du sens, J'essaierai d'apporter ici quelques indices et arguments susceptibles, je l'espère, d'éclairer cette parenté profonde à laquelle le poète est sans cesse confronté, lui qui fraie son chemin à travers «l'épaisseur des choses» et «l'épaisseur sémantique des mots»⁸.

– I –

Dans la notion de signification est toujours impliquée l'idée d'un renvoi du signe à autre chose que lui-même. C'est ce que Heidegger appelle «*Hinweischarakter*», le caractère relationnel du signe : «le signe détourne de lui-même et renvoie à un

3. *Le Visible et l'Invisible*, Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1964, p. 229.

4. Merleau-Ponty, *Résumés de cours*.

5. *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, p. 65.

6. In *Du sens*, Le Seuil, 1970, pp. 49-91.

7. Greimas, *op. cit.* p. 49.

8. Francis Ponge, *La Fabrique du pré*.

autre objet»⁹. Or, dès le niveau de la perception la plus simple, toute chose est déjà engagée dans un tel «faire signe». Le «donné» sensible ne prend sens qu'à s'inscrire dans un *horizon*, c'est-à-dire dans un réseau de relations non thématiques avec ses divers aspects possibles et avec son environnement. Pour qu'un objet puisse être identifié (comme table, par exemple), il faut, nous le savons, qu'à chaque instant l'aspect qu'il offre au regard renvoie à tous les points de vue qu'on peut prendre sur lui, et qui constituent son «horizon interne»; faute de quoi il n'accède pas à la signification, il n'est pas une «table» mais un indéfinissable morceau de bois : la chose «est pourvue du sens que lui confère continuellement son horizon interne; le côté vu n'est côté que dans la mesure où il y a des côtés non vus qui sont anticipés et comme tels déterminent le sens»¹⁰. Cette signification dépend aussi des rapports que l'objet entretient avec tous ceux qui l'entourent, car la chose ne se donne jamais en elle-même et tout à fait seule; elle renvoie toujours implicitement à d'autres choses qui constituent son «horizon externe», et qui affectent son identité : la «table» se définit comme «plus haute que les chaises», «posée sur le sol», «pouvant être contournée en direction de la fenêtre», etc. Ainsi le «sens perceptif» se constitue à partir d'une mise en relation implicite de chaque élément du champ avec tous les autres, même ceux qui ne sont pas thématiques : c'est la définition de la *structure d'horizon*, et peut-être la structure de tout champ sémantique. Le sens résulte de la constitution d'un ensemble qui intègre des éléments absents, qui ne sont pas présents mais «apprésentés», donnés «en horizon».

C'est cette structure d'horizon qui fait de la simple vision une activité toujours déjà symbolique. Le regard n'est pas une simple addition de «données» sensorielles, mais un rassemblement donateur de sens. «Voir un objet dans l'espace», écrit Arnheim, «c'est le voir dans un contexte»¹¹, le mettre en rapport avec les choses qui l'entourent, et l'interpréter en fonction de cet horizon. C'est cette activité de mise en relation qui fait qu'on a pu parler de «pensée visuelle», de «logos implicite de la perception visuelle», ou de «grammaticalité immanente du regard»¹² : le *logos* est indissociable d'un *legein* perceptif. C'est sur l'un et l'autre que repose la poésie, définie par Ponge comme «le regard-de-telle-sortre-qu'on-le-parle»¹³.

Cet échange entre la chose et son horizon, d'où naît le sens de l'espace, se retrouve aussi bien au niveau du travail. Lorsque l'objet se présente comme ustensile, il est toujours-déjà envisagé dans sa relation avec le but à atteindre, encore absent, qui convoque tout un réseau finalisé d'autres objets. C'est à partir d'une analyse de l'«étant-disponible» que Heidegger définissait dans *Etre et Temps*

9. Cf. Heidegger, *Sein und Zeit*, pp. 108-109.

10. Husserl, *Expérience et jugement*, collection Epiméthée, PUF, 1970, p. 40.

11. Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, Nouvelle Bibliothèque scientifique, Flammarion, 1976, p. 62.

12. Les citations renvoient successivement à Arnheim, *op. cit.*, à Paliard, *Pensée implicite et perception visuelle*, PUF, 1949, et à Pierre Caussat, dans une note de sa traduction des œuvres de Humboldt (*Introduction à l'œuvre sur le kavi, et autres essais*, L'ordre philosophique, Le Seuil, 1974).

13. Francis Ponge, *Tome premier*, Gallimard, 1965, p. 137.

la significabilité (*Bedeutsamkeit*) comme cette aptitude qu'ont les étants de renvoyer les uns aux autres, bien au-delà du champ de présence, jusqu'à déployer à partir de chacun d'entre eux la totalité du monde. Le monde, à ce niveau, n'est rien d'autre que ce «système complexe de renvois» par lequel les objets font signe les uns vers les autres, prennent sens les uns par rapport aux autres, et qui constitue «l'horizon de compréhension du *Dasein*». Pour le Heidegger de *Sein und Zeit*, c'est cette «significabilité», parcourant l'espace d'une infinité de réseaux de sens, qui «fonde la possibilité d'être de la parole et du langage»¹⁴. Même si la perspective philosophique change dans les œuvres ultérieures, Heidegger persistera néanmoins à poser une continuité entre la manifestation de la chose dans l'espace et son explicitation langagière, et il en cherchera toujours le principe dans cette structure d'horizon qui fait de la chose un carrefour de l'étant, un point de convergence des rayons du monde. La synthèse opérée par le *logos* ne s'ajoute pas du dehors à une réalité amorphe. Elle s'inscrit dans un *legen* originel par lequel les choses se rassemblent dans l'espace. L'*apophansis* comme énonciation surgit dans l'éclaircie du *phainomenon* :

«Quelle est la portée de cette empreinte que l'être du langage a reçu de l'étendre? Elle va aussi loin que puisse aller l'origine possible de l'être du langage. Car en tant qu'il rassemble et en même temps laisse étendu devant nous, le dire reçoit son mode d'être de la non-occultation de ce qui est ensemble étendu devant lui»¹⁵.

Cette solidarité du «dire» et de l'«étendre» s'exprime dans les innombrables «métaphores spatiales» qui servent de support à l'énoncé des relations fondamentales de l'homme avec le monde, et qui ne font que prolonger l'incessant transfert de sens qui se joue au sein de l'espace. «L'espace traduit les choses», écrivait Rilke¹⁶ : en les insérant à tout moment dans de nouveaux contextes, il leur confère une autre signification. Et le poète se fait le traducteur de cette traduction. La «vision poétique des choses» est essentiellement compréhensive, sensible à leur intercommunication, aux «correspondances» qui leur permettent d'être «traduites» les unes par les autres. Le poète appréhende toutes les modifications de la chose en fonction de ses divers horizons comme autant de révélations de son identité multiple. Il ressaisit en elle sa dimension secrète d'altérité; il la voit, non comme autre qu'elle n'est, mais telle que les autres la font à chaque fois différente. C'est ainsi que je comprends le titre d'un recueil récent de Claude Royet-Journoud : *Les objets contiennent l'infini*¹⁷. Infiniment muable selon les aléas du voisinage, de l'heure, de la lumière, une chose n'est jamais la même. Et chaque poème est pour elle l'occasion de changer d'horizon. Cette infinité relationnelle de la chose est à l'origine de la «sensation d'univers» propre, selon Valéry, à l'état poétique, et grâce à laquelle objets et êtres, «devenus commensurables, résonnants l'un par l'autre», «s'appellent les uns les autres» et «s'associent» en «un système

14. Heidegger, *L'Etre et le Temps*, Bibliothèque des idées, Gallimard, 1964, p. 184.

15. Heidegger, *Logos*, in *Essais et Conférences*, Collection Les Essais, Gallimard, 1958, p. 256.

16. Cité par Blanchot, in *L'Espace littéraire*, p. 183.

17. Gallimard, 1984.

complet de rapports» qui est «un monde»¹⁸. Dans la perception poétique, «se rassemble le réel»; pour Yves Bonnefoy, voir poétiquement la salamandre, par exemple, c'est la situer «au cœur des autres présences» de telle sorte qu'autour d'elle se «dégage le corps de l'indissociable», c'est déployer à partir d'elle tout un horizon : «son essence s'est répandue dans l'essence des autres êtres, comme le flux d'une analogie par laquelle je perçois tout dans la continuité et la suffisance d'un lieu et dans la transparence de l'unité. Le mur est justifié, et l'âtre, et l'olivier dehors et la terre»¹⁹.

«Le poème rassemble comme la chose»²⁰ : quelles sont les caractéristiques du langage poétique qui lui permettent d'accomplir ce rassemblement de l'étant déjà à l'œuvre dans la perception? Mon hypothèse sera que l'organisation sémantique du poème repose sur une structure analogue à celle qui régit la signification perceptive, si bien que le poème se constitue comme un espace de sens en correspondance avec le sens de l'espace.

– II –

Pour partir d'une idée très générale, la signification langagière est toujours le produit d'un ensemble complexe de *relations*. C'est le principe de base de la linguistique structurale; mais il a été souvent interprété d'une façon qui nous paraît contestable, et qui tend à dénier au langage tout *horizon*.

D'abord on a voulu envisager ces relations d'un point de vue strictement immanent, en opposant le jeu des *différences* à l'intérieur du système de la langue, à toute espèce de *référence* à un ordre de réalité extérieur : la signification d'un mot se définirait de façon exhaustive par les diverses relations oppositives qu'il entretient avec les autres, indépendamment de toute visée d'un référent. Le jeu interne des *différences* permettrait de se passer de la *référence*, garantirait l'autarcie de la signification linguistique. Pour moi, au contraire, il permet au signe linguistique de désigner une réalité qui, elle-même, nous l'avons vu, est toute tissée de différences. Et réciproquement, «sans connexion des référents, il ne saurait y avoir de connexion des signifiés dans la langue»²¹.

D'autre part le réseau des relations intralinguistiques a parfois été assimilé à un système *clos*, ce qui est une simplification abusive, fondée sur une notion fautive de la synchronie, et sur une méconnaissance de l'interaction entre les actes de parole et la configuration de la langue. Car le mot est une unité de puissance, non d'effet, pour reprendre la précieuse distinction établie par Gustave Guillaume.

18. Valéry, *Propos sur la poésie*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, tome I, p. 1363.

19. Yves Bonnefoy, *Un Rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, 1967, p. 97.

20. Henri Maldiney, in *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, L'Age d'homme, collection Amers, 1974.

21. C. Castoriadis, «Le dicible et l'indicible», in *L'Arc*, n° 46, Merleau-Ponty, 1971, p. 70.

Sa signification ne se laisse jamais enfermer dans aucune définition ; elle admet un nombre virtuellement infini de variantes, elle constitue un *horizon de sens*, qui peut s'actualiser de façon différente selon les contextes. Le mot est toujours susceptible d'entrer dans une relation nouvelle et signifiante avec d'autres mots, de même que l'objet ne cesse de différer de lui-même en fonction des divers horizons dans lesquels il s'inscrit. L'infinité relationnelle des vocables répond à l'infinité relationnelle des objets ; comme l'écrit Yves Bonnefoy, « leur pouvoir-être, leur avenir infini d'associations verbales, dites gratuites (...) n'est que la métaphore de notre rapport infini avec la moindre chose réelle ».

La langue est une structure ouverte, si bien qu'il n'est pas possible d'embrasser du regard la totalité des rapports qui constituent sa texture sémantique, puisqu'il s'agit d'un réseau essentiellement mobile, et dont les moments virtuels comptent autant que les trajets déjà actualisés. Cela apparaît surtout si l'on adopte le point de vue du locuteur, dont le linguiste s'évade trop souvent : le panorama qu'il peut proposer de tel « état de langue » représente, par rapport à la réalité linguistique vécue par les sujets parlants, une abstraction comparable à celle que la géométrie euclidienne impose à la réalité perceptive. De même qu'à notre regard les objets s'offrent non pas disposés les uns à côté des autres au sein d'une étendue plane, mais échelonnés en profondeur, organisés à partir d'un foyer qui révèle les uns tout en cachant les autres, de même à la conscience de qui parle ou écrit, le système de la langue ne se présente pas comme une totalité décomposable *partes extra partes*, mais comme une série de perspectives plus ou moins nettes, ouvertes à partir d'une certaine intention significative. Loin de pouvoir la dominer comme un territoire survolé, le locuteur se trouve engagé dans la langue comme dans un horizon englobant. Les relations entre les mots se redéfinissent ainsi en chaque acte de parole en fonction d'un point de vue singulier, de telle sorte que leur géométrie variable n'est pas étalée sous le regard de la raison, mais se propose en profondeur, configurée selon une hiérarchie de plans dont certains sont immédiatement accessibles, et d'autres, beaucoup plus éloignés. Cette « troisième dimension » du langage, que le poète explore, est trop souvent négligée par la linguistique ; c'est pourquoi nous essaierons de resituer les concepts que nous emprunterons à celle-ci dans une phénoménologie de la parole et de l'écriture.

Ainsi le mot ne prend sens qu'à renvoyer à d'autres mots, de même que la chose ne se constitue comme telle ou telle que par sa connexion avec d'autres choses. Ce renvoi s'effectue en direction à la fois du système de la langue et des autres éléments de l'énoncé, *in absentia* et *in praesentia*. J'envisagerai donc successivement son fonctionnement paradigmatique et son fonctionnement syntagmatique.

La valeur signifiante d'une unité linguistique manifestée se définit par rapport à une série d'autres unités non manifestées qui auraient pu être employées à sa place au même point de l'énoncé et qui ont été exclues, mais restent d'une certaine manière présentes à l'arrière-plan. Cela se vérifie notamment au niveau de l'unité de sens, monème ou lexème, dont la signification dépend de tous les termes du même paradigme de préférence auxquels elle a été choisie, mais par rapport auxquels elle n'en continue pas moins de se définir : lorsque je prononce « bas », par exemple, le sens de mon énoncé repose sur l'existence non-manifestée de

«haut». Toute chose n'est vue qu'en relation à un horizon de choses invisibles; tout signe linguistique n'est compris que par référence à «tout un système *latent*, grâce auquel on obtient les oppositions nécessaires» à sa constitution comme tel, et sans lequel il n'aurait «aucune signification propre»²². «Le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes»²³, comme un objet ne se donne à voir qu'en dissimulant les autres objets du champ. Dans l'ordre du langage comme dans celui du visible, la présence ne prend sens que sur fond d'absence.

Jean Cohen a comparé la structure oppositive qui régit le champ sémantique au contraste entre figure et fond qui organise le champ perceptif : «figure et fond s'opposent comme deux termes opposés au sein d'un même paradigme. Chacun n'est que ce que l'autre n'est pas et tous deux se constituent ensemble comme deux entités relatives et oppositives (...) On peut donc, sans trop forcer les choses, admettre l'existence d'un isomorphisme entre la perception et le langage»²⁴. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la même relation de conjonction-disjonction qui est à l'œuvre. Partant d'une définition assez étroite du paradigme, Cohen, comme la plupart des linguistes, insiste surtout sur l'aspect *disjonctif* de cette relation. Or son aspect *conjonctif* est aussi important, et sans doute primordial pour la constitution de la signification poétique. Rappelons que Saussure, à propos des liaisons paradigmatiques que nous venons d'évoquer, parlait de «rapports associatifs», et ne les limitait pas au seul champ sémantique, mais les étendait aussi bien aux parentés morpho-syntaxiques et aux analogies signifiantes. C'est ainsi que le «champ associatif» du mot «enseignement» s'étoile non seulement du côté d'«apprentissage» et d'«ignorance», mais aussi en direction de «changement», voire de «justement»²⁵. Toutes ces relations virtuelles peuvent devenir pertinentes pour la réévaluation du sens d'un mot; elles sont pour une large part à l'origine des *connotations*, auxquelles la poésie accorde un rôle décisif. Van Dijk propose même d'appeler «signe poétique lexical» «l'ensemble du signe dénotatif et de ses régions de possibilités associatives»²⁶. Ces «sèmes connotatifs» constituent l'horizon sémantique du mot, et ne s'annoncent qu'à la périphérie du sens dénoté, comme autant de «valeurs suggérées plutôt qu'assertées, *latentes* et non *patentes*»²⁷.

De proche en proche le champ associatif évoqué par un mot peut s'étendre à un vaste secteur linguistique. A la limite, c'est l'espace tout entier de la langue qui entre ainsi en résonance, comme, à partir d'un seul objet, c'est, d'horizon en horizon, la mondanité même du monde qui nous est offerte. La «sensation d'univers» qui caractérise l'émotion poétique trouve un écho dans la «musicalité» du poème, au sens que Valéry donne à ce terme. Et «l'impression de cosmicité» produite sur le lecteur tient à ce qu'à l'occasion d'un vers, c'est tout l'horizon de la

22. Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1968, p. 179.

23. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, p. 53.

24. Jean Cohen, *Le Haut Langage*, Nouvelle Bibliothèque scientifique, Flammarion, 1979, pp. 256-257.

25. Cf. Saussure, *op. cit.*, p. 175.

26. «A propos d'une théorie du signe poétique», in J. Rey-Debove éd., *Recherches sur les systèmes signifiants*, Mouton, 1973, p. 387.

27. Chantal Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 186.

langue qui est convoqué : «Le destinataire perçoit la nouvelle possibilité linguistique et il pense à travers elle toute la langue, toutes ses possibilités, tout le patrimoine de ce que l'on peut dire et de ce qu'on a déjà dit, que le message poétique traîne derrière lui comme une possibilité à peine aperçue au loin»²⁸. À l'arrière-plan de toute parole écrite ou prononcée, se tient un horizon linguistique inaperçu mais déterminant, qui donne le sens, sans jamais être donné lui-même.

Mais le sens d'un mot n'est pas entièrement défini par les relations paradigmatiques qu'il entretient avec les autres éléments du système linguistique. D'une part, en effet, cette détermination reste incomplète, de telle sorte en particulier que la polysémie du mot demeure : seule l'insertion de «bras» dans un syntagme permettra de décider s'il signifie «membre» ou «ustensile». Et d'autre part, cette signification elle-même n'est que virtuelle tant que la mise en *phrase* du mot ne l'a pas mis en *phase* avec un référent. C'est seulement dans son emploi discursif que «bras» désigne un objet du monde, partie d'un corps ou d'une machine. Or c'est cette désignation qui accomplit la signification, qui la fait passer, pour reprendre la distinction de Benvéniste, du niveau sémiotique au niveau sémantique. Le potentiel signifiant du mot ne se remplit et ne s'actualise que par sa mise en relation discursive avec un horizon syntagmatique et extralinguistique, avec le contexte d'un énoncé et d'une situation de discours.

C'est pourquoi la sémantique structurale a pu postuler l'existence, dans la composition sémique du mot, à côté des «sèmes nucléaires», qui constituent le noyau invariant de sa signification, de «sèmes contextuels» qui représentent les horizons de sens variables ouverts par ses divers emplois discursifs. Par exemple, / allongé / et / articulé / feraient partie du noyau sémique de «bras», tandis que / animé / ou / inanimé /, / humain / ou / non-humain /, seraient quelques-uns de ses «sèmes contextuels» possibles. Et le mot n'acquiert de signification véritable, ne devient un «sémème», qu'à partir du moment où, au sein d'un énoncé, ses sèmes nucléaires peuvent se combiner avec le ou les sème(s) contextuel(s) compatibles avec le contenu sémique des autres mots; dans «je me suis fait mal au *bras*», ce dernier mot prend le sens de «membre du corps», parce qu'il intègre les sèmes contextuels / humain / et / animé / également présents dans «je» et «mal». Par contre, dans «j'ai manœuvré le bras d'acier», la pression du contexte lui conférera les sèmes / non-humain / et / inanimé /. De même que les objets du champ perceptif communiquent entre eux par leurs horizons, les termes de l'énoncé s'assemblent grâce à leurs sèmes contextuels. Et c'est en fonction de l'horizon sémantique commun ainsi créé et constituant l'«isotopie» du discours, que chacun d'entre eux voit à chaque fois redéfinie sa propre signification. Le sens «propre», loin d'être la propriété inaliénable du mot, n'est que le résultat de son appropriation aux autres mots du syntagme. La signification d'un lexème dépend donc de son contexte, comme la chose ne prend sens qu'à s'inscrire dans un horizon; et, de même que celle-ci, tout en restant la même, se présente à chaque fois sous un aspect différent, le mot, sans renoncer à son identité, à son noyau sémique, est susceptible de se modifier selon une infinité de variantes contextuelles.

28. Umberto Eco, *La structure absente*, Mercure de France, 1972, p. 139-140.

Cette articulation très souple de son contenu sémantique évite au mot de se figer dans la définition du dictionnaire, lui permet, grâce à une interaction continuelle entre ses sèmes nucléaires et ses sèmes contextuels, de s'adapter à toute nouvelle situation. Elle fait de lui un véritable «objet transitionnel», une sorte de schème médiateur réunissant en lui la stabilité et la permanence du concept, mais aussi la possibilité des variantes individuelles les plus accusées. Le mot possède une marge d'indétermination, propice à toutes sortes d'emplois inédits. C'est notamment grâce à cette réserve que la langue peut faire, «à partir de moyens finis, un usage infini»²⁹; c'est cet horizon ouvert qu'explore le poète, dont la tâche est d'inventer pour chaque mot un contexte, et donc un sens, nouveau.

L'un des traits principaux de l'organisation poétique du sens paraît être en effet de faire culminer la dépendance contextuelle du mot. Cela tient au fait que les relations qui déterminent la signification du mot débordent en poésie le cadre logique et syntaxique de la phrase, et s'établissent au sein d'unités prosodiques et/ou typographiques comme le vers, la strophe ou le poème, et jouent aussi bien sur les signifiants que sur les signifiés. Il en résulte à la fois une *spatialisation* et une *multiplication* des rapports intervenant dans la réévaluation sémantique de chaque mot. L'espace ici fait sens; les mots signifient par position. Dans un poème, écrit Tynjanov, «le sens de chaque mot résulte de l'orientation vers le mot voisin»³⁰; et Jean-Pierre Richard, à propos de Mallarmé : «ce sens varie selon l'horizon des sens qui l'entourent, le soutiennent et le font exister»³¹. C'est cet horizon de contiguïté, ces relations de voisinage qui décident de la signification des unités lexicales : «si dans un texte non-artistique, le sémantisme des unités dicte le caractère des liaisons, dans un texte artistique, le caractère des liaisons dicte le sémantisme des unités»³². Situés dans un horizon poétique commun, les mots «s'allument de reflets réciproques»; ils échangent leurs significations respectives, si bien qu'en chacun d'eux les sèmes nucléaires tendent à s'effacer au profit des sèmes contextuels produits par ces effets de contagion : «les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles dominent aux dépens de leur propriété de se consommer dans un sens défini et certain»³³. Ainsi se révèlent en eux des virtualités sémantiques insoupçonnées : «les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare». Et, à la limite, ce «sens plus pur» donné par le poème aux «mots de la tribu» n'a plus rien à voir avec le noyau sémique recensé par le dictionnaire : «le vers (...) de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue»³⁴.

Ce sémantisme occasionnel produit par le contexte poétique est de l'ordre de la *connotation*. Celle-ci peut en effet être définie précisément comme un «trait fluctuant» de signification qui vient au mot de son association avec d'autres. Cette

29. Humboldt, *op. cit.*, p. 246.

30. Tynjanov, *Le vers lui-même*, collection 10/18, 1977, p. 119.

31. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Le Seuil, 1961, p. 25.

32. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1973, p. 295.

33. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1510.

34. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 386, p. 70 et p. 368.

association connotative peut être, nous l'avons vu, paradigmatique, mais aussi syntagmatique. La connotation, c'est alors la présence, à l'horizon du mot, des sèmes que lui confèrent ses divers contextes. Il faut noter cependant ici une différence importante entre le fonctionnement du «sème connotatif» en poésie, et celui du sème contextuel dans la phrase habituelle. Dans l'énoncé prosaïque, les sèmes contextuels sont *sélectionnés* en fonction de l'isotopie discursive actualisée, qui met fin à la polysémie virtuelle du mot dans la langue; dans le poème, les sèmes connotatifs *s'ajoutent* les uns aux autres de façon à produire une polysémie d'un type nouveau au sein d'un ensemble polyisotope. Le contexte en poésie joue le plus souvent un rôle non pas sélectif mais cumulatif. Cela tient au fait qu'il dépasse les limites de la phrase et s'étend à la totalité du texte (voire de l'œuvre); les interférences contextuelles influant sur la signification du mot se multiplient, si bien que celle-ci s'étoile dans toutes les directions, se chargeant successivement des diverses nuances de sens qui lui viennent de tous les points du poème. Les mots, «projetés en paroi de grotte», échangent ainsi «une réciprocité de feux distante» qui les fait «scintiller»³⁵. La connotation, c'est cette modalité sémantique privilégiée qui témoigne de la solidarité du mot poétique avec tous ses horizons.

Du fait de toutes ces relations paradigmatiques ou syntagmatiques, le mot ne cesse de s'absenter de lui-même pour rendre présent un sens qui ne lui appartient pas en propre, mais résulte des rapports complexes de différence et de ressemblance qu'il entretient avec les autres. Cette dialectique de l'absence et de la présence dans la constitution du sens est à la base de la réflexion de Jacques Derrida : «le jeu des différences suppose des synthèses et des renvois qui interdisent qu'à aucun moment, en aucun sens, un élément simple soit présent en lui-même et ne renvoie qu'à lui-même. Que ce soit dans l'ordre du discours parlé ou du discours écrit, aucun élément ne peut fonctionner comme signe sans renvoyer à un autre élément qui lui-même n'est pas simplement présent»³⁶. Ces renvois d'un terme à l'autre définissent l'espace sémantique notamment comme la configuration mobile d'un nombre infini de trajectoires, ils créent «l'espacement» du texte, ou «le devenir-espace de la chaîne parlée». Cette «différence» entre les mots constitue l'«antre» où résonne, dans tous les sens, le poème. Or, contrairement à ce que pense Derrida, ce rôle primordial de la différence, de l'intervalle, de l'écart, ne met pas à l'écart la référence. Il ne s'agit pas d'un «jeu» coupé de toute attache avec la réalité, mais d'une façon de témoigner que le réel lui-même a du jeu. L'espace du texte est comparable à l'horizon mouvant selon lequel les choses nous sont données à voir.

Que le sens d'une présence suppose une certaine absence, c'est la loi qui régit non seulement le poème, mais aussi le champ perceptif : c'est la «loi d'horizon»³⁷.

35. Mallarmé, *op. cit.*, p. 386.

36. Derrida, *Positions*, Éditions de Minuit, 1972, p. 38.

37. J'emprunte l'expression à Hugo, qui l'emploie avec un autre sens dans un fragment de *Dieu*. On remarquera que Derrida, dans *De la grammatologie* (éd. de Minuit, 1967), reconnaît que le fonctionnement de la «trace» n'est pas spécifique de l'écriture, mais s'étend à l'expérience elle-même. Mais, curieusement, alors qu'il s'appuie sur les analyses de Husserl, il n'admet la «différence» qu'au niveau de la temporalisation et du rapport à autrui, faute de prendre au sérieux la structure d'horizon de l'espace perceptif.

Par ailleurs, cette absence qui importe au sens de l'énoncé présent, ne se situe pas seulement *entre* les mots, mais *au-delà* des mots, à l'horizon d'un acte discursif. Le contexte qui achève et actualise la signification de l'énoncé n'est pas lui-même une donnée linguistique, mais un horizon extralinguistique, un contexte d'énonciation. Et le plus souvent, il n'est pas du tout *donné* dans l'énoncé, mais seulement *impliqué* par lui, de la même façon que le contexte qui donne sens à la chose n'est pas thématisé. Des sous-entendus aux présupposés, les progrès récents d'une linguistique de l'énonciation ont mis à jour les différentes modalités de cet implicite discursif, et montré que tout énoncé suppose présent à son horizon quelque chose qui n'est pas dit, mais est indispensable à la compréhension de ce qui est dit³⁸ : « le langage exprime autant par ce qui est dit entre les mots que par les mots eux-mêmes, et par ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit »³⁹.

L'intelligence d'un énoncé linguistique, comme celle d'un message perceptif, est de nature essentiellement compréhensive et présomptive : elle inclut une saisie intuitive de tout l'horizon d'énonciation, qui permet d'aller au-delà des mots prononcés pour rejoindre ce qu'ils visent : « comprendre une phrase de mon interlocuteur, c'est, en effet, comprendre ce qu'il « veut dire », c'est-à-dire épouser son mouvement de transcendance »⁴⁰. Et réciproquement, le locuteur ne peut parler qu'à condition de laisser dans l'inexprimé toute une série d'informations pourtant nécessaires à la compréhension de ce qui est exprimé ; s'il lui fallait *tout* dire, il ne pourrait *rien* dire, de même que nous ne pourrions rien voir, s'il fallait tout voir de ce qui concerne la signification de la chose perçue : « nous ne pouvons parler qu'allégés d'un énorme poids d'implicite, comme nous ne voyons que dégagés d'une masse immense d'invisible »⁴¹. L'implicite discursif est l'équivalent linguistique de l'appréhension perceptive.

Ce phénomène de la présupposition révèle la relation vitale qui unit le sens même de tout énoncé à son contexte d'énonciation, son « dedans » à son « dehors », son contenu à son horizon. Les éléments fournis par ce dernier ne s'ajoutent pas en effet de l'extérieur comme un simple complément d'information ; ils informent la structure interne et la signification de l'énoncé : « en aucun cas la situation extra-verbale n'est uniquement la cause extérieure de l'énoncé, elle n'agit pas du dehors comme une force mécanique. Non, la situation entre dans l'énoncé comme un constituant nécessaire de sa structure sémantique »⁴². L'horizon contextuel qui détermine le sens des mots est indissociablement syntagmatique et extralinguistique. Certains mots, les *shifters* ou indicateurs, n'ont d'ailleurs de sens qu'à renvoyer à une situation de discours. Et leur usage n'est pas réservé aux actes de parole, à l'exclusion de l'écriture. Henri Meschonnic a pu définir le poème comme

38. Voir les travaux d'Oswald Ducrot, et notamment *Dire et ne pas dire*, collection Savoir, Hermann, 1972.

39. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 62.

40. Sartre, *L'Être et le Néant*, Bibliothèque des idées, Gallimard, 1943, p. 597.

41. C. Castoriadis, *loc. cit.*

42. M. Bakhtine, cité par Todorov, in *Le Principe dialogique*, Le Seuil, 1981.

«shifter généralisé»⁴³; et d'une façon générale, le texte littéraire, même s'il est engagé de façon moins simple que la parole vive dans un contexte immédiat d'énonciation, n'est pas pour autant séparable d'un tel horizon : «tout énoncé, du plus simple énoncé quotidien jusqu'à l'énoncé poétiquement achevé, inclut inévitablement et à titre nécessaire un horizon extra-verbal, sous-entendu»⁴⁴.

Ainsi donc, les horizons linguistiques du sens en poésie, que j'ai esquissés ici tant au niveau paradigmatique (dans l'espace de la langue) qu'au niveau syntagmatique (dans l'espace du texte), sont indissociables d'un horizon extra-linguistique (l'espace perçu et vécu). «Le poète», écrit Jacques Garelli, «est au langage comme il est au monde»⁴⁵. Cette parenté profonde ressentie par le poète entre son expérience des choses et sa pratique des mots tient peut-être notamment au fait qu'une même structure organise l'espace du sens et conditionne l'émergence d'un sens dans l'espace. Je propose de voir dans la structure d'horizon ce schème à la fois subspatial et sublinguistique de la signification⁴⁶.

Michel COLLOT

43. H. Meschonnic, *Pour la poétique*, II, Collection Le Chemin, Gallimard, 1973. Voir à ce propos mon article «La dimension du déictique», in *Littérature*, n° 38, mai 1980.

44. Bakhtine, *op. cit.*, p. 270.

45. Garelli, *La Gravitation poétique*, Mercure de France, 1966.

46. Pour d'autres applications possibles de cette notion à l'étude du langage poétique, cf. ma thèse sur *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris IV, 1986, à paraître aux P.U.F.

Art poétique. Un ordre du mouvement

Ne jamais sacraliser la page. Tendre avec joie à une éternité de lecture, au déploiement de rouleaux infinis, à des enchaînements qui soient en quelque manière universels. Ne jamais admettre une absence d'ampleur.

Souviens-toi d'abord de l'irréductible mobilité de l'idiome, distingue en premier lieu ce qui peut-être dit une première fois. L'invention vraie, cependant, réclame la réussite d'un échange aussitôt amorcé.

Rationalité quasi fondatrice de l'acte de poésie. Nous avons à comprendre en quoi l'attention - en quoi l'amour commande le moment de l'analyse et celui de la connaissance. Pourquoi notre unité ne les sépare pas.

Des émerveillements de barbare devant la douceur, la complicité doucement malléable des mots civilisés... Nous exerçons par ce biais, et parce que les mots nous l'enseignent, une capacité de fusion qui dans le silence ne nous serait pas offerte.

Captons, par des expressions plus vives toujours, par des subterfuges impurs, la réalité infime. Tendons nos filets même grossiers dans l'inlassable profondeur qui nous soulève.

La langue est un combat, des puissances s'y opposent entre elles, s'opposent à elle, l'emportent sur nos forteresses. La langue est une cérémonie, elle est une ordonnance. Ceux qui convoient la destruction n'auront part à rien d'autre.

Ce qu'on doit gagner encore et prendre encore au niveau des choses, l'apparence le montre. Elle en garde le puits véritablement sacré.

Ne pas mettre le corps en question... Ne pas se mouvoir vers quoi que ce soit qui sans lui perpétuerait l'esprit. Ne pas s'arrêter non plus dans l'ignorance du Tout, ne pas négliger d'introduire en nos incertains calculs l'idée tout de suite rectrice de Tout.

J'imiterai le lyrisme des événements naturels, des météores, des torrents. J'entre dans le prodige, suis chargé d'exprimer l'espace, et l'excès.

Tendons à détruire infiniment l'inutile polysémie résiduelle de nos modestes tentatives. Conservons l'énergique religion du sens, de la savoureuse accumulation du savoir dans de précieux réceptacles.

Une voix comme universelle enchante les interrogations dont la nuée m'entoure. Voix qui me demande de vouloir la science de l'immensité, de formuler le secret de mes propres marches, d'avancer avec les ressources du désir par la nuit de cosmologies anciennes.

Nous jouirons dans les mots maternels d'une fécondité si délicieuse que les attraites d'aucune violence sur nous jamais n'agiront.

La solidité irréductible, l'imparfaite solidité de la conscience ne doit pas occulter la complexité nodale du groupe, la primauté de l'unité organisée qui nous enserre.

Une action très profonde et touchant à un autre terrain que la poésie s'exerce dans le domaine à peine connu du poème.

Les poètes, par l'élaboration d'un ordre tardif, favorisent le chant supérieur où le désordre s'intègre à la vie.

...Des sortes de dieux énigmatiques décident des contours de la phrase. Des réponses énigmatiques une à une nous sont délivrées.

Poudres qui à la lumière vacillent. Elles permettent une vision toujours différente. Et j'incline à demander des leçons au pollen.

La faille qui rassemble les hommes ne paraît jamais plus sensible que dans certains livres comme circulaires, presque fermés. C'est par la construction de semblables cercles que nous nous assurerons la possession des outils que requiert l'usage, le service du multiple.

Laissons s'ouvrir la floraison des émotions, le sens naïf qu'elles savent circonscrire ! Nous complaire en de telles plénitudes, puisque celles-ci s'effacent.

La poésie dans son faste nous restituera le droit de privilégier le souci fraternel et la durée morale. Est-il rien dont nous soyons moins capables que de ne pas éprouver les valeurs ?

Timidité devant la gloire de la vivante maison des choses. D'une gloire semblable, nos inscriptions ne rendent compte. Orgueil des chants que dans pareille gloire nous essayons.

Aucune connaissance ne sera mienne en dehors d'un lyrisme clair du nous, des liens qui nous ravissent, d'une paisible aisance, d'une confiance affluant dans la patrie de la perception amoureuse.

Dieu comme revêtu de son dénuement, de la pauvreté de tous; de ce qui en tous représente l'inachèvement magnifique des êtres, leur magnifique nudité unanime. Du manque pour ainsi dire enveloppant qui nous unit sans partage, sous les ornements du vide.

Une seule esquisse m'affronte à l'humanité entière... Une amorce de métaphore, dans la nuit brownienne des éléments de la langue, exalte le soleil près de ma lampe.

La détérioration de l'instrument menace mon témoignage. Pas de témoignage véridique qui ne soit menacé.

Une confiance qui ne relève d'aucun tribunal me fait empiéter sur des territoires qui jamais ne m'appartiendront. Elle procède d'une étude des indépassables convergences sur quoi s'érige l'édifice que nous sommes.

Ainsi que les combats, les phénomènes d'attraction, d'amour méritent d'être scrutés. Que d'agencements réussis ! Sublime du tenon et de la mortaise.

Rejouer - tout aussitôt - les chances démesurément imperceptibles du poème; mais ne pas s'y arrêter. Traduire jusqu'aux ruines du langage.

Examen assidu des icônes de la nature, des images que suscite le déroulement secret du fleuve. Enquêtes harmonieuses sur le gonflement naissant des bourgeons, la toute délicate formation des pétales.

Le Beau, dans ses voyages, nous accompagne. Notre assise est le mouvement qui le lie à nous. Miettes retombant sur un sol nourricier.

A son échelle, l'attention éveille l'activité divine. Elle en est la preuve atténuée, et sauvegarde notre accès à une forme de feu ontologique.

Oser la hauteur, et oser la profondeur. Faire les gestes de l'éloge.

Le vers, vaisseau du poétique et vaisseau du religieux. Nous exhibons mal les marques incouçonnées de la religion, de la poésie.

Qu'est-ce donc qu'une intelligence qui n'est plus contente du visible, qui ne sait plus s'enflammer? Qui ne se régénère plus dans de semblables délices, n'a plus dans un tel absolu sa délectation?

Le classicisme que je prône reconnaît le caractère complexe des constellations humaines, modes de recherche et d'appréhension. Il ne pratique aucun choix, désire l'équilibre des puissances de poésie et de prose, s'interdit de renoncer aux canons d'une révérence prudente vis-à-vis du lecteur.

Peut-être mon dessein est-il de prendre la mesure des forces qui suspendent le règne des antinomies. D'avoir recours, sous le couvert d'une ironie stratégique, à ce modèle d'unité tremblante qui se détache dans le langage; à la nuit de cette vérité qui régulièrement s'adapte à l'essence lumineuse de la phrase; au bref, à l'indiscernable éclat d'un petit Tertium datur.

L'univers seul est moderne, seules les visions totalisantes illuminent sa modernité solitaire... Elles se renouvellent en lui seul.

De quoi nous polir les uns les autres, nous rendre purs. De quoi nous contraindre à grandir les uns par les autres; nous exercer, en compagnie, au particulier.

Pas de meilleure nourriture que l'enthousiasme, que la plus limpide confiance; que le questionnement, forcément obscur, des ombres.

Une démarche ferme, innocente, composant avec les farouches victoires du bonheur. Le bonheur est un sommet - qui désire d'autres sommets. Je cours une région de l'âme où la considération extatique l'emporte.

L'art est contact avec la terre, adhésion indicible. D'elle, il reçoit son utile vigueur, et devient fonction d'une union avec les minéraux, les animaux, les plantes.

Pièges dérisoires, pièges désastreux du psychologisme, du nihilisme. Nous abstiendrons-nous jamais d'une fécondité comme absurde qui, capricieusement, nous inspire thèses négatives ou réductrices? L'éventail des facultés humaines se déploiera-t-il jamais?

Travailler chacune des parties de la palette, ne pas ignorer les soleils que la palette recèle. Euvrer, avec une avidité gouvernée, sous le regard des couleurs.

Incapable de ne pas me laisser conduire par les ailes de l'oiseau; de me fermer; de me garantir contre le plaisir; d'avoir des frontières.

Le lien qui m'unit aux êtres m'attache à bien des spectacles. C'est parce qu'à des êtres je reste lié qu'un grain de sable imperceptiblement nous dévaste, que des dentelures de feuille m'absorbent.

Le discours, le cours du discours nous soulève. Des degrés significatifs se cachent sous les serrures du fragment.

Sans prudence, enfin, poser que le poème nous prodigue, nous indique une abondance secrète... Et souscrire à de moins impatientes propositions - selon lesquelles la réalité ne serait pas encore entière. Une abondance inachevée, en quelque sorte. Et de nombreuses cases vierges encore dans la table du Mendiéléiev philosophique que nous rêvons.

Récuser, ou répudier, l'esthétique de l'époque, contaminée de dérisoire. Un jour, cependant, j'aurai à coudre, à faire se correspondre en une gratifiante symbiose les deux univers qui nous habitent.

Ma substance, une forêt de mots qui bougent. Forêt traversée de mots lumineux.

Abandon du nombre - et conquête d'un système (invariablement voluptueux) de systèmes accentuels qui demeureront indiscernables. Rejet - comme avec violence - et intégration totale des comptes qui fascinent la facile, la docile oreille syllabique. Pas de mètres, sinon sauvages. Et commencement, à chaque vers réitéré, des fortes dissymétries conjointes qui donnent de l'espace à l'âme.

Le profane sans cesse davantage m'interroge, que je décrirai comme la continuation du sacré par d'autres moyens. Rien que nous ne devions étreindre.

Homme d'établi, mais qui tourne les yeux vers le fleuve. Je m'interdis d'escompter plus que des résultats non probants tant que l'instrument ne m'exalte pas, que l'esprit ne domine la maison qui est la sienne.

Une prosodie fine du murmure... Une fine prosodie des idées. Alternance de très fines prosodies dans un chant qui ne soit jamais simple. User, de manière de plus en plus décisive, et jusqu'à l'abstraction, de rapidité et de lenteur.

Bribes, débris, j'ai besoin de vous ! Le caillou me sert de pierre angulaire, et la brindille me contraint de mesurer l'acte changeant de l'âme. Ayant le souci de m'unir, la fuite me corromprait.

*

Produire en soi la possibilité d'un mouvement à jamais plus pur. Entrer dans ce qui, au cœur du langage, dans la quasi constance des mots, se prête à toute aimantation. Organiser, en amont, en aval de son humanité, un ordre du mouvement.

Nous avons partie liée avec des puissances qui nous défient, au milieu de combats que nous désirons. Nous passons sous des fourches qui nous modifient.

Et si nous manquons l'universel (l'universel encore une fois nommé), n'en devenons les arpenteurs, ignorons l'art de nous fondre en lui...

J'exulte ! Dans la continuité souterraine, et musicienne, de pages que secrètement régissent des motifs difficiles... Ici, nulle prison.

Aucun sillon n'arrêtera l'événement transversal du langage, le cheminement du langage sans chemin. Détruire le statisme réducteur qui affecte, ou infecte, le dictionnaire.

Capacité de construire. Et capacité de pénétrer dans la construction qu'en se superposant les poèmes dessinent. De découvrir avec un peu de limpidité, de ferveur, de hauteur, le feu Saint-Elme d'une phrase substantiellement, insensiblement libératrice.

Nous montrons l'ambition de servir les antinomies du sable et du vent, du cercle et de la flèche. Cependant, ailleurs, des accords expriment une native énergie, m'imposent d'innover d'abord.

Je me crée, par ce vers rapide, l'instrument d'une mobilité irréversible, d'un va-et-vient entre un lyrisme générateur de compréhension, d'unité consciente - et l'attitude encore inexplorée d'abandon aux architectures du tellurisme, à la progression des flux qui dans le corps se perçoivent. Faire vibrer, sonner, dans un vers vapoureux, carré, le tragique de notre essence.

Vérité de l'apparence, qui ne nous administre que d'infimes preuves; accuse à peine le caractère allégorique des saisons, nous éclaire sur notre aptitude à nous rendre à quelque reflet semblables.

Dire, d'un nombre de mots réduit, l'assemblage des contraires. Apprendre, dans la sûre ambiguïté de mots lentement rapprochés, que ceux-ci jamais ne forment un empire. Inciser, de la pointe de mots aigus, le sac d'une concision sans étroitesse.

Refus d'une pensée impersonnelle ou bien neutre, ancrée dans le neutre et non point dans le sacré. Telle que les choix du cœur et de l'intelligence se révéleraient inintelligibles et sans efficience. Telle aussi que toi et moi n'y aurions accès de concert.

Le langage n'inclut pas ce qu'il n'est pas. Combattre l'attitude de ses sectateurs, comme de ses ennemis... N'avoir garde de le privilégier, ni de le déprécier. Le murmure qui l'enveloppe l'exalte.

Cherche, avec une application presque intempérante, cela qui relève du petit. Étudie la tête de l'épingle.

Rien d'aussi païen que de croire à la pérennité de l'âme, de lui associer les vastes secrets terrestres que recouvrent, découvrent les ans. A la passante, je raconte donc les rochers. Remémoration d'une grandeur neuve... qui nous conviendrait... nous désorienterait.

Consolide l'absolutisme du particulier - sur quoi l'étendue de l'esprit se détache lorsque tombent nos entraves. Entends l'appel des nuances de l'objet.

Nos inventions dans l'antique domaine des mètres élargissent la vérité du consentement au sens, nous donnent d'entrer dans la multiplicité des facettes de l'éphémère; de nous souvenir des règles qui commandent, contiennent l'expansion d'un moi supérieur.

Le seul mot de nature s'offre comme un support de divination. Qui en use avec une sereine et souple grâce, il possédera la certitude qui nous paraît interdite (dont nous fûmes instruits).

Attaché au puissant espace de la profondeur, mais d'un attachement qu'accompagne une haute réclamation des lointains. La lignée humaine, divisée et démunie et fragile, ressemble à un pont.

Les astres, le ciel, notre charpente... Pas d'anthropologie en dehors de la joie encore impavide que les constellations nous inspirent.

Tiens-toi sans crainte à l'écart des philosophies inhabitées, sans retard fais-toi une âme agissante. Sache, dans le bruit modeste du poème, dominer jusqu'à la loi qui permet de lire la dynamique des pages.

La borne - horos - se dresse dans l'aphorisme. Qu'elle marque notre appartenance à des continents contigus !

Une pensée «du Tout», guidée, appuyée, de l'intérieur, par la douceur de l'infini... Indépendance par rapport aux stratégies de l'incomplétude.

Fugacité; inflexible participation à la fugacité qui rien ne possède et n'est rien; qui jamais ne précisera que de légères prémisses; jamais ne concluera, ou ne se fixera, que n'aient pris consistance des hypothèses à demi secrètes...

Du poème considéré comme une interjection monumentale; comme l'amorce d'un mouvement qui se perpétuera, et non pas un achèvement, ni une forme. Préparation à la rigueur qui réunira nos chemins sans les confondre.

Interrogeons le fatalisme des Epiméthées du langage (arrêtés au-dessus de la boîte). Déployant de vains dangers, nombreux à choisir d'en être à loisir les victimes.

Engendrer des successions sans fin. Montrer que c'est le déroulement des modèles de phrase, le jeu des alternances, des irrégularités, qui importe. Bâtir sans fin des ensembles plus que mobiles, où la réalité soit offerte, effacée, offerte encore. Exemple des peintres orientaux.

La poésie est seconde; elle augmente en nous un besoin supplémentaire de nudité, ou d'ornement. Et nous entretenons, grâce à elle, des rapports ambigus avec de changeantes instances.

Privilégions le manque absolu qui nous permet d'intérioriser, dans le dénuement, les forces dont nous voici la résultante.

Les fuyantes galaxies font que tu œuvres beaucoup; que, si tôt, tu gagnes l'atelier; y supputes, si longtemps; conçois les sévères exercices d'une jubilation du «déjà» et du «de nouveau»; d'une pensée, d'une musique ou d'une lyrique de l'énergie.

L'attente est à quelque degré scientifique, le fidèle regard du poète occupé de reprendre à neuf une ou plusieurs petites hypothèses de déchiffrement, de rassemblement des choses. Et la lenteur poétique est - à quelque degré - scientifique, qui mise sur une explication ou analyse de notre attente.

Un hapax de la création intellectuelle. Un point que personne n'ait touché; où ne point revenir.

Ton poème jamais ne soit inférieur à la somme des gains qui, d'entreprise en entreprise, entre tes mains varient, s'accumulent. Qu'il marque, au fur et à mesure que tu progresses, la possibilité d'un développement complexe (comme d'une spirale à plusieurs pôles).

La caducité de la phrase ensemence les mots, souffle sur eux. Ils cessent d'apparaître comme réciproquement adventices. Voici une intégrité plus vive.

Soudé au sol, transporté par le tellurisme, sommé de porter plus haut l'édifice. L'abstraction vivante couronne tels efforts qu'à son appel tu prolonges.

Faire retentir la plus grande variété de sons; d'un art qui s'exerce (presque vainement) dans l'air subtil, tirer davantage de force; et que le discours enfin restitué à une sorte de hauteur première, de haute lumière, de netteté heureuse, nous soit favorable.

Accroître, non sans de belles précautions, la charge des mots; les contraindre à une quasi rupture. Pour atteindre à des effets peut-être rares, user de moyens communs.

Des tableaux, d'une précision affinée. La réalité reproduite en quelques aspects, avec une passion météorologique. Mise en scène, d'instant en instant, du drame qui sous-tend nos perceptions. Petit, sensible coup d'arrêt aux sollicitations importunes de certain imaginaire.

Le vers permet de se réapproprier la phrase dans son volume, son imparfaite consistance. Le beau matériau collectif repose, en vain, dans nos mains. Nous ne le convoitons ainsi que parce qu'elles l'ignorent.

La tranquille victoire de la parole poétique inclut les obscurités, la totalité des actes qu'elle annule... Elle mesure les obstacles, elle s'en éprend; elle est conscience, et expérience; apaisement, aisance.

Assure-toi la possession d'un espace où tu puisses conquérir le simple, et le recouvrir, et l'orner. Loue, de façon délicate, le simple et le non-simple.

Langage inférieur aux choses... Comme dépouillé du caractère d'unité que la moindre d'entre elles devant toi exalte. Cependant, il amorce le mouvement qui rapproche les hommes, qui à de communes énigmes nous confronte, nous fait voyager ensemble. Tirer parti du statut toujours évanescant par où il se conserve.

Rien - non, rien d'autre que le lieu d'une adhésion à un bon universel, tel qu'il me soit en retour donné de me convertir à la singularité extatique.

Une forme plus que souple, rapide; des enchaînements de plus en plus fidèles au rythme des perceptions. Que chaque segment de phrase corresponde à une question, à une réponse du corps; à une demande, ou à un don.

Poésie et prose l'une à l'autre transparentes, propageant la pure exigence d'une vigueur seulement héroïque. C'est là que je veux me placer, au seuil et au sommet de cette complémentarité, près de l'objet central.

Gardons, sauvegardons les mots qui disent l'équilibre entre les transgressions du désir et les accords de l'intelligence. Ajustons notre instrument à la langue en ce qu'elle a de voluptueux et de clair.

Le poète tire ses plus intimes ressources du tréfonds de la communauté, ne se meut librement que dans la vérité imprescriptible de la phrase naturelle (où mille voix résonnent). Illusoire solitude que la sienne, et qui bientôt se dénoue, fait place à une plénitude de liens.

Le refus des «grandes formes» nous exclut des routes de l'infime. L'esthétique du discontinu nous interdit paradoxalement de pénétrer dans le fragmentaire.

Une vigilante grandeur s'exprime dans nos perceptions, nous ne devons rien renoncer de cette grandeur-là. Elle nous attache au sublime qui émane du détail, constitue en nous une ébauche de majesté spirituelle.

Le poème en son entier est un incipit; et une interjection, je l'ai dit - ou une injonction (aussi bien). Il convient donc que nous montrions davantage d'exactitude, pour ne pas faillir à la tâche que l'art nous propose.

La joie philosophique, la compréhension amoureuse. Déterminer comment nous pouvons nous répandre parmi les choses sans nous y défaire; nous mêler - sans nous perdre aucunement - à leur précieuse dispersion. L'idée s'élargit de la sorte, ou s'épanouit; à l'aube d'un sensualisme absolu.

Apprentis de la nature, apprentis de la culture. Quêtant sans cesse et plus loin des apports à notre nécessaire, exaltante pauvreté...

Faire luire dans les mots la lumière d'un sens plein, et contredire à l'opinion aujourd'hui commune de la déchirure. Détruire en même temps l'identité en tant qu'elle nous consume.

Convergentes, ou divergentes, c'étaient, ce sont mes obscures requêtes. Au vrai, je ne suis occupé que de demander, et selon des modes très divers, un bien aussitôt réversible sur la tête de tout un chacun. Rien jamais ne me conviendra mieux que de ne pas me tenir à l'écart.

Pierre OSTER SOUSSOUEV

Le lieu de l'oubli dans le poème

«peut-être inventions-nous le pays à mesure
après avoir assujetti l'espace au désir
mais ce pays sans nom n'avait d'autre importance
que d'être intermédiaire

le désert est le commencement» (B. Noël)¹

«Ce qui fut a appartenu
Comment peut être désiré
autre chose que ce qui n'a jamais été?
Pourtant ce qui a été eu
est plus désirable que tout.

Le désir demande et redemande

Le désir pose et repose

Le désir prend et reprend» (G. Aillaud)²

Si nous avons choisi de placer en épigraphe à ce texte deux poèmes où le désir exerce sa fascination, c'est en pensant à cet aphorisme de Char, fulgurant dans sa densité d'apparent paradoxe : «Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir». Ce qui permet au désir de se réaliser dans le poème n'est autre que l'oubli, ce qu'il faut bien nommer *l'être et le disparaître du langage*, le poème étant «ce lieu vertigineux où le langage peut être, et devient, le lieu de l'oubli». «Oublieuse mémoire», ce titre de J. Supervielle donne aussi son titre à un essai de M. Blanchot dans *L'Entretien infini* - sorte de mémoire insomniaque, oubli sans cesse œuvrant à désœuvrer pour que le désir des mots se ravive et que l'œuvre puisse se poursuivre dans sa propre perte, toujours inaugurale...

Blanchot rappelle que dans certains poèmes de l'Antiquité grecque, l'Oubli est la divinité primordiale, Mnémosyne, la Mère des Muses, n'apparaissant que plus tardivement. «L'oubli, écrit-il, est la vigilance même de la mémoire, la puissance

1. B. Noël, in *La face de silence*, Flammarion, 1967, p. 110.

2. G. Aillaud, in *Aléa* n° 5, Christian Bourgois, 1984, p. 19.

gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels, comme les dieux immortels, préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes»³. «Ce qui s'oublie, poursuit-il, pointe à la fois vers cela qui est oublié et vers l'oubli, le plus profond effacement où se situe le lieu des métamorphoses»⁴.

Oubli, perte, trace et effacement, écart et ressemblance, répétition ou plutôt recommencement, dénomination, passage, évidence et énigme, tels seront les mots-foyers de notre questionnement sur la nature et la fonction de l'oubli dans la parole poétique. *Oubli antérieur* - comme on parle de futur antérieur -, mode d'existence de ce qui reste toujours à avoir eu lieu. Parole sur fond de silence appelant le retour du silence puisque, comme le dit Char, «la raison ne soupçonne pas que ce qu'elle nomme, à la légère, absence, occupe le fourneau dans l'unité»⁵. Écrivant, Y. Bonnefoy inaugure le geste d'écrire le poème par un silence : «(...) je commence toujours par lui offrir du silence»⁶. Ce silence inaugural, effaçant la prolifération bruyante de la langue quotidienne, langue d'usure, lui rend quelque chose de son éclat originel. «Dans le poème, écrit Char, chaque mot ou presque doit être employé dans son sens originel. Certains, se détachant, deviennent plurivalents. Il en est d'amnésiques»⁷.

Ainsi la nudité, la dépossession, la pauvreté voulue du silence et de cet oubli antérieur qui président à la naissance du poème permettent-elles tout à la fois «l'extase devant le vide, l'extase neuve devant le vide frais»⁸, et ces épiphanies verbales que l'on pourrait dire polysémiques et polyphoniques.

Encore faut-il définir l'oubli qui fonde le poème. Selon Blanchot, «(...) l'oubli ne vient pas après le négatif, ou [...] le négatif ne vient pas après l'affirmation (affirmation niée), mais est en rapport avec ce qu'il y a de plus ancien, ce qui viendrait du fond des origines sans jamais avoir été donné»⁹. Ainsi, «espace d'échos» le poème, pour reprendre une belle formule de Pascal Quignard. Mais écho qui n'est *pas* la réitération d'une voix originelle, car tout poème commence par une perte, mais bien écho *antérieur à la voix*, d'où son effet peut-être de jaillissement d'énigme et d'étrangeté éblouissante, là où l'évidence et l'énigme, succédant à l'évidement du dehors, se resserrent et font flamme comme deux silex l'un contre l'autre frottés. Il faudrait longuement évoquer cet «espace d'échos» tel que le décrit Pascal Quignard dans le texte d'une rare densité simplement intitulé «écho»¹⁰. Nous en retiendrons ces deux phrases, qui tressent l'oubli et la mémoire, et l'impossible poursuite de la ressemblance, sur laquelle nous nous proposons de revenir : «la langue est espace d'échos. D'où elle est l'*evenit* en archive de totalités

3. M. Blanchot, «Oublieuse mémoire», in *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 460.

4. *Ibid.*, p. 461.

5. R. Char, *Fureur et mystère*, Gallimard, Coll. Poésie, 1967, p. 39.

6. Y. Bonnefoy, in *Entretiens sur la poésie*, Éd. Payot-La Baconnière, 1981, p. 65.

7. R. Char, in *Les matinaux, suivi de La parole en archipel*, Gallimard, Coll. Poésie, 1969, p. 146.

8. R. Char, «A une sérénité crispée», in *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, Coll. Poésie, 1971, p. 163.

9. M. Blanchot, in *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 11.

10. P. Quignard, in *écho*, Le collet de buffle, 1975, sans pagination.

de profondeurs par-delà les annales». Et encore : «Que reconnaissance n'a lieu qu'au dam d'identités et par la grâce faite d'une altérabilité et d'une équivocité infinies. *Ainsi écho précède l'origine. Ainsi écho se précède*»¹¹. Écho d'une parole qui n'a jamais eu lieu, ni *de* lieu. La voix de cet écho lui serait alors restituée par la lecture à haute voix du poème, «mémoire oblique», ainsi que la définit J. Roubaud¹².

Cet espace d'échos est rendu possible par le regard que porte le poète sur l'espace du dehors, l'espace des objets, dans le désir flottant du regard, «le regard en retrait, le regard latéral, en réserve d'interpellation», ainsi que le décrit D. Klébaner¹³, «attention prénatale, dit-il encore, d'avant la métamorphose chatoyante [de la chrysalide] en pouvoir et mainmise». Métaphore du regard-chrysalide, où résonnent la grande voix sombre d'Héraclite : «Ce qui est éclosion se complaît au retrait», et celle de Char, encore : «L'intacte chrysalide a retrouvé ses propriétés de vertige»¹⁴. On pourrait comparer l'espace d'où s'origine le poème au paysage dans les rouleaux de peinture Song, pur «support d'abandon», en perpétuel cheminement vers lui-même, chemin perdu à mesure que tracé. Ainsi le renoncement au regard appropriant, regard de maîtrise dans la chimère de l'emprise possible des mots sur les choses, et d'une improbable coïncidence, permet-il l'avènement du poème comme mise en place d'un espace qui n'est pas de nature phénoménologique, mais *ontologique*, non pas captation du même, mais dépossession du même, arrachant le signe, dit Bonnefoy, «*par la lumière du sens qui va, à la nuit du sens qui retombe*»¹⁵, chaque vocable ainsi rendu à sa puissance ontologique première et à son sens originel, l'espace *autour* des mots et *entre* les mots établissant des relations nouvelles, instaurant ainsi un ordre où le désir n'a que faire de la ressemblance. «Les pouvoirs de la langue, selon Bonnefoy, c'est qu'elle peut rebâtir une économie de l'être-au-monde»¹⁶, économie du désir dont les mots sont autant de trouées aveuglantes, de brèches éblouies dans les rapports établis entre les mots par la langue quotidienne, qui ignore l'attente, le suspens insomnieux.

La ressemblance en effet dans le poème est placée par Bonnefoy sous le signe de la *méfiance* : «(...) il va falloir *se méfier*, vérifier la nécessité ontologique de nos images nouvelles bien plus que leur ressemblance terme à terme (extérieure dès lors à celle du poème original)»¹⁷. «Toute parole, toute vie, naît d'où le regard s'arrête», écrit Ph. Jaccottet. Le poème n'est pas le lieu de la figuration d'un espace mimétique, mais de la configuration d'un espace ontologique. L'ordre instauré par la toujours nouvelle économie du désir (sur fond d'oubli, qui serait sa *tonalité* fondamentale) donne accès à un espace autre, ou plutôt à *un autre de*

11. *Ibid.* Nos italiques.

12. J. Roubaud, in *Dors*, Gallimard, 1981, p. 24

13. D. Klébaner, in *Poétique de la dérive*, Gallimard, 1978, p. 14.

14. R. Char, in *Le marteau sans maître*, Corti, 1970, p. 99.

15. Y. Bonnefoy, «Sur l'origine et le sens», in *Entretiens sur la poésie*, op. cit. p. 105.

16. *Ibid.*, p. 21.

17. *Ibid.*, p.98.

l'espace, «espace ultérieur», ainsi que le nomme J. Onimus, parlant de la poétique de Jaccottet¹⁸. Espace du regard? Plutôt regard qui «espace» au sens plein qu'on pourrait donner à ce verbe, donne espace aux choses dans la lumière fulgurante des mots.

«Nomade est la lumière. Celle qu'on embrassa
devient celle qui fut embrassée, et se perd»¹⁹.

«A chaque pas prenant congé», écrit Rilke dans la Huitième Élégie de Duino. A chaque mot aussi prenant congé des choses, afin que la dénomination ne se trompe pas d'espace, et ne gèle le nommé dans une pseudo-ressemblance pétrifiée. C'est peut-être cette (dé)nomination labile qui suscite chez certains poètes contemporains - Jaccottet, Dupin, André du Bouchet, Philippe Denis, et d'autres... - «l'esthétique de l'ébauche» (mais n'est-ce pas aussi une *éthique* de l'ébauche?), la forme même du poème, souvent fragmentaire, lacunaire, «pulvérisée», «en archipel», comme dit Char, venant signifier dans la forme poétique l'insistance exigeante de l'oubli de la mémoire. On ne trouvera pas dans de tels poèmes de spatialisation figeante du dehors, mais une mise en espace, un espacement - nous préférierions parler d'«espaciation» comme on parle de «distanciation» - que révèle la disposition typographique du poème, avec ses marges, ses pauses, ses blancs, ses trouées, sa ponctuation, signe d'oubli vigilant, recel de mémoire, le blanc menaçant parfois d'aveugler l'inscription du texte.

Cela nous amène à réfléchir sur l'oubli en tant qu'il est *effacement*, mais également *trace* de l'oubli, d'une part, et aussi sur ce qui sans trêve vient combattre la ressemblance et la tentation mimétique, à savoir l'écart, la distance, et le blanc.

Jaccottet formule ce vœu d'oubli éblouissant : «L'effacement soit ma façon de resplendir»²⁰. D'autres poètes, sans peut-être le souhaiter aussi ardemment, constatent cet effacement : ainsi Y. Bonnefoy, qui décrit le poème, une fois monté dans la voix cet *autre* auquel il faut savoir ne pas faire obstacle, comme «un brouillon qui s'effacerait à mesure»²¹, ou Claude Royet-Journoud, pour qui la ligne, le vers écrits, sont «parcours qu'il sait blanc sous son poignet»²². D'où peut-être la multiplication d'œuvres poétiques qu'on pourrait dire *de structure ouverte*, textes coupés, incisés, espacés, entaillés de blanc et de vide, témoignages d'une volonté d'inachèvement, affirmation de l'impossibilité d'une saturation et d'une suture verbales qu'opérerait - leurre troublant - une mise en relation par les empiègements conjugués de la puissance imageante et de la maîtrise syntaxique. «Les lèvres sont la plaie préférée des dieux, elles sont source du silence pur, aussi, quelquefois»²³.

18. J. Onimus, dans une étude consacrée à Ph. Jaccottet, Champ Vallon, Coll. Champ poétique, 1982, p. 40.

19. Ph. Jaccottet, *L'Ignorant*, Gallimard, 1957, p. 28.

20. *Ibid.*, p. 51.

21. Y. Bonnefoy, in *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1975, p. 76.

22. C. Royet-Journoud, in *La notion d'obstacle*, Gallimard, 1978, p. 100.

23. R. Char, lettre à M.A. Caws, cité en note in M.A. Caws, *The Presence of René Char*, Princeton University Press, 1976, p. 8. Inédit en français.

Ainsi se crée, dans l'effacement, un espace qui n'est pas de déploiement, mais d'infini repli sur lui-même, «tout à la fois retrait et repli durable se repliant sur lui-même»²⁴, dit M.A. Caws de l'espace poétique de Char, «miroir, dit-elle encore, qui retient son propre mystère»²⁵. Ce pli sans cesse replié sur lui-même engendre un *écart*, une distance car, toujours selon M.A. Caws, interprète et traductrice passionnée de Char, il s'agit en poésie de «maintenir le verbal et l'invisible dans 'l'invisibilité combustible' d'une distance uniquement perçue par son éclair intermittent, qui caractérise la trace météorique»²⁶, trace météorique de l'oubli, pourrait-on dire.

Ainsi, placé sous la double tutelle d'Iris et d'Éros, le poète devient, pour reprendre une métaphore de Char, «l'éclaireur», celui qui tout à la fois fait lumière sur les choses et part en reconnaissance dans «l'*inextinguible réel incréé*». L'effacement alors ne serait pas pure perte, absence de trace : «C'est un mal d'amont, une brusque invitation d'aval», nous dit Char²⁷. Afin que soit possible cet obstiné *retour aval* - si l'on peut oser ce paradoxe -, il faut, Char y insiste, «que les mots nous laissent, nous poussent à pénétrer seuls dans le pays, *qu'ils soient pourvus de cet écho antérieur* qui fait occuper au poème toute la place(...)»²⁸. Que les mots nous oublient, chacun tout ensemble convoquant et (se)révoquant...

Cette distance qu'évoque M.A. Caws, d'autres poètes encore l'affirment, (la souhaitent)? Ainsi Bonnefoy :

«Aujourd'hui la distance entre les mailles
Existe plus que les mailles.
Nous jetons un filet qui ne retient pas»²⁹.

Non pas seulement renoncement, cette distance «qui ne retient pas», pas plus que la mémoire ne retient, mais *travail* (peut-être jusqu'à un certain point analogue à un travail de deuil), travail qui est le fondement même de la parole poétique. Mathieu Bénézet dit ainsi :

«la distance est le travail (même)
on ne comblera pas»³⁰.

Poésie sans parole d'extériorité, de description, de narration, de monstration, même si elle aspire (malgré elle?) à montrer le regard. Tautologique en somme, («comme si nous ne pouvions dire de la musique [mais n'est-ce pas vrai aussi de la poésie?] que ceci, *elle est*»)³¹, et non mimologique, espace où la question qui se

24. *Ibid.*, p. 31.

25. *Ibid.*, p. 29.

26. *Ibid.*, p. 5.

27. R. Char, in *Fenêtres dormantes et portes sur le toit*, Gallimard, 1979, p. 27.

28. *Ibid.*, p. 25. Souligné par nous.

29. Y. Bonnefoy, in *Dans le leurre du seuil*, 1975, p. 64.

30. M. Bénézet, cité par J. Sojcher in *Travail de poésie*, numéro composé par C. Royet-Journoud, Revue de l'Université de Bruxelles, (première édition), p. 9.

31. William Bronk, «Cinq poèmes», *ibid.*, p. 41. Nos italiques.

pose, essentielle, c'est de savoir «comment et où le souffle [et on pourrait ajouter le regard...] s'est trouvé *transféré en forme d'oubli*»³². Convergence d'une quête, Bonnefoy rejoint Char dans la description du regard du poème, regard d'oubli : «L'amont de ton regard / N'est pas en toi»³³.

Regard et souffle ici se rejoignent dans le lieu de la perte :

«le souffle (pli de l'origine)
accède à ce qui échappe à toute grammaire
de la marge il double la mort
ne trace que sa propre perte
l'emprise du lieu tient à l'évidement»³⁴.

Sinon travail du deuil au sens strict du terme, le poème est *travail du vide* (notion sur laquelle nous reviendrons ultérieurement), mais aussi *travail du reste*, «vestige chantable» («Singbarer Rest», titre d'un poème de Hölderlin)...

«Si l'oubli, écrit Blanchot, précède la mémoire ou peut-être la fonde ou n'a pas de part avec elle, oublier n'est pas seulement un manque, un défaut, une absence, un vide (*à partir duquel* nous nous souviendrions, mais qui, dans le même moment, *ombre anticipatrice*, rayerait le souvenir de sa possibilité même, rendant le mémorial à la fragilité, *la mémoire à la perte de mémoire* : l'oubli, *ni négatif, ni positif*, serait l'exigence passive qui n'accueille ni ne retire le passé, mais, y *désignant ce qui n'a jamais eu lieu*, (comme dans l'à venir ce qui ne saura trouver son lieu dans un présent), renvoie à des formes non historiques du temps (...). *L'oubli effacerait ce qui ne fut jamais inscrit : rature* par laquelle le non-écrit semble avoir laissé *une trace qu'il faudrait oblitérer* (...)»³⁵.

L'oubli est ici indissociable du silence, vers lequel il semble parfois tendre : «Et ce n'était pas le silence mais à partir du silence ce qui ne se dit pas sans recourir au silence [et nommons aussi la cécité, «aveuglement» du regard dans la voix], - ne se traverse ni ne se rompt - pourtant ne se tait pas»³⁶. Le poème ainsi s'origine, s'enracine, dans le dessaisissement du regard dont on ne saurait dire qu'il «tombe dans la voix», puisque cette «voix» silencieuse, fondée sur le silence de l'oubli, suscitée par le temps, et dirigée vers le «vers» de la non-parole qui lui redonnera nécessité d'être, n'est, comme le suggère P. Quignard, qu'«espace d'échos». «Car tel mot, dit-il encore. N'importe quel. Phrase quelconque. Parole à tout moment que dite elle est l'unique. La nécessaire. Et est le seul recours et l'irréparable dans le temps que pour être *elle doive sans cesse se trouver l'effondrée*. Substituable (...)»³⁷.

32. P. Rottenberg, «Un an plus tard», *Ibid.*, p. 50, Nos italiques.

33. Y. Bonnefoy, in *Le leurre du seuil*, Mercure de France, 1975, pp. 63-64.

34. C. Royet-Journoud, cité in *Travail de poésie*, op. cit., p. 11.

35. M. Blanchot, in *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, pp. 134-135. Souligné par nous.

36. P. Quignard, «La lettre d'Alexandre», in «*écho*», op. cit., sans pagination.

37. *Ibid.*, Nos italiques.

Silence, oubli, effondrement sont ici le signe non d'une impuissance, mais bien de cette «negative capability» dont parle Keats, du pouvoir du négatif. C'est en cela que les «ressemblances» dans le poème ne peuvent être que la manifestation de la distance, la chimère du «comme»...

«(On devrait pouvoir arriver au bout - à bout - ... -ssemblances et pourtant...
La mer ressemble-t-elle à la mer, le désert au désert?».

Telle est la question essentielle que pose Jabès³⁸.

Aucun vocable, aucune description, aucune docile comparaison, aucune violente métaphore, ne sont susceptibles d'épouser non plus que d'épuiser les ressemblances, et c'est en cela que l'on pourrait dire que le langage de la poésie, sa *langue* (et «langue» ne se trouve-t-il pas justement être l'anagramme de «lagune»?) est dans son essence même, pour reprendre une expression de J. Tortel, objet «négatif», «inexhaustible»³⁹, jusque - surtout? - dans cette tentation que représente le désir de créer par les mots un analogon du visible. Quête impossible puisque : «L'œil, si je le suppose attentif à ce qu'il écrit, (...) ne perçoit pas plus le travail de sa vision, qu'il ne saurait se percevoir lui-même»⁴⁰. Comme si la main écrivante se prenait pour le regard qui la fait écrire, étrange anamorphose de la main / regard...

Il serait peut-être licite ici de rapprocher cet objet «négatif», «inexhaustible» du *blanc* tel que le conçoit Jabès, et, sur un autre versant, de l'obsession de la blancheur qui hante bon nombre de poètes depuis Mallarmé.

Jabès évoque en effet la «blancheur insondable» qui «obsède tout vocable», cette blancheur qui est, selon reb Assias, cité par Jabès, «insoutenable couleur; à la fois celle de l'abîme et celle des cimes»⁴¹, exploration «d'un passé expulsé de ta mémoire qui fut profondément tien». Mais qu'est-ce que cette insoutenable couleur, le *blanc*? Jabès propose cette réponse en forme d'hypothèse : «Et si le blanc n'était que distance indéfiniment maintenue, du blanc avec le blanc, (...) imperceptible passage d'une absence assumée à l'inimaginable absence?

L'oubli ne s'ouvre qu'à l'immortel oubli»⁴².

Ainsi les mots du poème, «maison de l'être», ainsi que le nomme Heidegger, sont aussi maison de l'oubli, l'oubli étant le fondement même de l'être-dans-les-mots, sur fond de silence, d'effacement, «d'absence assumée et d'inimaginable absence». «Le double exige sa déperdition», écrit A-M. Albiach⁴³. La surface du dire du poème est aussi la trace de l'effacement de la dénomination, espace de la (dé)négation : «Je sais bien [que la ressemblance, la saisie du même par une mémoire exhaustive, est impossible], mais quand même...». C'est justement ce

38. E. Jabès, «Le dernier livre est toujours avant», in *Travail de poésie*, op. cit., p. 184.

39. J. Tortel, in *Sud* n° 17, p. 23.

40. P. Quignard, «Le misologue», in *Travail de poésie*, op. cit., p. 103.

41. E. Jabès, «Le dernier livre est toujours avant», op. cit., p. 183. (Cf. pp. 179 à 188).

42. *Ibid.*, p. 188.

43. A-M. Albiach, «La nudité comme appareil», in *Travail de poésie*, op. cit., p. 199.

travail inachevable qui rend possible la poursuite du (désir) du dire, dans un «écart de dénomination incisive»⁴⁴ ouvert par la germination des mots / images. Effacement, fracture, faille, «blancheur insondable», créent ainsi l'espace du dire du poème par la dénomination (Blanchot utilise le terme d'«entre-dire», que rejoint «l'inter-dit» chez A-M. Albiach). On peut préférer le terme de (dé)nomination à celui de «nomination», en raison de ce qu'il recèle d'*ambiguïté*, puisque toute nomination dans le langage poétique, le «haut langage», ainsi que le nomme J. Cohen, est reconnaissance inavouée de l'impossibilité d'une coïncidence entre la chose et le mot qui la nomme, la convoque, et aussi parce que toute nomination annonce, appelle, son propre effacement, son «débaptême», qui lui évite de s'épuiser en elle-même. Étrange itinéraire, toujours «de la cendre à la flamme», pour reprendre la métaphore de Salah Stétié⁴⁵. «La langue revient dans la perte», écrit Claude Royet-Journoud⁴⁶. «Quelque chose que l'œil ignore. Que la main pressent. Quelque chose entre la perte et sa mémoire», dit-il aussi⁴⁷. Si l'espace nourrit, c'est, selon lui, «au milieu de l'image»... Il ne faut pas voir là cependant un constat d'échec, puisque, si l'on en croit Char : «Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. *Seules les traces font rêver*»⁴⁸.

Rejoignant ici Blanchot, Char affirme encore : «Nous ne pouvons vivre que dans l'entr'ouvert, exactement sur la ligne hermétique de passage entre l'ombre et la lumière. Mais nous sommes irrésistiblement *jetés en avant*. Toute notre personne prête aide et vertige à cette poussée»⁴⁹.

Le poète est «jeté en avant». Char ajoute : «Le poème n'a pas de mémoire : ce qu'on me demande, c'est d'aller de l'avant». C'est en ce point peut-être que l'oubli et la perte rejoignent le vertige, ce «retour aval» que nous évoquions plus haut, et plus encore la «prolepsie», ce terme blanchotien éclairant - glissement vers l'avant, caractéristique du dire du poème. Tout dire, selon Blanchot, doit être fondamentalement *un dé-dire*. (...) Nous ne disons rien que dans la mesure où nous pouvons faire entendre préalablement que *nous le dédisons, par une sorte de prolepsie*, non pas pour finalement ne rien dire, mais pour que le parler ne s'arrête pas à la parole, dite ou à dire ou à dédire»⁵⁰.

Matière d'oubli les mots, excès d'absence... Ainsi, il est possible de voir dans ce que l'on pourrait nommer les poèmes «infinifits» non pas la manifestation syntaxique d'un mode optatif, non plus que dans les poèmes qu'on pourrait dire «nominatifs» une forme d'invocation : l'absence d'«il y a» dans les poèmes

44. *Ibid.*, p. 205.

45. S. Stétié, in *La unième nuit*, Éd. Stock, 1980, p. 35.

46. C. Royet-Journoud, in *Les objets contiennent l'infini*, *op. cit.*, p. 60.

47. *Ibid.*, p. 58.

48. R. Char, in *Les matinaux*, Gallimard, coll. Poésie, 1969, p. 153. Nos italiques.

49. R. Char, in *La parole en archipel*, poèmes réunis avec *Les matinaux*, *op. cit.*, p. 153. Nos italiques.

50. M. Blanchot, in *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 39. Nos italiques.

nominatifs (ou célébrants), et l'absence de temps et / ou de modalisation dans les poèmes «infinitifs» sont peut-être sommation d'oubli dans la quasi simultanéité de la convocation à la présence, à l'«être-là».

A la non-saturation de l'espace du poème par le redoublement de l'espace du regard en tautologie, en analogon, ou même en métaphore - la métaphore qui est premier glissement peut-être, première *prolepsis* vers l'oubli du poème, de l'identique, dépossession voulue, boîtement merveilleux du sens -, correspondrait la *non-saturation du temps*. Temps double en effet du désir de captation correspondant au moment où le regard «s'espace», où la parole du poème se veut espaciation de l'espace du dehors, d'une part, et d'autre part à ce temps autre, ce temps sans mémoire, oubli de l'oubli, le temps du *vers*, *versus*, régression, torsion sur lui-même, en même temps que trajet *vers* (sans complément), infiniment «leurre du seuil»⁵¹. Le rythme, l'espacement des vocables, seraient transcription visuelle et vocale (potentiellement du moins) de cette non-saturation. Dans l'écriture de la poésie, les mots tombent *non sous le sens* - ce que la lecture interprétative du critique, mais non celle du lecteur à haute voix du poème, cherche utopiquement à réaliser, afin de combler cette double béance - mais bien plutôt, ils tombent, les mots, *dans le sens*, glissement vertigineux de mot en mot, de sens en sens. Leur polysémie potentielle (sorte de polyfocalisation sémantique, polyphonie aussi de l'écrit), serait peut-être cette énigmatique épiphanie de l'oubli, défini par Blanchot comme «non-présence, non-absence».

Ainsi l'espaciation de la poésie est-elle évidence de l'énigme, «un creux / où se ravivent les mots»⁵², évidemment nécessaire de l'être-des-choses dans les mots, ceux-ci devenant, l'espace / temps du poème conçu comme fragment lacunaire, lieu-où-être - mais non lieu-de-l'être -, et encore au-delà, dans cet «espace ultérieur» qu'évoque J. Onimus, pur non-lieu, non pas rapatriement dans la parole, mais *a-payement*, *a-topie*. Plus qu'à un espace en ad-venir, assujetti à un regard «enparolant», («Le poème est le regard-tel-qu'il-se-parle»), c'est à un temps en perpétuel retenir et retrait que semble avoir affaire la poésie, «l'oubli sans preuve, improbable, vigilance qui toujours réveille»⁵³. Encore, toujours, espace d'échos précédant la voix, pour lequel J.-P. Teboul, parlant de Blanchot, a ces formulations : «Le premier mot garde du retrait la marque du retentir dont le dernier s'efface»⁵⁴, mais aussi : «Un étrange écho qu'écrire efface et nomme», ou encore «Inscription où le disparaître n'a de cesse d'être quelque appel»⁵⁵.

«Oubliant un mot, écrit Blanchot, nous pressentons que le pouvoir de l'oublier est essentiel à la parole», laquelle «doit oublier plus profondément, se tenir, oubliant, *en rapport avec le glissement de l'oubli*»⁵⁶. Non-présence, non-absence,

51. Allusion au titre du recueil de poèmes d'Y. Bonnefoy, déjà cité.

52. B. Noël, «A vif enfin la nuit», (1967), p. 155, in *Poèmes I*, Flammarion, Coll. Textes, 1983.

53. M. Blanchot, in *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 163.

54. J.-P. Teboul, in «Exercices de la patience», Cahier *Obsidiane* 2, (Hiver 1981), numéro spécial consacré à Blanchot, p. 57.

55. *Ibid.*, pp. 61 et 69.

56. M. Blanchot, in «L'oubli, la déraison», in *L'entretien infini*, op. cit., p. 290. Nos italiques.

l'oubli est avancée dans et par le retrait et le glissement, disjonction qui empêche - veille à empêcher - l'identité, créant un intervalle que l'on pourrait nommer «mémoire de l'oubli», pour reprendre une formule essentielle de Jabès. Toujours, comme le dit avec tant d'humilité Jaccottet, le poète, c'est «celui qui prendrait l'eau dans ses mains». Présence en pur passage dès lors le poème, de l'obscur à l'oubli en passant par l'oubli...

On pourrait peut-être imaginer ici, puisque le poète est aussi ce «rêveur définitif», laissant vivre le rêve et le critiquant, ainsi que le demande Bonnefoy, la possibilité de poser un rapport entre l'oubli du poème, l'oubli-dans le-poème, et le rêve en tant qu'il est trace d'oubli. L'oubli des noms propres [et Bonnefoy ne suggère-t-il pas que dans le poème tout vocable est un nom propre...], l'oubli des noms étrangers, des mots de poèmes, «ces formes symptomatiques d'oubli», «seraient propres à nous reconduire à l'*aphasie du rêve* et ainsi à l'imprononçable des mots dont ses images sont faites»⁵⁷. «La *capacité théorique* du rêve est, notamment, celle de pouvoir penser l'oubli non plus comme défaut de mémoire mais *fait de langage*»⁵⁸.

L'oubli ici serait comme une mémoire en suspens, attente de mémoire en même temps qu'attentat à la mémoire, paradoxe de l'oubli. «D'où, oui, tant d'évidence à travers tant / D'énigme»⁵⁹. Le sens consommé, condensé, consumé, «achevable», face au «célébrable» comme mimésis, ce ne serait plus alors l'*amnésie* nécessaire à l'instauration du dire poétique, mais bien une *aphasie* proche de ce que nous pouvons nommer l'*aphasie du rêve*. L'oubli ne sait pas *ce qu'il* a oublié, mais il reste encore de la mémoire dans l'oubli, qui sait du moins *qu'il* a oublié (exception faite pour cet extrême, l'oubli de l'oubli, qui est sans doute le refoulement). Le «célébrable» dont se défie Bonnefoy autant que Jaccottet de la parole «litanique» seraient ainsi une tentative pour annuler (oublier?) l'oubli, la perte et la dépossession originaires; *dénégation*, à la surface de la parole imageante, de l'insaisissable du visible par le regard appropriant, et aussi de l'incarnable du sens par une parole où l'évidence voudrait aveugler l'énigme.

Réfléchissant sur le recours au rêve dans certains textes de Bonnefoy, S. Agosti, dans un beau texte intitulé «La violence de l'oubli»⁶⁰, avance que ce n'est là chez le poète «rien d'autre qu'une pratique de l'oubli». Nous nous permettrons de citer ici assez longuement Agosti : «L'oubli est en effet ce qui est au fond du rêve et en articule l'élaboration [et, pourrions-nous ajouter, permet l'élaboration secondaire dans la narration, le «récit du rêve»]. (...) Le travail du rêve «s'exerce à partir d'un manque, d'une première représentation effacée. Cet oubli originare, cet oubli de l'origine, est à la fois *une marque de négativité et de vérité* sur l'ensemble représentatif»⁶¹. Violence de l'oubli en effet puisque «cette vérité (...) ne peut pas se dire, qu'elle ne peut s'inscrire que comme *trace vide*, béance ou faille à

57. P. Fédida, «L'oubli du rêve», in *Furor* n° 8, p. 10.

58. *Ibid.*, p. 11.

59. Y. Bonnefoy, in *Le leur du seuil*, op. cit., p. 13.

60. S. Agosti, in *Cahiers de l'Arc*, n° 66, consacré à Y. Bonnefoy, pp. 42-47.

61. *Ibid.*, p. 42. Nos italiques.

l'intérieur de ce qui la porte : parole, image, corps»⁶². Opposée en ceci, selon Agosti, *au souvenir*, lequel se situerait «en position symétrique et inverse par rapport au rêve», cette fois «sur le mode de la *trace pleine*, significative, dépositaire d'une valeur» (...)»⁶³. Ainsi le recours au rêve chez Bonnefoy se manifesterait-il comme une «mise en relation de l'oubli avec son terme opposé et «marqué» : c'est-à-dire *avec le souvenir, avec la force de son mensonge et l'éclat de son évidence*»⁶⁴.

Cette aphasie, selon Agosti, n'aurait pas quant à elle «la valeur de la violence de l'oubli», qu'elle serait censée «reproduire»⁶⁵. Violence négative que celle de l'aphasie, violence effaçante, pas même trace vide, mais blanc absolu, non susceptible de recevoir une inscription, sorte de point aveugle de la parole. La ligne de partage dans la parole du poème ne semble pas se situer entre l'oubli et le souvenir, *mais bien entre l'oubli et l'aphasie*. Les traces du poème sont traces pleines, l'oubli du poème est fondement et mouvement à la fois, glissement vers lui-même, oubli sans amont, qui «semble se maintenir comme une insistance inspirée à contre-jour de l'expérience du vide», ainsi que l'écrit Bonnefoy à propos de Bashô⁶⁶. Mots «éveillés, peut-être, dit S. Stétié, mais dormeurs par besoin d'éternité»⁶⁷. Si nous pensons à la condensation, au déplacement, à l'absence de négation dans le rêve, nous pouvons dire, avec S. Stétié, que «les contraires ne sont là que pour mieux annuler leurs efforts et *restituer le mot à son vide pur*»⁶⁸. S'attachant à la poésie arabe, Stétié insiste sur le fait que l'être ne s'y trouve affirmé «que par l'opération d'une négation - simple ou double». (Ainsi, exemple fulgurant, «Il n'est de Dieu que Dieu»)...

Ce vide pur que les contraires restituent au mot, Stétié s'emploie à le définir : «Le vide commence brusquement là où tout cesse qui chargeait encore les mots, ce mot-là seulement peut-être, *d'un excédent de rien*. *C'est assez dire que le vide est le contraire du rien*, et qu'il œuvre à son annulation»⁶⁹.

Ainsi, pour juxtaposer violemment deux titres empruntés aux poètes J. Tortel et C. Royet-Journoud, «les limites du regard» [et on pourrait ajouter l'oublieuse mémoire de la dénomination], font que «les objets contiennent l'infini». La dénomination en effet se consume dans l'instant même de sa fulguration, apparaît / disparaît qui permet que l'objet (par exemple l'objet / espace) demeure à tout jamais, comme le dit Tortel, objet négatif et inexhaustible, «cela puis un autre cela». Ainsi la langue poétique a-t-elle ses éblouissements, qui sont aussi des «absences», au sens que donne à ce terme la langue de tous les jours.

62. *Ibid.*, p. 42.

63. *Ibid.*, p. 42. Nos italiques.

64. *Ibid.*, p. 43. Nos italiques.

65. *Ibid.*, p. 46.

66. Y. Bonnefoy, in «La fleur double, la sente étroite», dans *Mouvements premiers* (études critiques offertes à Georges Poulet) Éd. J. Corti, 1972, p. 306.

67. S. Stétié, in *La unième nuit*, *op. cit.*, p. 12.

68. *Ibid.*, p. 19. Nos italiques.

69. *Ibid.*, p. 49. Ici encore, nos italiques.

On pourrait discerner un autre rapport possible encore de l'écriture poétique avec le rêve, dans ces quelques lignes de Jabès. «L'oubli, écrit-il, est *borne d'avenir*»; borne, c'est-à-dire signe d'une limite, d'un terme sans outre-lieu ni temps ultérieur, en même temps cependant que *limen*, invitation au passage, au franchissement, à la transgression... «Tu n'écris jamais ce que tu sais, mais *ce que tu ignores avoir su*; ce que, sans étonnement, tu découvres que tu savais depuis toujours»⁷⁰. Or rêver, n'est-ce pas mettre en images et en mots obscurs ce que l'on ignorait avoir su, ce que, sans étonnement, on découvre que l'on savait depuis toujours?... Passage de l'oubli, de l'oubli dans le rêve - ou dans le poème - à l'oubli du rêve... ou du poème... «Ce qui est dit dans l'obscur va de l'oubli à l'oubli en brillant de son seul éclat»⁷¹. «C'est l'oubli qui, venant à s'écrire, oublie le mot qui le dit»⁷².

Rature, érosion, arasement du texte qui constamment s'absente de lui-même afin de rendre possible son avènement, son événement. «Comme si, écrit H. Valavidinis commentant Blanchot, en deçà du temps mémorable tissé par l'alternance des laps et des retrouvailles, quelque chose *s'était toujours déjà passé* dans un passé qu'aucune mémoire ne saurait restaurer»⁷³. On pourrait rapprocher ces mots de ce qu'écrit P. Celan dans «Le méridien» :

«le poème aujourd'hui (...) montre, à l'évidence, une forte propension à se taire. Il est au fort de lui-même (...) le poème est au fort quand il est au bord de lui-même, c'est de là qu'il appelle, mais il ne peut s'y tenir qu'en s'arrachant sans cesse de son *déjà-plus vers son pas-encore*»⁷⁴.

Ainsi pourrait-on voir dans le poème *le lieu du désir de l'oubli*, et, encore au-delà, *de l'oubli de l'oubli*, pour que renaisse le désir de capter - paradoxalement - la non-ressemblance des choses dans les mots, et que soit possible le recommencement, oubli qui ignore qu'il va s'oublier, "«ἐκλέγειν : » «dire» comme «élire», «choisir», «arracher», «recueillir»"⁷⁵. Ce n'est pas de coïncidence avec le visible dans un instant de révélation fulgurante ou dans le secret d'une mémoire recueillie et recéleuse, qu'il est question en poésie, mais d'arrachement au même par le biais de la réitération à l'infini des (non)-ressemblances. C'est l'acceptation que le dicible des choses («cela qui serait dicible si cela l'était», comme l'écrit J. Roubaud)⁷⁶, continue à assumer la fonction du visible des choses, qui est de cacher ce qui en elles n'est pas elles et les fait être ce qu'elles sont. D'où peut-être ce surgissement insistant du neutre, à la fois désignation et refus de nomination, auquel s'intéresse Blanchot dans la poésie de Char⁷⁷, neutre dont on constate

70. E. Jabès, «Le dernier livre est toujours avant», *op. cit.*, p. 181. Nos italiques.

71. B. Noël, *Encore*, in *Poèmes I*, Coll. Textes, Flammarion, 1983, p. 10.

72. J.-P. Teboul (à propos de Blanchot), «Fragments du mutisme», in *Exercices de la patience* n° 2, *op. cit.*, p. 58.

73. H. Valavidinis, «Lire. De l'autre nuit à l'autrement qu'être», in *Exercices de la patience 2*, *op. cit.*, p. 49. Nos italiques.

74. P. Celan, «Le méridien».

75. P. Quignard, «La lettre d'Alexandre», in «écho», *op. cit.*, sans pagination.

76. J. Roubaud, in *Dors*, Gallimard, 1981, p. 23.

77. M. Blanchot, «René Char et la pensée du neutre», in *L'entretien infini*, *op. cit.*, pp. 439-450.

également l'omniprésence chez un certain nombre de ces poètes qui refusent «le célébrable», tels que A-M. Albiach ou C. Royet-Journoud, à plusieurs reprises évoqués ici.

De cette prolepsis du poème «de son déjà-plus vers son pas-encore», la dérive, la fugue seraient dans le poème la manifestation rythmée, chaque mot étant sillage sans rien qui le précède, chaque pause étant le signe en creux d'un retour de mémoire : «Le fugace, l'irréremédiablement emporté est le degré poétique de l'univers»⁷⁸. Quand le questionnement des choses, comme le dit Onimus, «capte le souffle sans l'étouffer»⁷⁹, il devient rythme qui sans cesse et tout à la fois prend origine et s'efface; matière de mémoire et matière d'oubli le son césuré, syncopé, coupé de souffle, de blanc, afin que s'instaure l'ouverture de l'espace des mots, et que la sidération de cette présence / absence n'asphyxie pas le souffle dans une contemplation gelée. Le rythme, «travail négatif : ne pas faire obstacle»⁸⁰. Rythme, signe de perte aveuglant en ce qu'il est mise en rapport qui est simultanément dé-chaînement, dé-liaison, dé-conjugaison, participant ainsi du dé-dire blanchotien. Selon Ph. Lacoue-Labarthe, parlant de Celan et Hölderlin, ce dont jaillit le poème, sa poussée, c'est «l'experiri», la traversée d'un danger [et Blanchot n'évoque-t-il pas lui aussi le «danger de l'énigme du rythme»?...] : «la mémoire d'un éblouissement et donc, aussi bien, la mémoire comme pur vertige»⁸¹. Rythme, pur suspens de l'ad-venir, césure, syncope, «absence»... Parlant du mot / nom «Douve», qui rythme le recueil de poèmes qui porte ce titre, Bonnefoy écrit : «(...) sa *syncope* dans l'énoncé avait incité (...) à la décoagulation, à l'espoir (...)»⁸². Ainsi le rythme lui-même participe-t-il de ce que nous avons choisi de nommer ici «l'oubli antérieur», impossible paradoxe, quelque chose qui est présenté comme ayant déjà eu (un) lieu dans un temps non encore ad-venu, temps qui est en fait bien plutôt une modalisation de l'espoir, «décoagulation» fondée sur un leurre de présence. Commencement et recommencement, en cela proche de l'oubli, absence d'origine : «Il n'y a pas d'origine, si origine suppose une présence originelle. Toujours passé, d'ores et déjà passé, quelque chose qui s'est passé sans être présent, voilà l'immémorial que nous donne l'oubli, disant : *tout commencement est recommencement*»⁸³. Ainsi écho immémorial le rythme, cette «parole rare», «toujours persistant dans l'interruption, toujours en appelant au détour, et ainsi nous tenant comme *en suspens* entre le visible et l'invisible, ou en deçà de l'un et de l'autre»⁸⁴.

Ainsi va la parole rare du poème du silence du voir à la non-parole de ce qui est à-venir dans le dit - les deux pôles de la parole poétique, l'oubli poétique, l'oubli étant ce qui rend possible ce trajet - «trajet-vers» - par la résonance des mots

78. Y. Bonnefoy, in *L'improbable*, Mercure de France, 1959, p. 120.

79. J. Onimus, à propos de P. Jaccottet, *op. cit.*, p. 49.

80. *Ibid.*, p. 70.

81. P. Lacoue-Labarthe, «Deux poèmes de Paul Celan», in *Aléa* n° 5, *op. cit.*, 1984, p. 77.

82. Y. Bonnefoy, in *Entretiens sur la poésie*, *op. cit.*, p. 141.

83. M. Blanchot, in *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 180. Nos italiques.

84. M. Blanchot, «La parole plurielle», in *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 43. Nos italiques.

chacun en soi s'éteignant, chaque mot à son tour foyer, *focus*, de cet espace de recherche incessante du décentrement qu'est le poème. Ainsi prolifération successive de centres lumineux obfusquant le centre toujours nécessairement absent vers quoi tend le vers.

Toute parole poétique ne saurait être que lacunaire, lagunaire, par où s'engouffre l'oubli afin que se poursuive la (dé)-nomination, tout à la fois évocation (mémoirelle), invocation (litanique) et (auto)-révocation (amnésique ou même *aphasique*). Pliure, reploiement incessant des mots dans l'espace du poème un instant déployé dans ses vocables espacés par le souffle, trace des traces de l'oubli. Peut-être l'espacement du poème, avec ses marges, ses blancs, aurait-il pour fonction de faire ligne, non ligne d'arrêt ou de butée, ni non plus ligne de fuite, mais *ligne, en effet, de retour aval*, «comme si nous étions détournés du visible, sans être retournés vers l'invisible»⁸⁵. «Écrire, dit Blanchot, ce n'est pas donner la parole à voir»⁸⁶. Et encore, et surtout : «Voir, c'est peut-être oublier de parler, et parler, c'est *puiser au fond de la parole l'oubli qui est l'inépuisable*»⁸⁷.

Cette exploration du poème comme lieu de l'oubli, nous souhaiterions la terminer, sans la clore, non par une parole affirmative, mais par le questionnement du poète J. Bussy, dans un poème simplement intitulé «Les choses» :

«Si par hasard non le mot mais la chose
Non plus dans notre voix mais dans la main
Se mettait à peser, l'offrirait-on,
Qui puisse ensemble aider vie et songe
Qui lente ou vive ne s'abîme pas
Qui ne détruise paroles ni vue?»⁸⁸.

Michelle TRAN VAN KHAI,
Pierre FÉDIDA

85. M. Blanchot, in *L'Entretien infini*, p. 38.

86. *Ibid.*, p. 38.

87. *Ibid.*, p. 40. Nos italiques.

88. J. Bussy, in «Poésie présente» XXIII, p. 132.

Quelques sites déchirés du poème. Aujourd'hui vers Dante

– I –

Dans le célèbre discours de Florence, Saint-John Perse, tout en saluant chez le poète Dante le « créateur de sa langue », d'une langue nationale, souligne en lui le clivage entre l'homme public, le citoyen, et le poète : l'ancien prieur de la Commune de Florence ouvre à Dante le désert de l'exil, qui le fait grand poète en même temps qu'« italien ». Renoncer à l'ordre temporel et au champ de l'action, de l'entreprise et de l'histoire permet de découper un espace sacré, inaugural - d'où naîtra le poème. Dans cet hommage où se confondent les ombres des grands exilés et la sienne, Saint-John Perse projette sur Dante une « convoitise » d'espace et d'air (celle de son « âme de Numide », de son âme « sans tanière ») jusqu'à voir surtout en lui, « grand être en marche », l'un de ces « grands poètes transhumants » « pareils aux Conquérants nomades maîtres d'un infini d'espace »¹, - lanceurs d'œuvres qui migreront avec nous dans le voyage de la mémoire et de la lecture.

Il est peu de poètes pourtant chez qui la langue poétique, et même la langue, ou les langues, aient aussi violemment coïncidé avec la terre, ou les terres, qui les portent.

Dans la linguistique fantastique du *De Vulgari Eloquentia*, qu'il écrivit en exil, Dante rappelle que par cet exil tout bonheur du site poétique lui fut dénié :

« Mais moi, dont la patrie est le monde comme aux poissons la mer bien que j'aie bu l'eau de l'Arno avant de faire mes dents et que j'aime Florence au point de souffrir l'exil contre toute justice pour l'avoir aimée... »²

1. O.C., Pléiade, p. 452, 455, 457, passim.

2. O.C., Pléiade, p. 559. Je cite, en la modifiant légèrement parfois, la traduction d'André Pézard. Lorsque je cite le texte latin, je renvoie à l'édition du *De Vulgari Eloquentia*, édité, traduit en italien et commenté par Aristide Marigo, Firenze, Felice Le Monnier, 1948.

et dans le *Convivio* :

«Depuis qu'il plut aux citoyens de la très belle et très fameuse fille de Rome, Florence, de me jeter hors de son doux sein - où je fus mis au monde et nourri jusqu'au comble de ma vie et où, s'il lui plaît, je désire de tout mon cœur reposer mon âme lassée et terminer mon temps - par toutes les régions, peu s'en faut, auxquelles s'étend cette langue, étranger, mendiant presque, je suis allé contre mon gré montrant les coups de la fortune, lesquels et injustement, sont trop souvent imputés au blessé. J'ai vraiment été vaisseau sans voiles et sans gouvernail, porté en divers ports et estuaires et rivages par le vent sec qui souffle sur la douloureuse pauvreté; et je me suis offert aux yeux de maintes gens qui, par quelque renommée peut-être, m'avaient imaginé sous autre figure : en la présence desquels non seulement ma personne parut avilie, mais toute mon œuvre parut de moindre valeur, qu'elle fût déjà ou fût à accomplir»³.

C'est sur ce fond d'absence et de douleur qu'il faut entendre toute l'œuvre de Dante. Poète exilé au cœur même de la langue que forge l'écriture poétique : il ne trouvera jamais de territoire. Poète catholique (qui doit rendre compte de la création, tout en restant à l'écoute d'une parole), le mystère de l'Incarnation, à la fin de la *Commedia*, lui est révélé en ces termes, qui définissent le lieu par excellence :

«Veder volea come si convenna
l'imgo al cerchio e come vi s'indova...»

«Je voulais voir comment l'image au cercle
se put joindre, et comment lieu y trouve»⁴.

«Indovarsi» : «se mettre au cœur du où», «se lover dans le où» : le néologisme «indovarsi» - greffe de l'adverbe «dove» sur le «in» - enflamme alors la noria d'une lumière infiniment rouée, à perte de vue, à perte d'écriture, jusqu'à tarir aussi la parole. L'image, c'est le Christ. «Indovarsi» : «s'innoûer»⁵, invente Jacqueline Risset, avec un bonheur de traduction qui mêle, dans l'arbitraire musical de la langue française, le nœud qui noue l'image au monde du où, et l'inouï de cette révélation, si purement visionnaire. Échos où s'entendrait jusqu'en français la vigueur d'une délivrance : inaugurale de l'italien naissant à lui-même en naissant à l'écrit.

C'est entre ces deux pôles, l'épreuve de l'exil, la fondation de la langue, que se joue l'écriture de Dante, toute dominée par une pensée puissante de l'espace. L'ordre rigoureux qui régit le monde de l'au-delà en trois lieux⁶ (puis en «cerchi»,

3. *Convivio*, O. C., p. 283.

4. *La Divine Comédie*, «Le Paradis», XXXIII, vers 137, 138, *Ibid.*, p. 1674.

5. Sur ces vers, voir son commentaire pertinent : «indovarsi» (composé de la préposition *in* et de l'adverbe *dove*), «se mettre dans le où» (si on voulait traduire exactement : «s'innoûer»). Verbe qui donne à l'acte de *prendre lieu* la lumière exacte, absolue et cosmique de l'Incarnation. *Dante écrivain*, Le Seuil, 1982, p. 70.

6. Sur le problème du «troisième lieu» (comme Luther appelait le Purgatoire), voir Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, N.R.F., 1981, et notamment le chapitre qu'il consacre à Dante : «Le triomphe poétique. La *Divina Commedia*», p. 449 → 479.

«cinghi», «cornici», «bolgie», «giri», «gironi») ne saurait se comprendre sans cette autre face, opaque, celle d'un espace intime déchiré par l'exil : froissement interlope des frontières et des langues, site meurtri. La terre qui refuse d'être nourricière, la cité qui bannit, le territoire de l'action (donc du pouvoir) interdit ou lointain, ont sans doute ancré plus profondément l'écriture de Dante dans cet espace, vacant sans être vide, de la langue, seul bien de l'exilé. Et noué fortement le lien d'un italien encore à naître (comme encore «italique») au sol et aux paysages mi-rêvés, mi hallucinés, que suscitent, avant même le grand poème, tel ouvrage théorique, où déjà la théorie tourne en vision, en fiction.

Ainsi du *De Vulgari Eloquentia*⁷ : Dante écrit ce traité en latin (langue presque morte, langue sans vraie parole, sinon celle du savoir), mais pour l'apologie du «vulgaire», du «parlar materno» (en italien), ou «loquela» (en latin). Parler des nourrices, oral, remuant et changeant, parole du «bon plaisir». Donc du désir d'idiome, où doit s'enraciner le poème, pour délivrer une langue poétique, encore à naître, elle aussi, que Dante appelle : «le vulgaire illustre».

Je laisserai ici de côté la remontée étymologique dans l'histoire mythique ou biblique, jusqu'à la tour de Babel, où se fracasse l'unité de la langue universelle, pour ne rappeler que brièvement à quelle mémoire du parler (il ne s'agit encore ni de langue, ni d'écriture) doit se ressourcer la poésie. La langue du savoir - la grammatica - le latin, barre l'accès à la jouissance poétique : prisonnière du passé, figée dans l'identique et dans l'universel, elle se coupe de tous les destinataires ignorants, surtout des mères («nutrices»), et des femmes, à qui s'adresse le poème, que Dante voulut d'abord «soumis à l'amour» dans la *Vita Nova*, lancé par le désir. La langue vulgaire, ou plutôt les parlers vulgaires, sont à la fois soutenus et vivifiés d'êtres proches, en arrière de chacun dans l'histoire du sujet - ils ont permis aux parents de chacun de se parler, de se comprendre et de s'aimer, écrit Dante dans le *Convivio* - comme ils sont magnifiés par un désir érotique qui les pousse en avant vers l'autre, la femme, les femmes, et en fait un objet de quête. Les dames ne savent pas le latin, il faut donc écrire, leur écrire en italien. - Cette poésie, première en parole, ne se conçoit pas sans adresse -.

Mais quel italien? En arrière de soi, devant soi? Le plus proche ou le plus lointain? Hérité ou objet de quête, de conquête? La langue la plus une, celle qui ne fait qu'un avec nous? Ou la plus partagée, la plus scindée, celle qui se dissémine en quatorze «vulgaires»? Dans le *De Vulgari Eloquentia*, Dante les réunit d'abord sous le regard.

Sous le regard : doublant en effet le pouvoir du discours et de l'argumentation en latin, le regard du géomètre, englobant et comme omnipotent, sinon divin du moins central, du moins royal, un regard dominateur vient offrir, comme du ciel,

7. Pour tout ce qui concerne le *De Vulgari Eloquentia*, j'ai utilisé les commentaires de Marigo (note 2). Je dois beaucoup à Roger Dragonetti : «Le langage poétique dans le *De Vulgari Eloquentia*» in *Aux frontières du langage poétique*, Romanica Gandensia IX, Gand 1961, p. 9-77 et «Dante face à Nemrod», *Critique* août-septembre 1979, n° spécial sur «Le mythe de la langue universelle», p. 690-706.

une vue plongeante de l'Italie : la géographie (l'écriture de la terre) recueille et rassemble les vulgaires dans l'unité d'une cartographie simplifiée en images, et relayée par la métaphore :

«Nos vero iudicium relinquentes in hoc et tractatum nostrum ad vulgare latium retrahentes, et receptas in se variationes dicere nec non illas invicem comparare conemur. Dicimus ergo primo Latium bipartitum esse in dextrum et sinistrum. Si quis autem querat de linea dividente, breviter respondemus esse iugum Apenini, quod, ceu fi(cti)le culmen hinc inde ad diversa stillicidia grundat aquas, ad alterna hinc inde litora per ymbria longa distillat, ut Lucanus in secundo describit : dextrum quoque latus Tyrenum mare grundatorium habet; levum vero in Adriaticum cadit.»

«Quant à nous, nous laisserons de trancher sur cette matière, et réduirons notre étude au vulgaire italien, nous efforçant de dire quelles variations il a accueillies, et de comparer celles-ci entre elles. Nous dirons donc en premier lieu que l'Italie est partagée en deux moitiés, la destre et la senestre. Et si l'on se demande où passe la ligne de partage, je réponds d'un mot que c'est la crête de l'Apennin d'où, à la façon des eaux ruisselant des tuiles faîtières d'une toiture vers des gouttières opposées, les fleuves par longs chéneaux s'écoulent de part et d'autre vers le rivage, comme décrit Lucain dans son second livre : et le destre côté a la mer Tyrrhénienne pour gouttière, et le senestre descend vers l'Adriatique»⁸.

Ainsi vont se confondre dans le grand corps italien régi par la droite et la gauche du poète (presque celle du seigneur) les fleuves et les langues, les forêts et les parlers; et aussi les crêtes, les croupes, les épaules de la terre, les buissons et les herbes, les arbres, les plantes, tous indices ou signes de cette «variatio», de cette mutation qui entache les «vulgaires». Si la forêt peut bruire de beaux parlers, les marais clapotent de mauvaises langues; si la forêt se hérisse ici et là de sons hirsutes (ou trop silvestres), les marais dans leur platitude, peuvent laisser aussi filtrer parfois de douces harmonies. C'est la ligne d'un partage orographique qui sépare et distingue deux Italies, orientées selon le corps de l'homme : le «jugum Apenini» fait le gros dos et soulève le sol, avant que la métaphore de la maison (toiture et gouttières) vienne relayer, ramener vers un horizon plus terrestre, la ligne de crête, la limite, la division («linea dividente»). Comme si Dante pressentait que le critère linguistique de l'espace et de la différence (ce que nous appelons aujourd'hui la «distinction») ne saurait opérer la capture du regard, il le rend visible, du moins imaginable, par l'analogie du «jugum», puis du toit, et des deux gouttières laissant adversement couler les fleuves vers deux mers symétriques.

Le fleuve est important : car l'homme, était-il dit plus haut, est une plante qui se nourrit aux fleuves, un gosier qui tête, comme le lait, ces langues que charrie l'eau des fleuves. Contrairement à Adam «vir sine matre, vir sine lacte...» l'homme sans mère, l'homme sans lait, ignorant l'enfance et la croissance...⁹. Homme sans mémoire donc : unique, nécessairement.

8. *Le Monnier*, I, X, 5 - 6, p. 80; *O.C.*, p. 570.

9. *Le Monnier*, I, VI, 1 - 2, p. 30; *O.C.*, p. 559.

– II –

Entre temps, le discours du maître a appris l'humilité du travail infini : jardinier des langues vulgaires¹⁰, il a rabattu la morgue des Romains (faux centre, fausse royauté) comme celle des Toscans, ses frères. La brousse, la forêt, les buissons primitifs se laissent essarter, émonder, tailler...

«Quam multis varietatibus latio dissonante vulgari, decentiorem atque illustrem Ytalie venemur loquelam; et ut nostre venationi pervium callem habere possimus, perplexos frutices atque sentes prius eiciamus de silva».

«Puisque le vulgaire des italiens sonne en tant de formes diverses, mettons-nous en quête d'une langue entre toutes sans reproche, le parler illustre d'Italie; et pour que notre chasse puisse trouver une voie bien découverte, arrachons d'abord de la forêt les broussailles et les ronces»¹¹.

Le regard cède à l'ouïe (tombe dans l'ouïe), la régie optique cède à la séduction des musiques : «In hac eradicatione sive discriptione...» le jardinier des langues fait le vide, arrache, vanne et crible, disperse et dissipe à tous les vents comme mauvaises herbes les vocables défectueux, les sons blessants, l'imperfection :

«Que quidem nobilissima sunt earum que Latinorum sunt actiones, hec nullius civitatis Ytalie propria sunt, et in omnibus communia sunt : inter que nunc potest illud discerni vulgare quod superius venabamur, quod in qualibet redolet civitate, nec cubat in ulla. Potest tamen magis in una quam in alia redolere, sicut simplicissima substantiarum, que Deus est, in homine magis redolet quam in bruto animali : (in bruto animali) quam in planta; in hac quam in minera; in hac quam in elemento, in igne quam in terra : et simplicissima quantitas, quod est unum, in impari numero redolet magis quam in pari; et simplicissimus color, qui albus est, magis in citrino quam in viride redolet. Itaque adepti quod querebamus, dicimus illustre, cardinale, aulicum et curiale vulgare in Latio, quod omnis latie civitatis est et nullius esse videtur, et quo municipalia vulgaria omnia Latinorum mensurantur et ponderantur et comparantur».

«Et justement dans ce que nous appelons actions italiennes, les signes les plus nobles ne sont le propre d'aucune cité d'Italie, mais ils sont communs à toutes : et parmi eux l'on peut désormais discerner ce vulgaire que nous allions pourchasser, qui en chaque ville exhale son odeur et en aucune n'a son gîte. On le peut néanmoins flairer plus en l'une qu'en l'autre, de même que la plus simple des substances qui est Dieu rend plus son odeur en l'homme que dans l'animal brut, dans l'animal que dans la plante, dans celle-ci que dans le minéral, dans celui-ci que dans l'élément, dans le feu que dans la terre; et la plus simple quantité qui est l'un est plus odorante dans le nombre impair que dans le pair; et la plus simple couleur qui est le blanc est plus odorante dans le jaune citron que dans le vert.

Ainsi donc nous appelons vulgaire illustre en Italie, cardinal, et royal, et courtois, celui qui appartient à toute ville italienne et n'apparaît le bien propre d'aucune, celui d'après quoi tous les vulgaires municipaux d'Italie se mesurent, pèsent et comparent»¹².

10. Expression inspirée, non seulement par le texte de Dante, mais par le titre des poèmes de Gérard Macé, *Le jardin des langues*, Gallimard, Le chemin, 1974.

11. *Le Monnier*, I, XI, 1, p. 88; *O.C.*, p. 572.

12. *Le Monnier*, I, XVI, 4 - 5 - 5, p. 138--142; *O.C.*, p. 586.

L'espace linguistique se confond donc avec le sol où la maison des langues italiennes trouve ses fondations. L'espace poétique, lui, frayed par plusieurs langues, n'existe encore (hormis quelques exemples), que là-bas («illud»), loin en avant du désir, du «disio». Pour ouvrir cet espace poétique, appelé par le désir de poésie, la voix savante du latin (de la «grammatica», qui est langue de l'identique, du permanent et de l'universel), se laisse sans cesse remuer par le jeu des métaphores. Le regard comptable du géographe (orographe et hydrographe des langues), ce regard viril qui ne mesure et dénombre que pour ramener à l'unité, est, lui aussi, dessaisi, déporté, par la métaphore : elle seule affronte réellement la différence, la variation, la dissonance des parlers vulgaires. Ainsi passera le lecteur, sur les pas de Dante, d'une vision en perspective (d'un point de vue unique), à l'écoute d'un concert ou d'une cacophonie de parlers variables et remuants. La marche, l'exploration de la forêt italique devient alors transport d'une jouissance qui ébranle le sol, assaille le site (aucun vulgaire n'est digne en soi d'être la langue poétique), mais aussi l'ordre réglé du discours théorique. Ainsi passera le poète d'une saisie visuelle, d'un survol, d'une véritable prise d'espace, à un parcours, à un décours, à un combat où le discours théorique se laisse, même en latin, dessaisir de lui-même. Le sol devient jardin retourné à la selve, l'Eden est envahi de broussailles, se métamorphose en forêt. La marche du poète coïncide un moment seulement avec le travail du jardinier des langues. Ainsi a-t-on une triple tension : celle du site, déchiré par l'exil, la nostalgie, la morsure des rancœurs de l'homme qui fut autrefois bardé de projets de maîtrise, de désirs d'unité - la tension vers l'universel; celle de la langue, lieu d'une partition et pourtant investi par la jouissance d'un rapport érotique, au-delà même du roman familial où la rencontre des géniteurs marque la parole d'un sceau sacré; celle des métaphores, qui, au rythme de la marche, emportent le texte de la maison des langues au jardin des vulgaires, puis (comme s'il cédait, s'ouvrait, poussé par l'ivresse de la conquête) débouchent sur la chasse d'une proie invisible : la langue-panthère, la panthère à l'haleine parfumée, mais qu'une main mystérieuse tient hors de regard, d'atteinte ou de saisie. Comme si le regard royal du début se laissait peu à peu déposséder de son objet, de ses objets - une maison des langues, terre, sol, mesure, géographie, limitée par des mers, balisée de gouttières - pour s'épanouir (ou s'évanouir?) à la poursuite d'une proie mythique et joueuse.

Si bien que, de jardinier des langues qu'il était, Dante devient peu à peu le rétiaire des signes invisibles : laissée loin derrière lui la figure archaïque de la terre comme le dessein du mesureur d'espaces, dans la circulation accélérée des images, la carte géographique de l'Italie s'efface, s'affaisse, avec l'oubli d'une enfance aux gencives lactées, inoffensives. De cette plage (passive et imaginaire, de la têtée nourricière de la langue-mère) - le poète est porté jusqu'au coeur d'une forêt confuse : obtuse et saturée du trop plein des langues rivales (toutes boîteuses) qu'elle abrite, la forêt suscite une topographie fantastique où la chasse court non le cerf, le lièvre ou la biche (fût-elle aux cornes d'or), mais cette panthère inattendue : la langue poétique rétive, introuvable, invisible.

«Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus, rationabilius investigemus de illa, ut

solerti studio redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis.

Puisque notre chasse a couru les montagneuses forêts et pâturages d'Italie sans rencontrer la panthère que nous poursuivions, tâchons de relever ses voies à quelques marques plus raisonnables, afin de parvenir par soigneuse adresse à lier bel et bien de nos filets cette proie dont se répand l'odeur en tous lieux, mais qui nulle part ne se laisse voir»¹³.

– III –

La proie (imprévue sous des cieux tempérés), semble soudain, à la fin du Livre I, transformer en quelque fabuleux safari la chasse à courre linguistique. L'animal mythique qui vient séduire l'homme - ou le menacer? - jusque dans sa parole, joue, se joue de lui au battement du visible et de l'invisible. Simple image, analogie poétique sur un bord de lecture, ou allégorie dont l'irruption reste à déchiffrer plus profondément?

L'érudition¹⁴ selon les cas, élude ou dépèce cette étrange panthère, trop ludique. Prise dans les filets de la référence infinie, la voilà qui, de «vulgaire illustre», devient le Christ; ou la belle cruelle, qui s'enfuit hors d'atteinte pour attiser le désir. Il y a ici une brèche que l'interprétation symbolique ne réussit pourtant pas à colmater : le Livre I du traité se clôt sur sa poursuite, le traité lui-même demeurera inachevé.

C'est pourquoi je n'assignerai pas cette panthère à résidence symbolique ou allégorique, mais littérale (ni Christ, ni belle; ni tradition du bestiaire moralisé, ni tradition courtoise de la belle et féminine panthère) : la langue poétique sent bon mais elle n'a pas de gîte, ni de tanière : «illud vulgare quod superius venabamur, quod in quolibet redolet civitate, nec cubat in ulla». Langue nomade, qui n'a pas où coucher, ne saurait donc s'enraciner? Trouver lieu? «Indovarsi»? Elle ouvre la géographie des langues, non sur un lieu, mais sur un espace inconnu, qui ne saurait être le dépositaire d'un seul sens, ou de plusieurs, contradictoires. Ainsi, le commentaire érudit ne signale pas que cette «pantera» est peut-être (qui sait) la même que la «lonza» du début de l'*Enfer*¹⁵, alors assimilée à la luxure.

Je restreindrai mon propos au texte, à ce sens littéral, dont Dante lui-même dit qu'il est l'une des voies d'accès au sens.

13. *Le Monnier*, I, XVI, 1, p. 132-134; *O.C.*, p. 585.

14. Je renvoie à l'article «pantera» de l'*Enciclopedia dantesca*, IV, p. 270. Il signale (sans trancher) les deux traditions, christologique et courtoise, qui assimilent la panthère soit au Christ, soit à la dame cruelle. Aristide Marigo signale l'interprétation christologique (qui remonte au *Physiologus*), comme l'interprétation amoureuse (p. 134, note 1). Jacqueline Risset balance entre l'interprétation symbolique, le Christ, et l'animal réel, la «lonza» : «une «lonce» était tenue en cage au palais du Podestat, à Florence... Le jeune Dante a pu l'y voir». *Op. cit.*, p. 241. Je consacre un autre travail à l'étude de cette «analogie» de la panthère.

15. *O.C.*, p. 884, *Enfer*, I, v. 31.

Tout d'abord, la langue-panthère est invisible («necubi apparentem»), elle refuse d'apparaître. Le poète discrimine les parlers italiens selon un critère purement musical, la façon dont ils «sonnent»¹⁶. Enfin, c'est la «variatio», la variation spatiale ou temporelle, qui égare le poète et lui impose ce rituel de fondation de la langue poétique.

Trouée, percée : semant les traces invisibles de l'illusion ou de l'absence, la langue-panthère élude totalement la géographie du regard royal qui mesurerait de loin les richesses linguistiques de l'Italie. Suivre cette panthère, c'est laisser la proie non pour l'ombre, mais pour la lumière de l'éblouissement. La panthère ne laisse d'empreintes que pour les brouiller d'une haleine. En effaçant la piste, elle affole la chasse. Entre la douceur, l'unisson, la suavité sucrée et persuasive (l'étymologie est de Dante lui-même) des paroles, des dialectes et des voix (paysage sonore d'une ouïe révoltée ou enchantée des bruissements, des froissements de poèmes *chantés*) et les traces invisibles, les gambades de la panthère, il y a une faille, elle aussi invisible, dans le texte. Où il se partage entre parole et écriture, entre la musique du poème et les lieux de la langue, multiples, entre la chasse et cet espoir du site qui vient mourir dans l'opacité confuse de la forêt, seulement tramée de sons et de rumeurs, aérée d'un impalpable parfum.

Pas de «lieu» pour la langue poétique. «La vocation du poète, écrit Roger Dragonetti, consistera donc à reconduire tous les parlers vers le blanc d'une langue inaugurale qui serait comme la mesure de toutes les couleurs». La langue est donc soumise à «l'Impératif de la Poésie»¹⁷.

Ici Dante s'opposerait tout à fait à Saint-John Perse qui écrit : «la langue française serait encore pour moi la seule patrie imaginable, l'asile et l'autre par excellence, l'armure et l'arme par excellence, le seul «lieu géométrique» où je puisse me tenir en ce monde pour y rien comprendre, y rien vouloir ou renoncer»¹⁸. La différence n'est pas de l'italien au français ou du français à l'italien, mais d'un lieu national (sinon patriotique, la lettre de Saint-John Perse est datée du 23 décembre 1947, Washington), à un lieu poétique, toujours en avant de la langue.

Non plus représenter l'espace, mais s'y présenter, y advenir comme poète. Et dans le déliement conjoint de la langue et des membres - puisque le poème interdit l'espace de la ressemblance, tout comme celui de la saisie.

Du regard à l'écoute : la chasse et ses outils, l'enquête linguistique, le récit qu'en fait Dante sont tous marqués du retour lancinant de la même initiale, qui trame et anagrammatise le texte : «venatio», «venabulis», «vulgare», «variare», «varietas», etc... L'initiale du lexique de la chasse, du «vulgaire» et de la variété

16. Roger Dragonetti insiste particulièrement sur ce point : «Dante face à Nemrod», texte cité, p. 698.

17. *Ibid.*, p. 701.

18. *O.C.*, p. 549-551. «Sur la langue française considérée comme lieu essentiel et seul lieu du poème...» in la lettre à Archibald Mac Leish.

est la même en latin, et c'est pourquoi j'ai parfois longuement cité le texte original, qu'on peut réentendre un moment :

«Quam multis varietatibus latio dissonante vulgari, decentiorem atque illustrem
Ytalie venemur loquelans; et ut nostre venationi pervium callem habere possimus,
perplexos frutices atque sentes eiciamus de silva...»

La langue des pères et des maîtres, le latin, se laisse alors scander, elle aussi, de retours rythmiques, de relances phoniques, et parcourir d'essaims volatiles : les métaphores - maison des langues, jardin des langues, et forêt giboyeuse¹⁹ - qui emportent le texte pâlisent devant cette insistance du même son, qui tente de juguler la «varietas» dans un réseau rythmique. Il visera à instaurer un espace de qualité purement musicale : «stantia», «stanza», une chambre spacieuse, où l'art puisse trouver abri : demeure et refuge, havre où apaiser enfin l'exil, la marche, la chasse, dans la passion de chanter :

«Nam quemadmodum cantio est gremium totius sententie, sic stantia totam artem
ingremiat...»²⁰.

Cet espace de qualité intime - un «gremium», «ingremiat», il «engironne» traduit André Pézard - tente, grâce aux retours musicaux d'étouffer l'émeute de la différence (tous ces parlers variables, tachetés comme le pelage de la panthère) aussi bien que la déchirure de l'exil : vulgaire parlé nulle part, pas encore écrit, et qui n'attend son «lustre» que de la création poétique, étrangère à la nostalgie régressive des espaces clos. Même de ceux qui sont proches. Il faudra le subterfuge du rêve pour qu'au paysage sonore du *De Vulgari* se subrogent les paysages visionnaires de la *Commedia* qui n'assurent la hiérarchie des lieux qu'au prix des brouillards, fumées, marais flous et tourbillons, qui révèlent mais estompent la vision.

Si le latin est une langue qui perd sa parole, si les vulgaires sont des parlers en souffrance de langue, d'écriture, de poésie²¹, on pourrait dire que le latin du *De Vulgari* se laisse en deux points déborder par la motion d'une parole : le conflit androgyne des métaphores, le dessin apaisant des retours musicaux.

Aussi la panthère de Dante, légère et insaisissable, gaie, loin de fermer l'espace en apologue (ou en parabole), de l'obturer de quelque analogie, ne signale-t-elle peut-être par sa présence-absence que l'inconnu - un point de fuite aveugle qui meut l'écriture poétique : tel, sur ces cartes de géographie d'autrefois, le blanc où les anciens figuraient les lions.

19. Si loin de la «selva scura» du début de la *Divine Comédie*, si proche de cette forêt, à la fois désert et refuge, décrite par Jacques Le Goff, in «Le désert-forêt dans l'Occident médiéval», *Traverses* 19, «Le désert», juin 1980.

20. *Le Monnier*, II, IX, 2, p. 240; *O.C.*, p. 617.

21. Voir *Recueil*, printemps 1984.

– IV –

Quelques questions, nécessairement.

Pourquoi Dante, *aujourd'hui*? Que peut faire la poésie, *aujourd'hui*, de cette passion théologique pour l'universel? Que pouvons-nous faire - habitants malgré nous d'une «modernité» qui déchire ou bien confond les espaces ordonnés - de ce somptueux orgueil? Qui aujourd'hui, non content de traverser (fût-ce en rêve) Enfer, Purgatoire, Paradis, tous les règnes de Dieu, oserait juger à sa place? S'arroger d'avoir franchi (dans l'un et l'autre sens) les portes de la mort pour jeter à la face des hommes, après avoir eu les yeux brûlés par sa clarté, la révélation du Mystère?

L'espace, maintenant, ne saurait être que poétique : pourquoi l'ancrer dans l'enceinte si jalousement restreinte (minuscule sur la carte), de petites cités hostiles, caquetantes du cliquetis des armes et des langues?

Quant au silence de ces espaces multipliés à l'infini par l'esprit géométrique de Pascal, et qui terrifiait en lui le poète, le croyant, nous l'entendons aujourd'hui résonner de bruits que n'ordonne aucune Parole : haché ou vrillé par le vacarme de ces fusées sifflantes dont la flèche aigüe passe le mur du son comme on crève une oreille. Complice de notre paix, le bol bleu du jour comme le toit obscur du ciel, refermant sur nous l'espace en maison - toutes ces métaphores du langage qui aidaient à cerner le vide, l'infini - ont cédé devant la poussée d'un univers hanté de quasars, de pulsars, dont l'expansion semble défier toute enceinte.

Mais peut-être justement ne reste-t-il aux hommes, devant les espaces célestes infiniment reculés, sur une terre inexorablement explorée, qu'à habiter un site, réel ou mythique : jardin ou désert, prairie, forêt, enceinte du poème.

C'est ici que revient la poésie, aujourd'hui : que Dante, lui aussi, peut remonter à nos mémoires. Car nous vivons, quant à l'espace et à la langue, une histoire inverse, en miroir. L'opposition creusée par le poète entre le latin et les parlers vulgaires (que la poésie se devait d'illuminer, *d'illustrer*), nous la vivons, depuis Mallarmé, entre la langue de la «tribu», qui s'impose, et le désir de refaire une langue, hermétique et *comme étrangère* : la langue poétique. Renversement que souligne Michel Deguy dans *Le Tombeau du Du Bellay* :

«Plus tard, nous le savons, il faudra, symétriquement et inversement, inventer à nouveau la «langue poétique» comme un nouveau *secret*; la poéticité d'un langage soustrait au «vulgaire» en celui-ci même pour y réinventer le jeu du neuf au fond de l'inconnu; mais la première grande rupture, ce fut : «illustrer l'idiome; écrire en français»²²...

La date de la seconde rupture, c'est celle qu'impose Mallarmé :

«Faudra-t-il alors dater de Mallarmé une «crise» moderne, symétrique, on dirait, de celle qui nous occupe : déplacement de la différence du poétique *comme* entre

22. *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, Le Chemin, 1973., p. 108.

deux langues, crise ouverte du moment où la poésie s'élabore en langage «ésotérique», dont la «muse étrange» s'enfuit du locuteur commun»²³.

Entendre le «comme entre deux langues». C'est bien une tension entre deux bords, mais l'un est fictif, au moins mythique, à peine réel, celui que dessine «la langue poétique» : peut-être pure métaphore, laisse entendre le *comme*. Renversement encore, par rapport à Dante (ou à Du Bellay) : Dante louvoyait entre plusieurs langues, bien réelles, sinon toutes «illustrées» : le latin, les dialectes italiens, mais aussi le provençal, le français, d'autres langues encore²⁴. Le bilinguisme, le plurilinguisme sont des faits de société au Moyen-Âge. La poésie d'aujourd'hui louvoie aussi entre des langues multiples mais souvent rêvées et mythiques, insistant toutefois comme une mémoire, nostalgie qui échouerait à nommer son souvenir. La poésie défie l'usage, troublé par le retour de l'affectif, encombré par l'urgence du moment, de l'école. Le passage par la langue étrangère ravive la fraîcheur de la langue maternelle. C'est le frayage au lieu du recès, la lisière en lieu de clôture, la déliaison d'espaces de paroles et non plus la prison du lieu. Cette insistance, modulée infiniment selon les individus, se profère différemment, mais garde toujours (issue de Dante), même retournée, l'articulation de l'espace à la langue, de la langue à la femme (mère qui a donné la langue, femme à qui on la donne) : de la poésie à l'amour. Le poète, pour Dante, est toujours «dicitor d'amore in lingua volgare», un *diseur d'amour* :

«E la cagione per che alquanti grossi ebbero fama di sapere dire, è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di sì. E lo primo chi comincio a dire sì come poeta volgare, si mosse perd che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini»²⁵.

Désir de se faire entendre, aimer sans doute, des femmes qui ne comprennent pas les vers latins : nécessité de parler l'italien, la «lingua di sì». L'espace du langage scientifique, s'il ouvre la communauté des savants, universelle, se coupe de l'adresse amoureuse.

En miroir, la réponse de Breton, dans *La Révolution surréaliste* :

«Vous serait-il agréable ou désagréable de faire l'amour avec une femme ne parlant pas le français? - Insupportable. J'ai horreur des langues étrangères»²⁶.

23. *Ibid.*, p. 111.

24. Sur le bilinguisme au Moyen-Âge, bien réel mais non revendiqué, on consultera les travaux de Paul Zumthor et les catégories différentes qu'il met en évidence dans le texte «roman»-latin : la farciture, la glose, la barbarolexie. Ou comment le *descort* (caractère discordant du poème), en Islam le *zéjel*, instituent ce trafic bilingue comme genre. «Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation poétique du bilinguisme», *Le Moyen Âge*, 4^e série, t. XV, 1960, p. 301-336 et 562-594. Cf. aussi : «Archaisme et fiction : les plus anciens documents de langue «romane», *La linguistique fantastique*, Joseph Clims/Denoël, 1985, p. 285-299.

25. *Vita nuova*, Garzanti, 1977, XXV, p. 49. «Le premier qui se mit à rimer en langue vulgaire se décida pour faire entendre ses paroles à une dame qui entendait malaisément les vers latins».

26. *La Révolution surréaliste*, «Recherches sur la sexualité», n° 11, 15 mars 1928, p. 30.

On peut, sans aller jusqu'à ce malaise, jusqu'à cette haine de la langue étrangère, trouver des poètes «bien dans leur langue», Saint-John Perse, mais aussi Francis Ponge. Pourtant, Saint-John Perse invoque le poète comme lieu d'un litige poétique, dans la mêlée hybride de l'équivoque, des règnes confondus, des busaigles - «O Poète, ô bilingue entre toutes choses bisaigües²⁷ ! - André du Bouchet revivait récemment une enfance tout aérée, «sur fond de rumeurs de langues étrangères... Tout cela m'a donné, écrit-il, un sentiment de proximité avec des langues inconnues»²⁸... Et cette rumeur des langues étrangères ouvre à la poésie d'autres espaces, familiers, laissés derrière elle ou définissant l'horizon; à retrouver ou à conquérir, dans le plaisir ou la souffrance : la «crise de l'amour de la langue»²⁹ n'a pas cessé depuis Mallarmé de déchirer Armand Robin ou Paul Celan. Paul Celan, après le génocide de son peuple, est contraint d'écrire en allemand, de vivre en France, dans le heurt des langues et des paroles. Armand Robin, faute de pouvoir écrire en fissel, ce dialecte breton qu'il parla jusqu'à cinq ans, est contraint de se rabattre sur sa *seconde langue*, à jamais étrangère, le français de l'école, qu'il fuira dans vingt autres langues jusqu'à «s'embruissanner» de chinois :

«Je mendiai en tout lieu non-lieu. Je me traduisis. Trente poètes en langues de tous les pays prirent ma tête pour auberge. Je m'embruissonnai de chinois pour mieux m'interdire tout retour vers moi»³⁰.

Ainsi la fuite - «je mendiai en tout lieu non-lieu» -, le malaise de l'impossible enracinement dans la langue, le travail «d'outre-écoute», ce «non-langage indiciblement rumoreux», débouche sur les chaînes du «métier» : «Un lieu m'a». L'écouteur ne peut plus s'entendre lui-même.

Face à la prison du lieu ou à l'exclusion du lieu, celle que l'histoire³¹ assigne ou que les symboles figent trop vite, on peut voir ainsi se dessiner aujourd'hui, au cœur d'une poétique fantastique, une autre opposition : celle de l'espace qui ouvre au mouvement, qui délie et dénoue des espaces (*Espaces pour André du Bouchet*, de *L'Ire des vents*), celle du site, un lieu où l'on peut se situer, se reconnaître, où l'on s'attache sans s'enfermer, qui garde des frontières, des lisières, perméables à l'outre-langue, à l'autre langue : traduire, écrire, c'est peut-être (et sans limiter la portée de cette proposition à l'expérience de la vie - on peut se sentir exilé sans

27. O.C. Pléiade, *Vents*, II, 6, p. 213.

28. «André du Bouchet à la croisée des langages», *Le Monde*, 10 juin 1983, p. 19.

29. Voir *Recueil*, op. cit., printemps 84.

30. *La fausse parole*, Plein Chant, 1979, «Un lieu m'a», p. 33.

31. On sait que la postérité a fait de Dante le père fondateur de la langue italienne - position qu'il n'a jamais lui-même revendiquée. C'est au XV^e siècle que Florence et ses érudits ont ainsi magnifié l'œuvre du poète; Cristoforo Landino publia ainsi un *Commento* de Dante, qui fut marqué de grandes cérémonies. Voir *L'Alphée*, n° 11-12, *Italie*, «Cristoforo Landino, commentaire de la Divine Comédie», traduit et commenté par Frank La Brasca, p. 10-28. Ce dernier insiste sur la «charge patriotique, mystique et émotionnelle» du commentaire, et sur le caractère politique des cérémonies : «Tout se passe comme si les démarches infructueuses de Laurent de Médicis pour faire rapatrier les cendres de l'«exul immeritus» [...] trouvaient dans le commentaire landinien une sorte de compensation imaginaire».

avoir quitté nul pays -) tenter de réacclimater une langue, de réinstaurer un ordre du lien qui rassemble les morceaux épars de l'espace intérieur, intime : les rimes, les retours (la «retournelle» du Moyen-Âge); l'assonance, l'écho sonore, le froissement ou la modulation de la matière poétique, telle manière de filer l'étope étouffante des langues aujourd'hui. Ainsi, au temps de Dante, les danseurs qui applaudissaient du pied, les «plausores» témoignaient d'une écoute qui engageait jusqu'à leur corps, réponse vivante à l'appel du chant : la poésie n'était pas exclue de l'espace social varié, changeant, multiple.

Nous vivons aujourd'hui les désordres de l'ouïe, traversée de trop de vacarmes, voix qui perdent force et sens pour s'indifférencier dans le bruit, la rumeur, la confusion du même, plus grave peut-être que celle de Babel ...

Aussi la poésie ne peut-elle trouver un site qu'en ouvrant plus encore l'espace : aux paroles soufflées, venues de tel ailleurs, nerveusement vannées au crible du trouble poétique. Telle la Semeuse aux joues rondes de nos enfances révolues disséminant le pissenlit sur le livre des mots. Image du dictionnaire, traduisant peut-être en langage moderne, cette possession divine qui, selon le récit de Platon, dans *Ion*, passe de bouche en bouche, du dieu au rhapsode, dans la chaîne de l'inspiration. Et qui fait du poète la figure du médiateur habité, fou, mystique ou prophète de la réminiscence, habité par le poème, non pas habitant du poème.

Éliane FORMENTELLI

Breton, Leiris : l'espace forcené

En rupture avec la postérité mallarméenne, en rupture avec l'investissement dadaïste de l'espace (que l'on songe aux pages des revues *dada* bourrées de signes typographiques et montées avec une grande invention formelle; que l'on songe aussi aux manifestations théâtrales de dada où le geste en tous sens investit la scène), les textes surréalistes nous donnent à lire comme une injonction éthique, nous donnent le choix entre *suivre une directive*, traverser tel espace à tout prix, ou bien refuser, se cabrer, se détourner - quelque chose comme se soumettre ou se démettre. Devant quoi la critique en général - suivant d'ailleurs le monde littéraire - a plutôt choisi d'être rétive. Ou bien elle avance des formulations d'une scientificité «pure» qui n'auraient rien à voir avec l'action, ou bien elle formule sa volonté de ne pas se rendre à la première sommation.

Suivre une directive : orienter à tout prix ce qui est désir flottant, fantasma vague, songes inavoués - et d'abord formuler ce désir, l'inscrire sur l'espace de la page (en particulier dans l'écriture automatique) ou dans le geste de peindre. Suivre une directive : dans l'action collective, rameuter une parole diffuse, une opinion nécessairement *morcelée* autour de mots d'ordre, autour d'un texte / tract, lequel se conforte de signatures qui en forment l'assise, ligne sinieuse de tract en tract si l'on considère l'ensemble de l'histoire surréaliste mais dans chaque cas, ligne de partage, point d'observation, *ligne d'alerte*.

Ce qui a surpris, ce qui surprend ou rebrousse encore aujourd'hui où le surréalisme semble se diluer dans notre société, c'est donc ce vocabulaire et cet espace de l'action.

Or si l'action individuelle ou collective est *désirante*, elle ne se soumet plus à son propre désir : l'assumant, elle s'y accomplit. Si l'action (individuelle ou collective) est animée par la révolte, elle assume devant ce qui *est* - cet «appareil de mort» qu'est la réalité (J.-B. Pontalis) - la nécessité d'occuper ce fortin de la révolte absolue où l'on peut accéder à une illusion folle, précaire et obstinée - et s'y maintenir - : c'est le point de non-contradiction, le lieu où l'on peut *rêver vrai*. C'est un *point*, c'est un site mental où s'installe et se retranche le surréalisme, qui

s'interdit la traversée de l'espace rationnel et de l'espace de l'action autrement que de façon *forcenée* (*for-sen* : hors du sens, en-dehors des chemins balisés par la logique).

On peut formuler les choses de façon plus discursive : ce qui est en question dans le surréalisme (de Breton), c'est l'articulation de la *parole* (désirante et directive) et de l'espace-temps de l'action; de l'espace-temps de l'écriture aussi, et c'est d'abord l'émergence de cette parole structurant un espace. Or de l'un à l'autre (*parole/espace*), le surréalisme postule le passage, la conversion possible, mais au prix d'une *liaison* de l'énergie qui me paraît aller dans le sens d'une intuition de Freud dans la dernière théorie des pulsions, quand il oppose l'énergie libre (flottante) primaire et l'énergie liée (secondaire). La parole livrerait passage au souffle, au vouloir désirant / délirant son désir; mais non pas comme une exhalaison romantique/extatique : dans une torsion impérative : « André Breton, a-t-il dit, passe » (qu'il faut entendre comme un impératif : impératif d'aller de l'avant, sans que l'action ait un contenu fixé *a priori*).

Mon hypothèse, c'est que dans le surréalisme une sorte de priorité temporelle se découvre, depuis l'écriture automatique jusqu'à l'activité de représentation de l'espace même - priorité qui se dessine en face des prestiges de « l'idéogramme », de la mise en place et en page de la lettre du poème.

Tout se passe comme si, de façon très archaïque et très générale, la quête du temps et l'accent mis sur le désir entraient en conflit avec le principe de plaisir, lequel représenterait le seul moyen d'appréhender l'espace de façon irrationnelle et globale (dans la jubilation) ou de façon discontinue (quête en tous sens des objets partiels dans la perversion). Tout le surréalisme me paraît le lieu de ce débat, avec des clivages nets mais aussi des effets de seuils quantitatifs, ou de renversements du plus au moins, qui demandent une appréhension concrète et limitée. C'est pourquoi je me suis limitée à ce qu'on peut appeler l'inquiétude devant l'espace, chez Breton : non pas interdiction mais une certaine façon de contourner l'obstacle, de l'investir dans l'absolu de l'instant; et chez Michel Leiris, à l'utilisation de l'espace comme lieu de surgissement de la révélation métaphorique. Et pour réduire encore le champ expérimental, je me suis attachée essentiellement à *Grande fuite de neige* (sept. 1926; publication en 1934, reprise au Mercure de France en 1964) parmi les tout premiers textes tauromachiques et dont le versant non narratif est le *Miroir de la tauromachie*, 1938 (rééd. Fata Morgana 1981) et pour Breton, à côté de *Nadja*, au texte *Il y aura une fois* (*Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, juillet 1930).

Grande fuite de neige / Il y aura une fois. La « fuite » d'un côté, le futur de l'autre disent bien que les signifiés parlent du temps; mais c'est pourtant paradoxalement d'espace qu'il s'agit surtout d'abord, l'espace/temps de la corrida d'un côté, l'espace d'une description pure de toute narration, de l'autre.

La description chez Breton se met en place avec une aisance tout exceptionnelle chez lui, aisance qui tient au caractère non réaliste de l'exercice et au mode optatif sur lequel tout s'écrit. Et puis le roman ultra-romanesque qui semble commencer

ici est affecté d'un indice d'ironie qui déréalise une seconde fois la représentation de l'espace :

«A ce propos je voudrais louer (je ne dis pas même acheter) une propriété dans les environs de Paris [note : il ne me manque que l'argent]. Rien de fabuleux. Seulement une trentaine de pièces avec, autant que possible, de longs corridors très sombres ou que je me chargerais d'assombrir...»

Le même ton ironique et une transposition analogue (cette fois au genre mythologique) se découvrent dans le texte de Michel Leiris, dont la motivation est dégagée en 1964 :

«... transposition fabuleuse d'une *novillada* sans picadors qui s'était déroulée, un dimanche d'août 1926, aux arènes romaines de Fréjus.

Cette course de taureaux, la première que j'aie vue, avait été une horrible tuerie. Pourtant, loin d'en être écœuré, je me sentis impatient d'en voir une où la mort de la bête serait, non plus bafouée, mais située à son juste niveau de sacrifice ou de tragédie. Et j'entrepris presque aussitôt le récit de la vilaine mascarade dont j'avais été le témoin ébloui malgré tout».

Au lieu que de façon plus générale chez Breton, l'espace représenté semble bien être la *mimésis* d'un espace géographique donné, celui des villes : alors la prudence gouverne la conduite de ces pages, qui choisissent l'une des deux voies, infra-réaliste ou ultra-réaliste. Ou bien elles désignent de simples indices nécessaires et tout juste suffisants pour s'y reconnaître dans l'espace réel; elles fixent quelques îlots de sens dans l'espace. Ou bien elles incluent dans leur cours la photographie technique qui, selon la remarque d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* (livre qui paraît entre le premier *Manifeste* et l'écriture de *Nadja*) «débarrasse la peinture du souci de certaines exactitudes». La photographie investit l'espace et donne une information infiniment plus dense et plus inutile que la plus détaillée des descriptions.

Dans *Il y aura une fois*, nulle *mimésis*. Un espace fortement clos, où sont artificiellement créées des tensions psychologiques (étrangetés propres à susciter l'émotion, interdiction de tout acte d'amour mais provocations recherchées). Mais espace non plein, essentiellement discontinu : un *manque* est dessiné avec beaucoup d'insistance dans ses contours, non sans «puérilité» et auto-ironie. Si le contenu de la cinquième chambre n'est pas décrit, ce n'est pas là ellipse de la description, c'est l'indice de l'inconnaissable. Personne en effet ne peut connaître la totalité de la série des cinq chambres. André Breton connaîtra les quatre premières, non la cinquième; un seul autre homme, «sûr», connaîtra les trois premières et la cinquième - non la quatrième. Les autres n'en connaîtront que trois. Cette charmante «puérilité» mathématique renvoie dans notre subconscient de lecteur aux chambres interdites des contes - lieux menaçants où se tiennent les dépouilles de femmes répudiées, ou le monstre qui, délivré, envahira la quiétude d'un récit trop parfait. L'espace, dans cette fable mathématique agencée par André Breton, est hyperstructuré mais recèle une béance du savoir. Non pas champ qui se déstructure, se désintègre, se dissipe en lambeaux comme on trouve chez Georges Bataille, mais damier dont une case se vide ou se voile; formule mathématique dont une valeur, oblitérée, est remplacée par un x. La fable vient

d'être réinventée par Umberto Eco dans *Le Nom de la rose*, où la case *inconnais-sable* est représentée par la bibliothèque de l'Abbaye, lieu où, par un renversement ludique, sont conservés tous les *savoirs* de l'époque.

Dès lors l'histoire («il y aura une fois») s'inventera dans les mailles de cet espace : «ce qu'avant tout je veux défendre ici n'est que le principe d'une association dont les avantages seraient de placer l'esprit dans la position qui me paraît poétiquement la plus favorable». Et le texte se clôt sur la suggestion d'inventer une histoire : Breton, lui, ne la narrera pas.

Cette suggestion, injonction ou défi d'inventer le décours de l'histoire (après cette mise en place où l'*inconnu* s'inscrit comme une impulsion à bouger, et où l'impair est le garant de la mobilité des choses) est une des plus belles façons que je connaisse d'interroger le désir. Car, par la machinerie ou machination de la case interdite, ce qui est montré, c'est le moyen de permettre la profération d'une parole interdite ou inhibée dans la vie de tous les jours : la parole imaginative, qui doit émerger de l'énergie désirante, «liée», de chacun des lecteurs. Le corps fictif de l'histoire doit s'inscrire dans une autre dimension que dans l'espace de la page : la dimension de l'action.

«Mais où sont les neiges de demain ? [...] Il y aura toujours entre les idées dites reçues et les idées... qui sait, à faire recevoir, une différence susceptible de rendre l'imagination maîtresse de la situation de l'esprit. C'est tout le problème de la transformation de l'énergie qui se pose une fois de plus. Se défier, comme on fait, outre mesure, de la vertu pratique de l'imagination, c'est vouloir se priver, coûte que coûte, des secours de l'électricité, dans l'espoir de ramener la houille blanche à sa conscience absurde de cascade».

Tout le problème est d'inventer - secondairement, et d'une façon *for-senée* - la parole désirante. A la faveur de la torsion de l'espace obtenue sur ce pivot qu'est la chambre inconnue, à la faveur de la mobilité des ensembles qui s'ensuit, ce qui jaillit, c'est l'avènement d'une histoire chargée d'énergie «liée», au lieu que l'écoulement «libre» de l'énergie que représenterait la description/narration «réaliste» serait épanchement vain, flamme brûlant à ciel ouvert, cascade bondissante et inutile. L'apologue est impressionnant de rigueur, dans *Il y aura une fois*, et tire sa qualité d'associer le lecteur à sa démonstration; mais on ne peut se dissimuler que cette même règle vaut pour toute narration surréaliste. Dans *Nadja*, le récit linéaire et autobiographique d'une inquiétude et la mise au jour d'une nostalgie (nadedja = espoir) lient l'énergie latente chez le narrateur et focalisent son désir. La rencontre de Suzanne, racontée plusieurs mois après l'écriture du début, dans le troisième chapitre, devient ainsi comme nécessaire par une linéarisation qui favorise l'effet de déterminisme («Il n'est de déterminisme que linéaire», Bachelard).

*

Chez Michel Leiris, si la menace est la même, d'un espace figé, non mobile, non motile, les solutions inventées pour y échapper ne se situent pas du côté de l'action, mais du langage.

La menace de l'espace figé et du temps suspendu encadre le texte *Grande fuite de neige*, tant à l'incipit («J'écoute le bruit des saisons, leur marteau régulier et tout est en suspens. Un jour sec durcit les événements d'ouate...») qu'à la houle du *desinit* (comme eût dit Aragon : «Il n'y a plus guère que le présent de l'indicatif qui soit valable, bon et fidèle serviteur que je vais décorer [...] *L'Absolu/Quelle piste y est tracée ?*»). Le seul mouvement qui soit permis, c'est celui de la condensation glaciaire («... ces hommes qui surent dompter la vie [...] se mettent à forger des glaçons pour porter ainsi leur réalité la plus intense et la plus condensée jusqu'aux vastes embouchures qui s'ouvrent en clairon sur la mer de la mort», deuxième §) et celui-là seul que s'autorise le narrateur, c'est, encore moins orienté, le «remous sans fond», remous sans sens - remugle, rondeur des mots, répétition, rumeur de l'air autour de l'ouïe, «les lentes transformations de mon *internité* n'ayant aucune répercussion sur celles qui prennent pour pilier l'éternité» (quatrième page).

Cependant un récit nous est donné, qui prend forme dans un espace lui aussi fermé sur lui-même, immuable et rigide mais structuré, pareil à «l'orbe immuable du système solaire» : l'*arène* de la *corrida*. L'*arène* tauromachique reflète l'espace clos du *moi*; mais il en est l'image structurée. A l'octave de l'*internité*, il y a l'orbe ritualisée de l'espace tauromachique. Espace structuré, on le disait : géométriquement défini, immuable de ville en ville et de *corrida* en *corrida*, orienté (le côté de l'ombre, le côté du soleil), et animé de mouvements internes codés : les évolutions des protagonistes.

Dans la chronologie de la *corrida*, cette orbe apparaît d'abord comme centrifuge, le taureau semblant résister à l'attraction centrale; l'orbe se constitue comme si elle devait laisser s'épanouir en son centre un *vide* - là même où la bête, finalement attirée par la séduction humaine, errant encore, se figera pour accueillir le coup fatal.

On se rappelle ici la promenade d'Ermenonville racontée dans *Fibrilles*, où sur les traces de Nerval (dont l'Aurélia et la Pandora sont les sœurs d'Aurora), Michel Leiris cherche lui aussi la tombe de Rousseau : non pas tombe, mais cénotaphe. Leiris : le tombeau de pierre «où - comme dit Nerval - *manquent les cendres de Rousseau*». Quand le taureau reste au centre, il devient, sachant qu'il va mourir, une «masse inerte», une «dépouille», un *vide* : la dépouille poussiéreuse de ce qui était, dans les instants qui précédaient, un mythe solaire. La plainte d'être *vide*, que l'on trouve si souvent chez Leiris, cette désertion du cœur, ce défaut affectif, est aussi jubilation d'être ainsi désigné. Quand on est réduit à son propre «cœur *vide*», on est comme la bête au centre de l'*arène* : tout près d'être *frappé*.

Entre le *vide* du début de la *corrida* et la masse inerte, centrale, de sa fin, il y a toute cette fatigue ressassante de la bête, allées et venues dont les traces mouvementées forment une géométrie énigmatique, et dont l'image homothétique est peut-être figurée par le taureau lui-même quand il se dresse, hérissé de banderilles : géométrie solaire et monstrueuse dont les rayons blessent la vue. Pour définir ces jeux stratégiques, les modèles utilisés par Michel Leiris lui-même sont, eux, tantôt géométriques, tantôt mécaniques - toujours merveilleusement in-imaginables, irréprésentables en images mentales, et, à ce titre, étonnamment

proches des montages que Marcel Duchamp proposait à pareille époque dans sa première *Boîte* (*La Boîte verte* : 1934). Modèle géométrique dans *Grande fuite de neige* (vingtième page) : «... les combinaisons savantes des toreros autour de lui [le taureau], leurs positions stratégiques - figures en forme de polygones étoilés à angles variables qui se déplaçaient parfois d'un bout à l'autre de l'arène circulaire - masquaient autant de tentatives pour résoudre la quadrature du cercle». Modèle mécanique dans *Tauromachies* (d'abord publié en 1937), qui se présente comme une série d'aphorismes :

«Un châssis mû d'un mouvement de translation avec système de cames provoquant le retour le long d'un axe différent par rapport à un observateur mû d'un mouvement rotatoire ou circulaire. Comme il se doit, l'observateur est intégré à l'expérience : y entrant et en sortant alternativement, sa masse attirant puis déviant le châssis au moment où celui-ci va le heurter».

Et ici la clause essentielle : «Balancier écœurant de la vue en lutte avec l'espace, du JE avec le IL, du *torero* avec le *toro*» - comme si la vue était du côté de la géométrie et de sa précision obsessionnelle, mais aussi de l'harmonie, et l'espace, du côté de l'obscurité solaire, éblouissante, des champs non possédés, de la bête non domptée.

L'espace éblouissant et obscur semble donc chez Leiris reprendre ses droits, mais encore faut-il qu'il soit structuré par la géométrie ou la mécanique du rituel. Le rituel : passage du ressassement à l'octave du sacré.

S'il n'est plus, cet espace, le piège de l'indistinct ni du répétitif, ce n'est pas par quelque magie opération. Ou plutôt, il nous faut traquer cette magie.

Dans le gauchissement, la «fêlure» d'une harmonie apollinienne, se fonde tout le plaisir de la corrida. La transgression de l'ordre (mécanique ou géométrique) que provoque le taureau - et, de façon similaire, les menus événements particuliers qui perturbent un rituel figé, qui actualisent dans un temps réel et différencié l'ordre rigide, divisé en trois tiers, de la corrida - constituent le plaisir propre de l'espace tauromachique : espace parfait dans lequel est introduit une dissonance (Là encore on ne peut manquer d'évoquer Marcel Duchamp : *A bruit secret*).

A ce point, Michel Leiris se pose la question (*Miroir de la tauromachie*, éd. Fata Morgana, 1981, p. 45) : «Qu'est-ce que cette fêlure par laquelle se manifeste l'élément sombre? Qu'est-ce que cette crevasse d'où montent les effluves d'un désir panique?». Cette crevasse, c'est le lieu de la lave - lave qui est la réponse de la terre volcanique à la crevasse qui la mine. Or tout se passe comme si, dans l'espace du texte comme dans l'arène de la corrida, devait se manifester le soulèvement de «forces dionysiaques» destinées à *gauchir*, en un art tragique, l'harmonie apollinienne. Cette vague d'effluves délétères est *mimée*, dans le texte de *Grande fuite de neige* par les métaphores bizarres constituant des tableaux à la mode hellénistique, par les mythes racontés trop longuement, et qui tendent à submerger l'espace-temps narratif. De cet effet de mime, je veux pour preuve la chute du paragraphe décrivant les passes des toreros autour du taureau acculé (vingtième page) : «mais dans cette anfractuosité rocheuse du passé, à l'aide d'une

corde syntaxique, il est nécessaire encore une fois de se glisser...». Et c'est le début d'un *autre* mythe, greffé par cette greffe si étrange qui est chute et lien. Ce qui se donne à lire, c'est donc l'expansion métaphorique bizarre (le mythe est celui des Atlantes dont les palais ressembleraient à des taureaux) ou la mythologie bricolée et humoristique, qui submergent le texte comme une lave qui se répandrait en langues baroques : langues douées de tant d'expansion/expression que, n'était la rigidité connue du rituel tauromachique, annoncé et rappelé de loin en loin, on aurait vite perdu le fil du récit.

De ces métaphores prises les unes dans les autres, je ne donnerai qu'un exemple, sur lequel tourne le texte : le taureau, dit Michel Leiris, est la métaphore elle-même, c'est-à-dire «rien, un jeu d'esprit, un petit tournoiement de langue dans une bouche humaine, dont la concavité sonore marque si bien le néant.

«Ce taureau était donc le néant, une pure baudruche métaphysique...».

Mais il ajoute... «gonflée en forme de sexe masculin» - ce qui nous fait d'un coup passer à une autre métaphore, de sémantisme érotique, où la peau de la bête, pleine de sang et bientôt vidée par la mort, évoque un phallus rougeoyant et bientôt détumescent. Contenu métaphorique d'ailleurs repris, sous une autre forme, dans toute la page finale où le narrateur se sent transformé en colonne Vendôme au moment où elle est abattue par Courbet.

En tous cas, le garant de la mobilité de l'espace textuel, chez Michel Leiris, c'est bien ce surgissement anarchique et fabuleux, dionysiaque et baroque, jetant son ironie sur les savoirs mais les ressaisissant vite par le jeu sur les mots.

Or cet excès, cette expansion en tous sens, cette enflure ironique tiennent exactement la place du *vide* dans le texte de Breton *Il y aura une fois* : vide de l'histoire, vide de l'espace. Mais chez Breton, ce qui est postulé, c'est le temps de l'action; chez Michel Leiris, ce qui surgit, c'est *l'autre*, l'étranger ou l'étrange, donné par l'illumination de la métaphore. Dans l'un et l'autre cas, les exigences des pulsions secondaires et du symbolique sont comblées, en quelque sorte : expérience de la temporalité, d'un côté; expérience de la communication, de l'autre.

Le texte de Michel Leiris s'offre donc à nous comme une machine à produire des images - c'est-à-dire à produire du «tout autre», liant ainsi les énergies pulsionnelles pour leur faire produire un ballet de signifiés et de signifiants.

*

J'ai parlé de «signifiants». Il faudrait aussi s'interroger sur l'espace du signe chez André Breton et Michel Leiris : la priorité accordée au langage dans le surréalisme, comment se traduit-elle dans le regard que chacun d'eux porte sur l'espace de la lettre? Tout laisse penser que chez Breton, dans les poèmes mêmes qui sont faits de coupures de journaux ou de feuilles de publicité («Le Corset mytère», repris dans *Mont de piété*), c'est le sens qui est cherché *malgré tout* : «Nous adhérons à une sorte de/Touring Club/sentimental». L'étrangeté du collage (dans le sens que

donnera à ce mot en 1923 Aragon), et les ruptures typographiques sont là pour être traversées *quand même* par la flèche du désir. L'inquiétude devant le signe écrit comme investissement irréversible de l'espace, est traduite surtout par Aragon, mais en cette année de 1923, la pensée surréaliste est vraiment *une* («Écrire rappelle les détournements de mineurs : il n'y a pas une idée qui soit à maturité au moment qu'on la fixe. Par le signe magique de l'encre je limite ma pensée dans ses conséquences», *Paris-Journal*, 1923, repris en préface au *Libertinage*). Comme si l'espace du signe typographique pouvait fasciner la pensée en la bloquant dans un état de «quasi observation»; comme si l'espace du signe pouvait fonctionner en tous sens, si multiples en seraient les significations possibles. Le signe : trop et trop peu pour la pensée.

C'est du jeu des choses et non de l'espace de la lettre que le surréalisme attend son salut; c'est lorsque la lettre se fait oublier comme *chose* que Breton et Aragon ont conscience d'inventer. L'inquiétude des surréalistes en 1923 est certes motivée par le refus qu'ils opposent à l'investissement dadaïste de l'espace (espace de la page, ou espace théâtral) par les signes typographiques ou par le geste dramatique : «Le langage pour les dadas n'est plus un moyen : il est un être» (Jacques Rivière, «Reconnaissance à Dada», *La N.R.F.*, 1^{er} août 1920). La solution surréaliste devant ces menaces de glaciation du signe est donc du côté de la conduite forcée du sens et du désir. Chez Breton, l'origine du texte est sans cesse sollicitée : non pas l'avant-propos, l'intention, l'avant-sens, mais bien la pureté arbitraire du *la* originaire, comme s'il fallait en mesurer par ce moyen la productivité. Non pas voiler ce que Julien Gracq appelle la tyrannie des commencements, mais en proclamer l'arbitraire et en faire sourdre la coulée automatique. Et je crois pour ma part (je l'ai dit ailleurs) que dans l'écriture automatique, tout repose sur la perception instinctive mais très aiguë de la fonction *opératoire* des signes artificiels que l'on pose au seuil de toute langue symbolique (on peut penser à certaines logiques mathématiques). Autrement dit, il y aurait là une forme de nominalisme absolu, au sens moderne et opératoire du terme, et l'écriture automatique serait fuite en avant, de mot en mot. La vieille crainte du nominaliste est d'être trompé par les mots. Mais en même temps sourd l'espoir fabuleux de rencontrer *l'objet*. Et la leçon en est épistémologique, comme le dit admirablement Aragon en 1966 dans la postface à la seconde édition des *Communistes* :

«Il y a quatre siècles que Jérôme Cardan engagea les mathématiques dans une voie qui dut sembler l'irréalité même, le recours aux racines des nombres négatifs, que nous appelons des imaginaires, pour cette raison même qu'elles sont inimaginables [...]. Par la force hypothétique, la poésie est la mathématique de toutes les écritures [... Et, ajoute Aragon] c'est la tentative d'exploration de l'esprit à quoi les journalistes avaient donné le nom de *surréalisme* [...] qui me semble le plus se rapprocher, dans le domaine poétique, c'est-à-dire la théorie même de la création, du *coup de dés* des imaginaires en mathématiques».

Et quant à la solution propre à Aragon, devant les menaces de figement du sens qu'il a lui-même si fortement soulignées, elle me paraît se trouver dans sa prolixité même, dans cet art qu'il développe très tôt de faire déborder les textes les uns sur les autres. Pour rendre compte de *tous* les possibles, il faut reprendre la lancée,

recoudre, et repartir. Tout le travail des marges, chez Aragon, obéit à cette logique de la *petite différence* qui sert de tremplin - jusqu'au pari d'*Henri Matisse, roman*, où la bouture, le repiquage, la greffe relaient la couture et le remaillage.

Chez Michel Leiris, la matérialité du signifiant n'est apparemment pas objet de défiance. Ce qu'Aragon appelait le «signe magique» et devant lequel il se cabrait, dont il traitait les menaces d'immobilisme par la prolixité, de façon comparable finalement Michel Leiris le traite en l'utilisant dans le fantasme. En face de la menace de déliaison extatique (on se rappelle l'espace *suspendu* et le jour sec dans les premières lignes de *Grande fuite de neige*), la prise en compte de la *lettre* des mots et de la forme même des chiffres, dans leur matérialité de signe imprimé ou dessiné par la plume - en une forme humoristique de cratylisme - semble être, paradoxalement, la construction défensive qui réintroduit jeu et mouvement. Rappelons-nous les «champs catalauniques» dans *Le Point cardinal* (1927) :

«Mirage unique, l'U se creusait en urne, les deux C, pointes extrêmes du soc de la charrue, fendaient la plaine sur des aunes et des aunes et déclenchaient les catapultes - les S de la trahison, enfin, serpentaient avec les dernières hordes barbares qui tentaient vainement un coup de surprise avant de se replier dans le chuintement de la panique».

Ainsi finalement je placerais cette impulsion à jouer avec la forme visuelle des signifiants, chez Michel Leiris, du côté de la prolixité autobiographique. Autrement dit, le mécanisme serait le même que celui de Breton prolongeant ses tentatives «automatiques», ou d'Aragon développant les «historiettes» du *Libertinage* à partir de leur incipit jusqu'aux dimensions du récit : l'impulsion est celle de «parler parce qu'on a la parole coupée» pour reprendre une merveilleuse formule de Blanchot (reprenant lui-même une parole de Guéhenno sur Rousseau). «Il parle de lui, dit Blanchot (dans «Combat avec l'ange», *l'Ire des vents*, n° 3-4, 1981) il parle de lui à partir du sentiment d'isolement qui le retranchant d'autrui, trouve pour s'exprimer, dans l'anxiété de la séparation, la force de se faire entendre». Ou encore : «Peut-être l'un des *avantages* de Michel Leiris est-il d'avoir saisi fermement en lui-même le moment où le penchant à parler de soi et le refus de parler s'unissaient d'une manière trouble et profonde [...], une sorte de force pure, de fonte des neiges, de rupture ivre et, souvent, obtenue sous le couvert de l'ivresse, où l'être qui parle ne trouve rien à dire que l'affirmation inconsistante de lui-même».

Affirmation inconsistante que métaphorise, de son côté, la *Chanson du cafard n'a homme*, au début de *Grande fuite...*, petite chanson idiote qui se présente à nous comme un grimoire, transcrivant par approximations les sonorités de la chanson «de référence». Ici la voix accompagne la narration pour dire que l'œil se trompe, que dans cette juxtaposition hétéroclite de mots, il y a un sens - mais que ce sens est totalement inane. La voix ne révèle pas un secret, elle ne révèle pas le «sens» ni non plus le faux-sens, elle révèle la vanité de la question du vrai et du faux.

Au terme de ce parcours, on aura remarqué que je n'ai pas parlé de la poétique surréaliste de l'image, ni de sa pratique : de l'espace, spécifique ou non, de son

déploiement. Je me suis tenue sur les bords de chaque image. J'ai longtemps été inquiète devant cette étude, comme si je devais être déçue, découvrant - que sais-je? - des machines célibataires ou veuves au lieu de ces machines parfaites que je crois lire dans certains textes surréalistes et dont j'ai tenté de montrer quelques rouages. Plusieurs questions se posent : le bourgeonnement baroque que l'on voit surgir si souvent est-il constitutif de l'image surréaliste? Y a-t-il au sein de cet *enchaînement* d'images une oscillation nécessaire, un rythme spécifique? Il nous suffit peut-être ici de dire qu'*a priori* l'oscillation serait plutôt dans une alternative entre l'image / effusion de sens, de ce côté où le «stupéfiant» semble investir l'esprit comme un espace, où le site de la non-contradiction rejoint la révolte absolue et précaire devant *ce qui est*, et, d'autre part, l'image / analogie qu'a si bien traquée Michel Deguy parlant de la poétique surréaliste : une analogie ordonnée et ascensionnelle (le «signe ascendant»), «qui n'écrase pas les différences», opposition, tension qui rejoint celle que j'ai analysée ici entre le *point* de la non-contradiction et l'espace discontinu mais productif de la représentation. Opposition, tension, et, qui sait?, jubilation, quand même?

Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON

Le visuel et le verbal : le cas du surréalisme

Depuis quelques années, les recherches universitaires consacrées aux rapports entre le verbal et le visuel, entre l'écriture et la peinture se font de plus en plus nombreuses, en France et aux États-Unis, en Allemagne, en Italie aussi bien qu'aux Pays-Bas. Le sujet semble être à la mode sans qu'on puisse dire, toutefois, que des méthodes adéquates et appropriées aient été trouvées qui permettraient d'étudier ces rapports d'une manière explicite et satisfaisante. Une telle insuffisance théorique s'explique sans doute en partie par le fait que les recherches en question, qui demandent l'interdisciplinarité, proviennent presque uniquement d'historiens de la littérature ; les historiens de l'art et les sémioticiens ne se joignent à eux que rarement. Dès lors, les études sur la relation entre telle peinture et telle écriture, au lieu de nous sensibiliser, de nous préparer à entrer dans un champ d'investigation tout à fait nouveau nous ramènent souvent vers les terrains rassurants et bien connus de l'histoire littéraire traditionnelle, à tendance biographique.

Comment construire un cadre théorique complet permettant de décrire explicitement et, par là, de classer tous les rapprochements possibles entre le verbal et le visuel ? Avouons que le travail n'est pas facile mais il est indispensable de s'y mettre : autrement nous risquons de nous égarer, l'immensité du domaine et l'hétérogénéité quelque peu chaotique des approches existantes demandent une prise de position claire et une rigueur méthodologique.

Problèmes préliminaires

Pour commencer, il faut signaler un certain nombre de problèmes qui compliqueront notre tâche mais dont il est nécessaire de tenir compte systématiquement par la suite.

a. La relation entre le verbal et le visuel est très souvent faussée dans la civilisation moderne puisque ce que nous appelons « le verbal » se présente en réalité sous une forme visuelle. Lorsque l'antiquité demandait la mise en parallèle de la poésie et de la peinture, elle entendait rapprocher le sens de l'ouïe et celui

de la vue : la poésie fut une peinture *parlante*, la peinture une poésie *muette*. Or, au cours des siècles derniers, la poésie est devenue, elle aussi, muette : elle ne parle pas, elle se lit, la parole est remplacée par l'écriture. Dès lors, les analogies et les différences ne peuvent plus être formulées de manière tranchante : le domaine de l'ouïe se trouve abandonné et l'écrit, grâce aux jeux de la calligraphie et de la typographie, empiète sur le terrain du visuel. Un premier terrain d'investigation se trouve ainsi dégagé dans notre vaste ensemble : celui où le verbal s'installe délibérément dans le visuel pour effacer les limites, pour confondre les deux champs de notre perception, celui donc où l'écriture, loin de s'adresser uniquement à notre intelligence, tient à provoquer simultanément notre regard. Cette provocation se fait de deux manières (voici une première subdivision globale) : notre regard est fasciné tantôt par l'écriture en soi - c'est ce qui se produit dans le cas des acrostiches par exemple qui se présentent en général dans des cadres typographiques traditionnels - et tantôt par l'arrangement spatial de l'écriture bouleversant ces cadres et défiant les conventions de la mise en page - que l'on songe à la poésie de Mallarmé, d'Apollinaire, de Reverdy ou de du Bouchet¹.

Disons, pour conclure ce point, que, en dehors de ces cas de fusion, l'opposition *verbal* - *visuel* devrait en fait se subdiviser en *oral* - *visuel* d'une part et en *écrit* - *visuel* d'autre part, étant entendu que cette dernière opposition comprend tous les phénomènes où l'écrit se présente dans une typographie suffisamment conventionnelle pour ne pas attirer visuellement l'attention. Plus la typographie est conventionnelle, plus on est tenté d'en oublier la nature spatiale.

b. Si le visuel semble donc l'emporter sur le verbal au niveau de la perception, les rapports se trouvent renversés au niveau de la réflexion : le métadiscours dans lequel nous cherchons à formuler nos observations sur le rapport entre le verbal et le visuel relève nécessairement du domaine verbal. La relation entre le mot et l'image se trouve ainsi, de nouveau, faussée. Cette tendance est renforcée par la primauté historique du verbe : par rapport à l'image, le verbe se comporte toujours comme son métadiscours, comme ce qui lui est hiérarchiquement supérieur et historiquement antérieur - ce qu'on voit ne sert qu'à illustrer, qu'à mieux faire comprendre ce qui a été, auparavant, dit. Les deux problèmes mentionnés montrent combien il est difficile de traiter les deux phénomènes du verbal et du visuel sur un pied d'égalité et comme des phénomènes autonomes.

c. Le système sensoriel dont nous disposons nous fournit des renseignements sur la réalité. Les mots et les images sont des artefacts que l'homme invente et utilise pour faciliter la communication de ces renseignements, mais aussi pour en privilégier certains, pour les hiérarchiser selon certains principes d'utilité pratique ou idéologique. Le vocabulaire et l'imagerie que les médias d'autrefois et d'aujourd'hui répandent, déterminent notre conception de la réalité. Cependant,

1. Cf. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981; *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Paris, Le Sycomore, 1982.

au cours de l'histoire, les mots et les images ont entretenu des rapports variés avec celle-ci. A l'époque classique, ces rapports furent essentiellement mimétiques : rapports iconiques de ressemblance pour la peinture, rapports symboliques de convention pour le discours. A partir du 19^e siècle, ces rapports font de plus en plus problème : le réalisme et le naturalisme témoignent d'une volonté - et d'une illusion - acharnées selon laquelle nos artefacts culturels pourraient parfaitement coller à la réalité, et cependant, peu après, la science moderne procède à une mise en question radicale de «l'image» traditionnelle de la réalité. Du même coup, mots et images se constituent comme systèmes autonomes - une nouvelle philosophie du langage et des signes prend naissance - et ces systèmes n'ont plus un rapport simple et déterminable avec quelque réalité que ce soit. Dès lors, l'étude des relations entre le verbal et le visuel se complique par le fait que l'autonomie des systèmes exclut un renvoi direct et uniforme à un référent extérieur, les mots et les images ne disposent plus nécessairement d'un ensemble commun et cohérent de signifiés. L'image et le texte d'un emblème de la Renaissance, l'illustration et le texte d'un roman balzacien entretiennent la même relation avec un système commun de référents, mais la question se pose de savoir à quels signifiés renvoie l'espace mallarméen, et s'il existe des signifiés méta-artistiques qui permettent de «comparer» tel poème d'Éluard et son illustration par Mirò.

d. Dans l'étude des rapports entre le verbal et le visuel, il convient bien entendu de distinguer la production et la perception. Certains problèmes se présentent dans une seule perspective, celui de la lecture par exemple est un problème typique de la réception : la lecture d'un tableau se déroule-t-elle de manière identique à celle d'un texte?² La distinction est essentielle du point de vue méthodologique. Pour la production, il s'agit d'un rapport *direct*; pour la réception, le terrain s'élargit considérablement : le récepteur n'est pas obligé de s'en tenir aux cas de rapports directs, à ne s'intéresser par exemple qu'aux emblèmes ou aux livres illustrés, il est libre de ressentir et de postuler d'autres rapports, non voulus et non recherchés par les producteurs, rapports que l'on qualifiera donc d'*indirects* et dont le seul fondement serait le contexte historique commun : ainsi tel récepteur aimera rapprocher les tableaux de Poussin et les tragédies de Corneille à partir du contexte «classicisme», tel autre les poèmes de Mallarmé et les images d'Odilon Redon à partir du contexte «symbolisme». Il va sans dire que ces deux séries de rapprochements demandent à être étudiées différemment et que nous disposons de critères plus exacts pour décrire les rapports directs à partir de la production que pour décrire les rapports dits indirects qui ne sont susceptibles de s'établir qu'au niveau de la réception³.

2. Cf. Louis Marin, *Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971; A. Kibédi Varga, *Sémiotique des arts et lecture du tableau*, in : *Rapports*, 1983.

3. Nous laissons de côté une troisième série, qui relève strictement de la psychologie : les rapports entre le visuel et le verbal qui ne se fondent ni sur la volonté d'un créateur, ni sur un contexte historique commun, mais uniquement sur la volonté subjective ou la fantaisie personnelle du récepteur.

Quelques critères de classement

Pour classer l'ensemble des rapports directs entre le visuel et le verbal, il convient d'adopter, semble-t-il, trois critères distinctifs : celui de la temporalité, celui de la spatialité et celui de la quantité.

Le critère de la temporalité permet de distinguer les rapports de simultanéité et de non-simultanéité. Dans certains cas, le verbal et le visuel ont été créés simultanément, et ne fonctionnent qu'ensemble: la bande dessinée est ici un bon exemple. Dans d'autres cas, on constate l'antériorité de l'un des deux éléments : nous avons affaire alors au phénomène de l'intertextualité étendu au domaine des rapports entre le verbal et le visuel : lorsqu'un tableau représente une scène célèbre de la littérature ou de la Bible (de l'*écriture* sainte), c'est le verbal qui est antérieur et c'est le visuel qui crée, postérieurement, ce rapport; par contre, lorsqu'un poète s'inspire d'un tableau - les exemples en sont nombreux dans toutes les langues, et en allemand il existe un terme spécial, *Bildgedicht*, pour désigner ce genre⁴ - c'est le visuel qui précède et c'est le verbal qui établit après coup le rapport en question. Du reste, la non-simultanéité est un phénomène culturel faisant appel à la mémoire et à la culture du récepteur : dans la vie pratique, seuls les rapports de simultanéité sont opérants, tel qu'ils se manifestent par exemple dans le système de la signalisation routière. - Même à l'intérieur de la simultanéité, ou pourrait sans doute noter des degrés relatifs d'antériorité et de postériorité : ainsi, le visuel peut être considéré comme antérieur au verbal dans le cas des bandes dessinées, où le récit, la structure centrale de l'œuvre, est assuré par la suite des images et non pas par la continuité du dialogue.

Le critère de la spatialité permet de distinguer les œuvres dans lesquelles les éléments verbaux et les éléments visuels fusionnent, de celles dans lesquelles ces éléments restent séparés. Ainsi, dans l'emblème il n'est pas possible de séparer le texte et l'image : l'un reste incompréhensible sans l'autre. En revanche, la plupart des illustrations visuelles de poèmes ou de romans fournissent l'exemple d'un parallélisme; l'un des deux éléments et souvent même les deux, peuvent subsister et fonctionner de manière indépendante. On peut lire Cervantès sans avoir besoin de Gustave Doré et l'on peut regarder Doré sans connaître le texte qui l'avait inspiré.

Le critère de quantité permet de distinguer les cas dans lesquels le rapport du visuel et du verbal se limite à une seule manifestation et ceux dans lesquels ce rapport concerne une série - parallèle ou mélangée, voir le critère précédent - de textes et d'images. L'emblème représente la première catégorie, la bande dessinée illustre la seconde. Ce troisième critère a l'intérêt d'attirer notre attention sur un fait souvent négligé : les tableaux constituent, eux aussi, très souvent une série, exactement comme les poèmes qui sont rangés en cycles et en recueils. L'étude des rapports entre poésie et peinture n'est donc pas nécessairement viciée par une disproportion quantitative, comme on l'a souvent dit : au programme narratif d'une série de textes on peut faire correspondre, non pas un seul tableau, mais le

4. Cf. Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht*, Böhlau Verlag, Köln-Wien, 1981, (2 volumes, 1356 pages).

programme narratif parallèle d'une série picturale. Ainsi, l'ensemble des tableaux de Rubens qui composent la galerie Médicis au Louvre, est une œuvre narrative, une biographie encomiastique en peinture, dont l'équivalent littéraire se trouve dans la poésie officielle (chez un Malherbe notamment) et les ouvrages historiques de l'époque⁵. Toutefois la disproportion est réelle - et le reproche en question partiellement fondé - dans la mesure où les séries sont non seulement plus nombreuses mais aussi plus faciles à repérer en littérature qu'en peinture : les musées hébergent trop souvent des collections arbitrairement établies, les tableaux s'y trouvent isolés et séparés de leur destination originelle et donc, éventuellement, des autres membres de la série à laquelle ils avaient, au début, appartenu.

Les trois critères que nous venons de passer en revue fournissent les traits distinctifs qui permettent de donner une définition formelle des rapports directs entre le visuel et le verbal. Nous pourrions donc définir le rapport qui régit *la bande dessinée* comme simultané, mélangé et continu, celui qui caractérise *l'illustration* et son texte comme non-simultané, parallèle et unique.

Les distinctions proposées ici ne facilitent, nous l'avons dit, que l'étude des rapports *directs* : chaque période produit, certes, des formes spécifiques susceptibles d'être étudiées ainsi, mais l'ensemble de la production d'une époque dépasse largement de tels phénomènes. Par conséquent, l'examen supplémentaire des rapports indirects s'impose puisqu'il doit être possible d'établir des rapprochements entre des formes purement verbales et des formes purement visuelles qui naissent cependant d'une esthétique et d'une vision du monde identiques. Cependant, des problèmes méthodologiques bien graves nous guettent ici, puisque nous sommes tentés de procéder, à partir d'une base idéologique commune, au moyen de *l'analogie* et l'on sait le statut scientifique douteux de celle-ci. Historiquement on peut se contenter de reproduire les raisonnements analogiques conscients et explicites de la période en question - et donc, en fait, esquiver ainsi le problème. La poétique du classicisme français se trouve élaborée aussi bien au niveau de la littérature qu'à celui de la peinture, Chapelain et Boileau ne sont guère meilleurs théoriciens que Félibien et de Piles; le chercheur moderne n'a qu'à juxtaposer sans commentaire les définitions des uns et des autres, les exemples qu'ils donnent, en littérature et en peinture, de la *disposition* ou de l'*unité d'action*, par exemple⁶. Le problème des rapports indirects devient autrement compliqué pour les courants esthétiques modernes dont les poétiques n'ont jamais été formulées avec la même rigueur terminologique. Dans le reste de cet exposé, nous essayerons d'examiner les deux types de rapports entre le verbal et le visuel à l'intérieur de l'un de ces courants modernes, le surréalisme.

5. Ceci n'exclut pas, bien sûr, la possibilité de faire un choix dans cet ensemble et de ne consacrer une étude stylistique comparée qu'au seul tableau du *Débarquement à Marseille* et à la seule ode *A la reine, sur sa bien-venue en France*, par Malherbe.

6. Voir mon article *Rhétorique et peinture à l'époque classique*, in : *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 1984.

Le cas du surréalisme

Nous avons choisi le surréalisme pour deux raisons, d'une part à cause de l'activité théorique intense qui a accompagné l'activité créatrice et qui a été relativement homogène, et d'autre part à cause de la collaboration étroite entre écrivains et peintres surréalistes. Cette collaboration, l'importance accordée au travail collectif, leur a permis de mettre au point un certain nombre de *procédés* collectifs de création, ce qui est rare dans l'histoire des écoles et mouvements artistiques et littéraires⁷. Malgré quelques réticences des écrivains au début, le surréalisme a, comme on sait, déployé ses activités parallèlement et avec force égale sur les deux terrains de l'écriture et de la peinture, de sorte même que les pays non-francophones connaissent mieux celle-ci que celle-là.

Les contacts et les amitiés entre écrivains et peintres surréalistes ayant été multiples, on ne s'étonne pas de rencontrer souvent l'une des formes les plus banales du rapport direct entre le verbal et le visuel, l'*illustration* ; des expositions récentes nous rappellent les nombreux moments où les poèmes de Paul Eluard ou de René Char ont été illustrés par leurs collègues-peintres. La plupart du temps il ne s'agit pas d'une création simultanée, mais d'un rapport de postériorité : le peintre « illustre » le poète, c'est le rapport temporel le plus répandu. Mais le cas inverse se présente parfois également : pour ne citer qu'un exemple, Eluard rassemble dans la dernière section de *Donner à voir* uniquement des poèmes consacrés à des peintres⁸.

Un rapport direct beaucoup plus étroit se manifeste dans le *poème-objet* ; comme l'emblème à l'époque classique, celui-ci est une création simultanée, unique, avec fusion des éléments verbaux et visuels. Cependant, le *poème-objet* reste un phénomène assez rare et, en dépit de son intérêt théorique indéniable, il n'est guère une création aussi représentative du surréalisme que le *collage* ou l'*écriture automatique*⁹.

C'est dans le cadre des rapports directs entre le visuel et le verbal qu'il faut enfin mentionner un phénomène qu'avant le surréalisme nous n'aurions guère traité comme tel : il s'agit du rapport entre l'image et son *titre*. A l'époque classique, se rapport fut si banal et si évident qu'on avait tendance à ne pas en parler : l'*invention*, la première phase du travail artistique, comprend le choix du sujet qui se traduit verbalement par un titre. Celui-ci est donc le résultat de l'invention, il précède le tableau, qu'il explique, qu'il permet d'identifier¹⁰. Ce sont les peintres surréalistes qui nous font prendre conscience de l'opacité, de la non-évidence, de

7. Pour les procédés surréalistes, cf. S. Alexandrian, *Techniques du surréalisme*, in : *Création récréation*, Paris, 1976, pp. 155-164 et *Surrealist Art*, Londres, 1972, pp. 140-150, qui les cite malheureusement pêle-mêle sans aucun effort de classement.

8. Faudrait-il citer, toujours dans cette rubrique *illustration*, les nombreuses proses que les écrivains, en particulier Breton et Aragon, consacrent à leurs amis peintres ?

9. André Breton, *Du poème-objet*, in : *Le surréalisme et la peinture*, éd. Gallimard, 1979, pp. 284-285.

10. Voir l'article cité à la note 6.

ces rapports : chez eux, le titre n'explique pas mais déroute, ajoute au dépaysement. Nous savons du reste que chez Max Ernst, chez Magritte, chez Tanguy, les titres sont postérieurs aux tableaux¹¹, le peintre lui-même ou ses amis, l'inventent après coup : tous les termes du rapport traditionnel entre titre et tableau se trouvent ainsi renversés ! Du reste, ce souci, apporté aux choix du titre, a sans doute contribué aux yeux de certains critiques à dévaloriser la peinture surréaliste, considérée comme soumise au texte, comme « littéraire ».

En analysant le contenu sémantique des titres, nous sommes en train de quitter le domaine des rapports directs. Peut-on en effet postuler un rapport *conscient* entre le verbal et le visuel, une volonté d'intégration réciproque, là où le titre n'explique rien, ne semble pas renvoyer au même référent que le tableau ? Le rapport conscient n'existe ici, en effet, que pour celui qui connaît les traditions culturelles et picturales antérieures au surréalisme. Le titre se détacherait du tableau s'il n'était pas considéré comme un défi à la tradition. Le lien qui l'unit à l'œuvre n'est pas si étroit, de toutes manières, qu'il ne saurait fonctionner indépendamment d'elle. Max Ernst en témoigne, lorsqu'il reprend dans *Écritures* tous les titres de son roman-collage *La femme 100 têtes*, mais quelques-uns seulement des collages : l'ensemble des titres d'un chapitre du livre original, imprimés les uns sous les autres, se lit ainsi comme un poème en prose.

Le titre surréaliste, collé à l'œuvre ou détaché d'elle, *ajoute* au dépaysement, mais il ne les crée pas seul : que ce soit un tableau de Tanguy ou de Magritte, de Dali ou de Max Ernst, l'œuvre y contribue aussi. Parfois le choc dépayçant de l'œuvre est tel que celui du titre risque de s'effacer ou alors il assume une autre fonction. Je pense ici aux *readymade* de Marcel Duchamp : on dirait que le dépaysement essentiel vient ici de l'œuvre qui, par son déplacement, refuse de fonctionner selon nos prévisions. L'objet industriel, préexistant, est arraché à sa fonction première et crée un malaise radical dans sa fonction nouvelle, dans ce contexte artistique auquel il n'a pas été destiné. Tout ceci fait partie d'une critique idéologique et relève de la sociologie de l'art. Il serait cependant faux de négliger un second trait qui devrait entrer dans notre définition du *readymade* et qui nous ramène vers le rapport du visuel et du verbal : le *readymade* reçoit un titre et il est *signé* - Duchamp accorde une importance particulière à ce dernier acte. Si les autres choisissent, ou font choisir, avec un soin extrême les titres de leurs œuvres, et ne parlent guère de la signature, c'est que leurs œuvres n'ont pas rompu toutes attaches avec les traditions artistiques, le titre doit achever le travail de dépaysement. Dans le *readymade*, ce travail est déjà fait : par conséquent, le titre est moins important que la signature - acte insensé, qui fait semblant de rattacher, de vouloir désespérément rattacher (suprême dérision !), un objet industriel détourné de son but pratique à de vieilles et nobles traditions artistiques. Suprême dérision en effet : au moment où le surréalisme déclare la guerre au mythe de l'auteur, et entame le processus d'effacement de celui-ci qui aboutit à la proclamation de la

11. Cf. Max Ernst, *Écritures*, Paris, 1970, pp. 336-337 ; A.M. Hammacher, Het probleem van de titels bij René Margritte, in : *Album Amicorum J.G. van Gelder*, La Haye, 1973, pp. 159-163 ; S. Alexandrian, *Surrealist Art*, p. 86.

mort de l'auteur telle qu'on la trouve dans certains textes de Michel Foucault, au moment même où cette évolution commence, Marcel Duchamp semble réclamer l'auteur, sa signature authentifiante, précisément pour une œuvre qui, dans le sens traditionnel du terme, n'en est pas une !¹²

Œuvre et titre, readymade et signature : une autre considération s'ajoute à ce qui précède, chez Magritte en particulier ; pour lui, le problème du rapport entre l'œuvre et son titre se double de celui du rapport entre l'objet et son nom¹³ : « Un objet, écrit-il dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux ». Cette action pourrait être répétée infiniment : la formule inquiétante de Magritte met en question le statut même du titre et rappelle une des hantises fondamentales du surréalisme, celle de l'identité : « Qui sait si, écrit Breton, nous ne nous préparons pas quelque jour à échapper au principe d'identité ? »¹⁴. En se détachant de l'œuvre, en refusant de l'expliquer, le titre en dernière analyse, ne nomme plus, ne confirme plus la réalité, fait planer un doute sur l'identité, sur la coïncidence des choses avec elles-mêmes.

La collaboration intense et amicale des écrivains et des peintres surréalistes a donné naissance à une large variété de formes, d'objets, d'œuvres, dans lesquelles le rapport entre le visuel et le verbal est manifeste. Tantôt les deux éléments furent consciemment et directement liés l'un à l'autre, comme c'est le cas de l'illustration, du poème-objet et du titre ; tantôt il y a eu un effort non moins conscient de relier entre elles des œuvres visuelles et verbales produites séparément, grâce à une vision commune et à l'effet envisagé. L'exemple le plus frappant est celui du *cadavre exquis* ; ce terme désigne deux activités collectives différentes mais rigoureusement analogues, il existe des *cadavres exquis* écrits et des *cadavres exquis* dessinés¹⁵. Il est plus fréquent de rencontrer deux termes différents mais que l'on s'efforce de rapprocher pour trouver ainsi un équivalent pictural à un procédé qui existait déjà dans le domaine verbal. Cette tendance est très nette dans le passage suivant de Max Ernst : « Le procédé de *frottage*, ne reposant sur autre chose que sur l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit par des moyens techniques appropriés, excluant toute considération mentale consciente (de raison, de goût, de morale), réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors « l'auteur » de l'œuvre, ce procédé s'est révélé par la suite le véritable équivalent de ce qui était déjà connu sous le terme d'*écriture automatique*. C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent et passionné, à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement »¹⁶. L'équivalence entre le

12. Cf. Hans Holländer, *Ars inveniendi et interpretandi ; zur surrealistischen Methode* ; article écrit en 1970 et repris dans Peter Bürger, éd., *Surrealismus*, Darmstadt, 1982.

13. Les titres de Magritte ont suscité de nombreux commentaires philosophiques. (Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973 ; *Documents sur*, numéro 4/5, 1979 ; Ruud Kaulingfreks, *Over het denken van René Margritte*, Nijmegen, 1984).

14. Cette réflexion fut inspirée à Breton par les collages de Max Ernst, en 1920.

15. Cf. André Breton, *Le cadavre exquis, son exaltation*, in : *Le surréalisme et la peinture*, éd. citée, pp. 288-290.

16. Au-delà de la peinture (1936), in : *Écritures*, p. 244.

frottage et l'écriture automatique comme procédés permet d'établir des analogies entre un certain nombre de résultats issus de ces procédés, entre plusieurs types d'œuvres visuelles et d'œuvres verbales. Frotter et écrire sont en effet deux activités parallèles lorsque les deux ont lieu sous la pression de l'automatisme; on fait sortir, pour ainsi dire, du matériau ce qui émerge des phrases : les obsessions proposées par l'inconscient.

En principe on devrait pouvoir postuler pour chaque produit visuel d'une activité surréaliste une correspondance du côté verbal et inversement. Nous venons d'examiner le phénomène du *readymade*; malgré le titre et la signature, il s'agit là d'un produit essentiellement visuel et il devrait donc être possible de lui trouver un équivalent strictement verbal; celui-ci existe en effet, mais, curieusement, beaucoup moins chez les surréalistes que chez certains poètes d'aujourd'hui : au procédé du déplacement d'un objet industriel dans un musée d'art correspondrait le procédé qui consiste à insérer un texte publicitaire ou une facture, qui préexistent effectivement, dans un recueil traditionnel de poésie¹⁷. L'absence d'une telle équivalence verbale du *readymade* à l'époque surréaliste est sans doute significative, mais comment l'expliquer? Marcel Duchamp aura-t-il été trop radical pour les surréalistes, qui auront gardé, malgré tout, quelque respect invoué pour les traditions littéraires?

Les textes théoriques du surréalisme contiennent un certain nombre de notions-clés célèbres, dont il convient maintenant d'examiner la traduction pratique, aussi bien visuelle que verbale. Sur ce point nous serons obligés de nous contenter d'analogies largement hypothétiques, puisque même le témoignage historique de tel membre du groupe surréaliste ne suffit pas en principe pour fonder une équivalence théorique précise.

On sait l'importance considérable que le surréalisme accorde aux *objets*. Alexandrian énumère seize procédés dans lesquels l'objet joue un rôle. Ces procédés ont parfois pour résultat un objet mixte, mi-visuel mi-verbal, comme le *poème-objet* que nous avons déjà mentionné, mais la plupart du temps ils concernent uniquement le domaine visuel. Préalablement à toute activité psychique et artistique, l'objet, dans sa plus grande généralité, est un lieu de rencontre. Dans un texte capital daté de 1934 et intitulé *Equation de l'objet trouvé*, André Breton parle de «cette soif d'errer à la rencontre de tout» et raconte comment deux objets différents, trouvés par hasard au marché aux puces de Saint-Ouen, ont exercé sur Giacometti et sur lui «l'attraction du *jamais vu*» et apporté ensuite la solution d'un problème artistique pour l'un et d'un problème psychologique personnel pour l'autre. L'objet trouvé s'offre à notre rencontre, il provoque un choc. Dès le début, au moment donc où les conséquences artistiques et pratiques ne peuvent pas encore être prévues, l'objet prend valeur de *signal* et éclaire, immédiatement après, d'une signification évidente ce qui semblait être une situation embrouillée. Ainsi, l'*objet trouvé* devient, pour Giacometti, le moyen

17. Aragon n'a pas été insensible à ce problème - que l'on songe au Tarif des consommations inséré dans *Le Paysan de Paris* -, mais celui-ci ne se trouve pleinement formulé que dans un article de Bernard Pingaud (*L'objet littéraire comme ready-made*, in : *L'Arc* 59 (numéro spécial Marcel Duchamp).

pour achever l'objet *invisible* (titre de la statue sur laquelle il travaillait). Par conséquent, l'objet trouvé ressemble étrangement à tous ces autres signaux de provocation et de fascination dont Breton cherche à donner un compte-rendu verbal précis dans *Nadja*. Du reste, dans ce dernier récit, les rencontres humaines, celles d'objets, de dessins, et de rêves s'entremêlent et occupent des rôles comparables : tous sont des signaux¹⁸.

D'autres analogies se présentent à ce propos. Dans le texte cité, André Breton note «que la trouvaille d'objets remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants». Les surréalistes cherchent à enregistrer ces rêves, afin que leur force libératrice soit consciente et efficace; sur ce point, nous constatons une intense activité parallèle dans les deux domaines de l'écriture et de la peinture. Il serait trop facile de citer ici quelques textes de rêve de Leiris, d'Aragon ou de Max Morise et de citer à côté certains tableaux de Max Ernst, de Salvador Dali ou d'Yves Tanguy.

Malheureusement, il est impossible d'établir des analogies tant soit peu précises entre ces deux séries d'activités parallèles, non seulement parce que la question n'a guère été étudiée jusqu'ici par des psychologues mais aussi parce que, si les rêves écrits sont expressément présents comme tels, les titres des tableaux ne nous renseignent en général pas sur la question de savoir si tel d'entre eux est censé être la transposition picturale, oui ou non, d'un rêve.

Les analogies se présentent de manière banale au sujet du *rêve* : on peut le raconter, on peut le peindre. Mais sont-elles aussi faciles quand on aborde une autre notion fondamentale du surréalisme, l'*image*? Celle-ci ne se trouve pas à distance égale du verbal et du visuel, elle semble avoir partie liée avec celui-ci : dans un sens, tout ce qui est visuel fait image. Mais si on la définit, à la suite de Reverdy et de Breton comme «le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées», il est évident qu'il s'agit d'un phénomène et d'une activité (sans doute psychique) qui peut se manifester tantôt séparément et tantôt ensemble sur les plans visuel et verbal.

Voyons d'abord les manifestations séparées.

La prolifération des images est l'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture surréaliste. Les procédés dont les écrivains surréalistes se sont servis pour faire jaillir des images sont bien connus : le *cadavre exquis* en est un¹⁹, le jeu des demandes et des réponses en est un autre. En fait, tous les jeux surréalistes cherchent à déclencher la rencontre inattendue qui résulte, lors de sa formulation verbale ou visuelle, en une image. La métaphore verbale des surréalistes a été mainte fois étudiée, il est superflu d'y revenir ici; mais quel est l'équivalent pictural de ces métaphores? Il est entendu que ce n'est pas la traduction littérale des contenus - un parapluie et une machine à coudre sont faciles à mettre sur la même toile - qui nous intéresse mais l'analogie formelle de la démarche.

La peinture surréaliste nous réserve une surprise à cet égard. Les tableaux surréalistes qui semblent être l'enregistrement d'un rêve sont nombreux, en

18. *Intervention surréaliste, Documents 34*, réimprimé *L'Arc 37*, pp. 16-25.

19. Il est curieux de constater que le *cadavre-exquis* peint est beaucoup moins une source d'images que le *cadavre-exquis* verbal !

revanche les tableaux ayant, sur le plan strictement pictural c'est-à-dire sans l'intervention du titre, une valeur métaphorique, sont assez rares. En principe, la traduction la plus fidèle du rapprochement de deux réalités éloignées serait, en peinture, la représentation, sur le même tableau, de deux objets que nous n'avons pas l'habitude de rencontrer ensemble. On comprend que ceci soit rare puisqu'un tel rapprochement, surprenant et fulgurant en écriture, représente un effort conscient et soutenu pour un peintre. Une autre «traduction» possible - et qui a été utilisée avec succès - consiste à supprimer la séparation spatiale de deux objets mentalement éloignés, à tout centrer sur un seul objet, à intégrer paradoxalement à cet objet ce qui lui est étranger dans nos conventions ou dans notre perception. Les célèbres *montres molles* de Salvador Dali sont une excellente métaphore picturale : là où le discours se voit obligé de nommer les deux objets éloignés pour créer la surprise de la métaphore, le procédé pictural le plus adéquat et, structurellement le plus fidèle, semble être, non pas la représentation de deux objets éloignées, mais la réunion, dans un même objet, de qualités éloignées, ici : la dureté conventionnelle de l'appareil contredite par la mollesse de la représentation. La métaphore des montres molles est du reste polyvalente : elle évoque à la fois l'antithèse mentionnée du dur et du mou et l'image verbale du *temps qui coule*.

Tout change, la métaphorisation possible de la peinture surréaliste devient autrement riche, lorsque nous abandonnons le champ strictement visuel et acceptons de faire entrer en considération le verbal, c'est-à-dire les titres. Le tableau surréaliste est, nous l'avons vu, incomplet sans le titre. Ce titre se détache du tableau, il déroute et finalement il met en question l'indépendance du réel; mais il fait autre chose encore : il métaphorise la peinture. Un examen approfondi de la métaphore surréaliste devrait comporter à notre sens un long chapitre consacré aux métaphores picturales ainsi obtenues, au rapport largement métaphorique entre le titre et le tableau. Un exemple entre mille : sur le tableau d'Oscar Dominguez intitulé *Le Papillon* on voit une forme machinale qui ressemble à une clé, mais le titre permet d'y voir en même temps les ailes d'un papillon²⁰. La même chose se passe ici et dans le tableau cité de Dali, sauf que là, tout se situe à l'intérieur du tableau, tandis que chez Dominguez la métaphore a lieu dans l'interaction du tableau et du titre.

La métaphore mixte, mi-visuelle et mi-verbale, devient encore plus complexe lorsque le peintre, en dehors du titre, inscrit encore des mots sur son tableau. Une toile de Magritte datée de 1928 représente un visage féminin sur lequel se trouve écrit, en diagonale, le mot «*montagne*»; le tableau porte le titre : *Le paysage fantôme*. Le visage peint et le mot écrit constituent sans doute une métaphore; mais comment fonctionne le titre? Il englobe en principe la totalité du tableau, donc le mot inscrit aussi bien que le visage : il explique leur union, mais il introduit en même temps des éléments nouveaux, il crée une métaphore seconde.

Parmi les procédés picturaux les plus connus du surréalisme il y en a enfin un, favorisé en particulier par Max Ernst, qui pourrait être considéré comme l'équivalent

20. Le tableau date de 1949 et se trouve reproduit sous le numéro 119 dans le catalogue de l'exposition surréaliste de 1972 (Musée des arts décoratifs, Paris).

pictural d'un certain type de métaphores : c'est le *collage*. Le type de métaphores verbales qu'on pourrait comparer est celui qui résulte de certains jeux verbaux *collectifs*. Une question est posée, une subordonnée conditionnelle est formulée, et au lieu de lui accorder une suite logique ou conventionnelle, le meneur du jeu choisit une autre réponse, une autre principale. «Qu'est-ce que l'angoisse? - C'est une lampe qui file avec un bruit de rapière». - «Qu'est-ce que la volupté de vivre? - C'est une bille dans la main d'un écolier» - «S'il n'y avait pas de guillotine - les guêpes enlèveraient leur corset»²¹, etc. Le procédé du collage présente de nombreuses analogies : une image traditionnelle est découpée, exactement comme le jeu du *dialogue* dissocie questions et réponses. Un nouvel arrangement suit qui est une rencontre, une métaphore. Comme les jeux, le collage défie la notion de l'auteur. Qui est ici, en effet, l'auteur? Celui qui, sans rien peindre lui-même, découpe les images d'un autre, ou celui dont les images ont été découpées?

Cependant, la métaphore écrite s'inscrit dans un ensemble plus vaste et le collage aussi. Max Ernst a laissé plusieurs livres d'images, *Une semaine de bonté*, *La femme 100 têtes*, qui se composent de collages munis de titres. Il faudrait comparer ces livres, qui sont en réalité des romans visuels, aux récits surréalistes d'Aragon, de Desnos, de Péret. Les études qui nous introduiraient dans le domaine de la narratologie visuelle font encore défaut. Quelles sont les lois générales du récit hagiographique constitué par les vitraux des cathédrales? En 1639, Desmarets de Saint-Sorlin publie son roman *Ariane*, et fait précéder chaque chapitre d'une illustration qui en résume l'intrigue : pourtant la juxtaposition de ces illustrations ne permet pas de comprendre celle-ci. Desmarets est-il une exception? Comment procèdent les illustrations de La Fontaine, de Balzac? Tant que la psychologie cognitive n'aura pas révélé les macrostructures narratives de la mémoire humaine, il est sans doute malaisé d'examiner les macrostructures narratives de l'inconscient et du rêve, telles qu'elles se manifestent dans *La liberté ou l'amour* ! de Desnos et dans *La femme 100 têtes* de Max Ernst.

Constatons, pour conclure que l'enquête, que nous n'avons que très globalement esquissée ici, promet d'être fructueuse. Grâce à la collaboration étroite entre peintres et écrivains, les surréalistes ont réalisé consciemment la fusion du verbal et du visuel; grâce, en outre à certaines notions communément admises, comme celles d'*objet*, de *rêve*, d'*image*, ils ont créé un monde dans lequel des analogies assez strictes peuvent être postulées entre textes et images. Mais il faudrait repenser les catégories proposées ici, puisque les procédés surréalistes se laissent séparer et rapprocher de nombreuses manières.

Par ailleurs, une telle enquête pourrait être étendue à d'autres moments de l'histoire des arts et des lettres pour voir si les rapports directs et indirects entre le visuel et le verbal se présentent partout selon des schémas comparables. L'étude parallèle des procédés permettrait de réécrire l'histoire de la littérature et l'histoire de l'art et de créer ainsi enfin une véritable histoire des formes.

Aron KIBÉDI-VARGA

21. *Documents* 34, p. 26; F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, 1955, p. 135.

Soudain la neige

I

*Première neige cette nuit. La couleur
S'est réfugiée sous les arbres.*

*Seconde, vers midi. Ne demeure
D'un peu vert (mais de l'ocre s'y mêle encore)
Que les aiguilles du pin
Qui tombent elles aussi, plus dru par instants que la neige.*

*(Et bien étranges, soudain, les pommes jaunes. Hier déjà elles étonnaient, d'être
restées toutes nues dans l'arbre, après la chute des feuilles. Aujourd'hui elles
enchangent, puisque leur épaule à chacune s'est éclairée d'un ourlet de neige).*

II

*Cinq heures. La neige encore. On dirait des voix
A l'avant du monde.*

*Une charrue
Comme la lune au troisième quartier
Brille, mais la recouvre
La nuit d'un pli de la neige*

*L'enfant
A toute la maison pour lui, maintenant. Il va
D'une fenêtre à l'autre. Il touche
Du dos des doigts la vitre. Il voit
Des gouttes se former là où il cesse
De pousser la buée vers le ciel qui tombe.*

Yves BONNEFOY

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
Michel DEGUY, <i>Ce qui a lieu d'être ne va pas sans dire</i>	11
Jacques GARELLI, <i>L'Acte poétique. Instauration d'un Lieu pensant</i> . . .	19
Jean-Claude MATHIEU, <i>Les «paroles dans l'air» de Philippe Jaccottet</i> . .	35
Janine HOLMAN, <i>Lecture de l'air in extremis</i>	49
Jean ONIMUS, <i>Phénoménologie de l'«espace» poétique</i>	69
Henri MALDINEY, <i>Espace et Poésie</i>	83
Michel COLLOT, <i>Du sens de l'espace à l'espace du sens</i>	99
Pierre OSTER SOUSSOUEV, <i>Art poétique : un ordre du mouvement</i> . .	111
Michelle TRAN VAN KHAI et Pierre FÉDIDA, <i>Le lieu de l'oubli dans le poème</i>	121
Éliane FORMENTELLI, <i>Quelques sites déchirés du poème. Aujourd'hui vers Dante</i>	135
Jacqueline CHÉNIEUX-GENDRON, <i>Breton, Leiris : l'espace forcené</i> . .	149
Aron KIBÉDI-VARGA, <i>Le visuel et le verbal : le cas du surréalisme</i> . . .	159
Yves BONNEFOY, <i>Soudain la neige</i>	171