



**POÉSIE
ET
ALTÉRITÉ**

marfaing

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
Actes des deuxièmes Rencontres sur la
Poésie moderne

POÉSIE ET ALTÉRITÉ

RENCONTRES SUR LA POÉSIE MODERNE

POÉSIE ET ALTÉRITÉ

Actes du colloque de juin 1988

*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
1990**

© Presses de l'École normale supérieure - Paris 1990
ISBN 2-7288-0160-6

Avant-propos

Les quatrièmes Rencontres sur la poésie moderne, qui se sont tenues en juin 1988 à l'ENS, ont abordé la question de l'altérité. Elles y étaient assez naturellement conduites, puisque leur principe est de faire dialoguer poètes, critiques, universitaires de diverses disciplines, échangeant leurs différences dans une réflexion commune sur la poésie. Celle-ci suppose une certaine qualité de présence et d'écoute de l'Autre, qui en respecte et en préserve l'altérité ; à ce titre, elle est peut-être un moyen de communication privilégié, face à l'irréalisation et à l'uniformisation croissantes induites par les mass-media.

A l'encontre de nombreuses théories anciennes ou récentes, qui placent la poésie sous le signe du principe d'identité, voyant en elle, par exemple, une représentation mimétique ou analogique de l'Univers, l'expression d'un moi autonome et toujours semblable à lui-même, ou le fonctionnement autarcique d'un langage replié sur lui-même, il semble que les poètes contemporains privilégient le plus souvent dans leur pratique et dans leur réflexion le pôle de l'*altérité* : pour eux la poésie se définit notamment comme interrogation de l'éénigme du monde, exploration de l'intime étrangeté du moi, confrontation du langage à ce qui le conteste, dialogue avec autrui...

De ce pôle d'altérité, les études réunies ici proposent une série d'approches d'une grande variété. Cette diversité était appelée par le sujet lui-même : il s'agissait moins d'un thème que d'une question très ouverte. La notion d'altérité ne peut être que problématique.

La meilleure façon d'introduire les textes recueillis dans ce volume serait peut-être d'en respecter la diversité, et de laisser au lecteur le plaisir et le soin de tracer de l'un à l'autre sa propre perspective. A lire cependant ces contributions après les avoir entendues, se dégagent quelques lignes de force qui ne sont pas sans converger parfois, non tant vers un foyer unique, que vers un point de fuite instable, qu'on peut essayer de situer approximativement. Tentative elle-même aléatoire, qu'on voudra bien considérer comme une ultime contribution apportée à la discussion, non pour la clore, mais pour la rouvrir au seuil de ce nouvel échange inauguré par la publication du livre, et qui se poursuivra désormais avec chacun de ses lecteurs.

Le rapport de la poésie à l'altérité a été souvent situé dans une sorte d'intervalle ou d'entre-deux entre le dire et son objet, entre le poète et son dit, entre le Je et son Autre. On notera d'une intervention à l'autre la récurrence de formules voisines, toutes suggestives, et toutes approximatives, qui s'efforcent de cerner ce lieu fuyant, qualifié par exemple d'« *interpolaire* » ou d'« *interférentiel* ». Espace tout à la fois transitionnel et conflictuel, où se nouerait, entre le Même et l'Autre, une relation paradoxale, qui ne serait ni d'exclusion ni de réduction, mais, en même temps, de conjonction et de disjonction. De multiples modalités de ce paradoxe ont été relevées à l'étude des diverses dimensions de l'expérience poétique.

Au niveau tout d'abord de la relation au monde, a été mise au jour par J. L. Steinmetz chez Ph. Jaccottet, par M. Collot chez Baudelaire ou du Bouchet, une sorte d'inclusion réciproque du proche et du lointain, telle qu'ici et ailleurs se séparent mais s'allient, et telle qu'un *autre* monde se révèle au sein même de *notre* monde. Et G. Nonnenmacher relève chez J.-P. Lemaire « le jeu simultané d'une dynamique centrifuge — qui sépare les choses, creuse l'écart et la distance — et d'une dynamique centripète, de jonction et de mise en présence » : cela vaut aussi pour les rapports, de référence et de différence, que le texte entretient avec son dehors.

Cette familière étrangeté du monde est inséparable de la présence d'Autrui, et du paradoxe qui le constitue à la fois comme le Semblable et comme l'Étranger. La « symétrie et la différence absolue » de l'Autre, « à la fois infiniment éloigné et infiniment proche du Moi » « brouille la distinction apparemment si claire entre identité et différence » (E. Gans), et peut apparaître comme le fondement même de la logique et de l'anthropologie poétiques. La poésie n'est-elle pas, selon Paul Celan, comme le rappelle ici M. Broda, « d'essence dialogique » et tendue « vers un *toi* invocable » ? Toi voué peut-être à demeurer « *tu* », dans une permanente et essentielle hésitation entre absence et présence.

Mais ce *toi* ne se distingue pas toujours nettement en poésie du *moi*, ainsi que le montre A. Raybaud à propos du *tu* de *Douve*. La réversibilité fréquente de la première et de la seconde personnes témoigne exemplairement de cette vacillation de l'identité qui affecte le *sujet* poétique. Celui-ci ne saurait être envisagé comme une substance, toujours identique à soi, mais dans le mouvement d'une existence voire d'une « désistence » (R. Major), qui constamment l'altèrent. Cette altération peut être référencée, d'un point de vue psychanalytique, à la « scission interne » qui déchire le sujet du fait de sa dépendance vis-à-vis d'un autre imaginaire (comme le montre J. Bellemain-Noël à propos du prologue d'*Une Saison en enfer*), ou de son incapacité à s'inscrire dans l'ordre du Symbolique (tel Roméo, qui ne peut, selon R. Major, pas plus coïncider avec son nom, que s'en départir). Mais cette désappropriation est souvent rapportée à l'exercice même de la parole poétique ; c'est le cas notamment pour qui parle la langue des Autres, tel Tchicaya U' Tamasi, que D. Delas nous présente comme un nègre dénigré par la pratique du français, et renchérisant sur la perte de toute identité culturelle par un constant dénigrement de soi.

La confrontation entre l'expérience de la traduction, dont H. Meschonnic rappelle ici les enjeux, et celle de la poésie, conduit à relativiser la coupure entre le Propre et l'Étranger, et à la faire passer à l'intérieur même de la langue dite propre : la poésie n'est-elle pas une sorte de traduction généralisée, elle qui élabore, à partir d'une langue qui reste la même, ce « langage autre », dont nous parle J. Cohen ?

Mais la poésie est aussi confrontation du langage à son Autre, à une réalité qui échappe à la codification et à la signification. Révélateur est à cet égard le fonctionnement des inscriptions dans les textes poétiques, tel que l'analyse J.-C. Mathieu : il témoigne à la fois d'un désir de coïncidence entre l'écriture et le réel, et de la résistance d'une irréductible illisibilité du monde. Emblématiques aussi, les infinies variations de la métaphore proustienne, qu'interroge M. Deguy : elles sont autant d'approximations successives d'un objet qui se dérobe aux prises du langage ; mais aussi autant d'épreuves révélant sa vérité multiple, sa nature « métamorphotique », son altération perpétuelle.

Car les métaphores et métamorphoses du langage poétique ne sont pas les jeux gratuits d'une écriture soucieuse d'afficher sa différence ; la réalité elle-même a du jeu : elle est autre que l'image figée à laquelle nous accoutume le langage conceptuel. Et c'est de cette inépuisable altérité du réel que la poésie moderne tire une part de ses ressources et de ses apories.

ALTÉRITÉ DU MONDE

Entre proche et lointain : l'« autre chose » de Philippe Jaccottet

Le langage — fût-il celui d'un poète — souvent plus confiant dans le secret — suppose le positionnement de l'autre. Les différents aspects de celui-ci sont suffisamment connus. La psychanalyse, la linguistique, la sociologie en ont déterminé avec un bonheur inégal les places. Philippe Jaccottet dont on sait la réserve à l'égard de telles sciences ne s'exempte pas cependant de ces altérités multiples que révèlent les divers trajets du discours. Il lui arrive même d'en parler, mais *autrement*. Comment cet *autrement* conteste, voire défait les paroles légitimantes, comment il propage un doute fécondant, l'œuvre nous l'apprend, de façon dispersée, et je voudrais sur ce point montrer sa cohérence sans y chercher de système pour autant.

*

Que la parole poétique se dirige vers l'autre, c'est-à-dire en un premier temps le lecteur, Jaccottet en perçoit l'évidence, mais n'y insiste pas. Par la transparence de sa poésie, il s'est assuré depuis longtemps une communication presque sans obstacles. Ce n'est pas qu'il conçoive cette clarté comme la plus estimable des qualités, mais il sait que l'obscurité plonge souvent la poésie dans un défaut d'être dont elle risque de mourir et, à ce titre, il s'en préserve. Dans *La Saison*, ce carnet de route, il remarque : « Il y a aussi le danger de l'egoïsme. A cet égard, le hassidisme est plus humain, plus soucieux de l'*autre*¹. » Il faut redonner à cette citation son contexte, soit une page de la revue *Hermès* consacrée à l'immédiat. La transmission de l'immédiat, on devine que la poésie ambitionne de l'assurer. Percevoir l'immédiat est affaire

Sigles utilisés :

AJ : *Autres journées*, Fata morgana, 1987 ; ALH : *A la lumière d'hiver*, Gallimard, 1981 ; ATV : *A travers un verger*, Gallimard, 1984 ; ES : *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961 ; PAFA : *Paysage avec figures absentes*, Gallimard, 1986 ; PSN : *Pensées sous les nuages*, Gallimard, 1983 ; S : *La Saison*, Gallimard, 1984.

1. S., p. 83.

d'individu trouvant ou soupçonnant le « tout autre ». Mais l'expérience mystique, qui souvent y accède, peut très bien se dérouler sans qu'autrui en soit informé. Or Jaccottet, plus poète que mystique (et ce sera toujours l'une de ses postures essentielles) conçoit bien que son aventure avec l'immédiat doit être transmise, échapper à la solitude fermée, ne plus simplement le satisfaire, lui et lui seul. Devoir profond de la parole cherchant à échapper au contentement muet, soucieuse aussi de *transporter* autrui et ceci par une médiation, le médium léger de l'écriture. Le hassidisme dont il se réclame ici forme une référence inattendue à laquelle je ne pense pas qu'il soit jamais revenu. Elle lui sert en cette unique occasion et nous y entendons ce souci d'autrui que mit en pratique le Baal Shem Tov au XVIII^e siècle, lorsqu'il transforma la mentalité des communautés juives d'Europe centrale².

*

Le désir de communiquer ne saurait cependant résoudre la difficile transmission qu'implique la poésie. Sans doute, pour simplifier, vaut-il mieux recourir à une distinction proposée par Jaccottet lui-même imaginant « les hommes du proche et ceux du lointain »³. C'est entre eux qu'une communication doit s'établir — pense-t-il. Il se demande toutefois si une telle conciliation est réalisable. Le proche, réservé aux lourdes ou menues tâches dont sont faites la plupart des vies, perd de vue la ligne d'horizon. En revanche, les hommes du lointain, ravis par les idées, oublient les reliefs utiles et parfois salutaires d'ici. Plongés dans un là-bas, ils risquent de s'y abîmer, à l'endroit où l'horizon penche vers les chimères. Il ne revient pas au poète de faire partie des uns ni des autres. Mais il manquerait à son office s'il ne faisait passer des uns aux autres le trait de l'immédiat — s'il est vrai que l'immédiat se manifeste autant dans le proche arrosoir dont parle Hoffmannsthal que dans les lointaines « étoiles de l'Ourse » qu'évoque Léopoldi⁴.

Une répartition de l'espace, physique aussi bien que spirituel, en proche et lointain, suppose chez Jaccottet le sentiment d'une distance sans laquelle l'acte d'écriture ne saurait se produire. Encore faut-il concevoir cet acte en toute modestie, ne pas l'engager dans les traverses d'une recherche linguistique exacerbée. Je ne pense pas que l'on puisse réellement comprendre cette poésie si l'on ne perçoit pas qu'elle est avant tout une voix. A l'évidence elle apparaît comme écriture ; mais, dans sa naissance continue et continuée, elle est parole vivante. Qu'elle fasse ensuite l'objet d'un travail ne l'empêche pas d'être d'abord manifestation du souffle, denrée légère, « air ». Récemment Jaccottet l'a définie à partir d'une citation de Virginia Woolf : « Écrire de la poésie, n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? »⁵. Il est clair que tente ici d'être captée la toute première naissance du poème, avant que l'écriture atteigne autrui, quand, juste à l'orée, sitôt venue au jour, l'émotion s'affirme comme voix de réponse dans quelque dialogue secret. N'est-

2. Voir Isaac Bashevis Singer, *Histoire du Baal Shem Tov*, Stock, « Judaïsme/Israël », 1983.

3. *ATV*, p. 32.

4. Hoffmannsthal, *Lettre à Lord Chandos*, Mercure de France, 1969. Léopoldi, *Canti*.

5. AJ, p. 36. Également en quatrième page de couverture de *La Semaison*.

ce pas, du même coup, assurer qu'il y a une question posée de toute éternité (le *ti esti* des philosophes⁶) ? On se demandera, en ce cas, qui parle. Et ce n'est évidemment plus un autrui à notre ressemblance. Une autre voix parle, entendue par la poésie et prolongée par elle. Justifierait-elle en l'occurrence les terres de l'occultisme, certaines pratiques de la haute magie ? Il convient plutôt de se dénier de ce matériel encombrant et confus que les surréalistes souvent interrogèrent et auquel Hugo, à l'écoute du « spectre », donna une intensité surprenante dans *Ce que dit la bouche d'ombre*⁷, en feignant déjà d'être une sorte d'appareil enregistreur. La poésie de Jaccottet, au contraire, est une manière de réponse à l'interpellation naturelle ; elle n'en transcrit pas le propos en termes rhétoriques ; elle y fait résonance, *réson*, dirait Ponge, et, bien que composée de mots, prend exemple sur la pure voix du chant, telle qu'un Purcell sut l'exhausser :

Cette voix aussi, n'est-elle pas l'écho
d'une autre, plus réelle⁸.

Peut-être ces deux vers nous éclairent-ils momentanément sur ce que dit la voix audible de la poésie. Elle résonne en témoin d'une autre qui échappe aux paroles, mais s'élève au sein du curieux vis-à-vis que suppose notre être au monde. Ainsi Virginia Woolf parle-t-elle de « la vieille mélopée des bois » dont il n'est pas dit qu'une seule fois nous soyons arrivés à reconnaître l'insistante formulation.

*

Arrivés à ce point, il est bon de nous interroger sur l'homme capable d'entendre l'autre voix et d'y répondre. Un instant, nous serions tentés de lui appliquer l'énigmatique phrase de Rimbaud : « Je est un autre ». Quelle est l'identité du poète répondre ? Celui-ci ne répond-il pas tout simplement à lui-même dans le dépliement et le déploiement qui fait de moi une suite de figures multiples et fragiles ? Philippe Jaccottet est-il ouvert à l'autre de soi ? Ses carnets affirment l'équilibre élémentaire qui le constitue : « j'ai toujours eu dans l'esprit, sans bien m'en rendre compte, une sorte de balance. Sur un plateau, il y avait la douleur, la mort, sur l'autre, la beauté de la vie⁹ ». Aveu qui n'est pas pour nous surprendre, mais soumet la pensée à une pesée dont précisément la poésie souhaite se dégager. « La douleur » et « la mort » s'ajoutent, pas au point cependant d'égaler « la beauté de la vie ». Le site de l'esprit contient donc en lui ces oppositions sommaires. Il reflète fidèlement la question que pose l'autre voix, interpellant par la douleur, interpellant par la beauté.

*

6. Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Gallimard.

7. Jersey, 1855. Repris dans *Les Contemplations*.

8. PSN, « à Henry Purcell ».

9. *ATV*, p. 19.

Cependant, la poésie de Jaccottet ne se construit pas sur une tension aussi simple. On la croit mesurée, protégée, alors qu'elle connaît également une passion des limites, car elle est en grande partie orientée vers « l'autre état »¹⁰. Encore une fois, nous voyons Jaccottet se porter vers le texte d'un autre, en l'occurrence *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Il nous le redonne selon un principe qui dépasse de beaucoup la traduction. Le livre de Musil transite par la langue française et, ce faisant, interroge son traducteur en tant que poète. Étranger devenu familier, il n'en brille pas moins des pleins feux de son secret. L'autre état ne peut guère s'expliquer ; mais Musil et son personnage principal, Ulrich, y reviennent avec soin, sans hésiter à le commenter par de longues approximations, bien qu'il déifie tout savoir¹¹, puisqu'il est fait de « perceptions difficiles à décrire, dans lesquelles il n'y a ni substantifs ni transitifs ». C'est qu'en effet « l'homme pense à partir du temps, l'ange à partir de l'état ». L'exemple si frappant d'Ulrich et d'Agatha pressentant un paradis, puis l'atteignant, mais touchant ainsi au désespoir, propose à Jaccottet une scène essentielle où le sens de l'illimité prend forme, quitte à se défaire bientôt. Il en reste la détermination d'un moment et l'on comprend qu'à partir de là puisse se déployer — non sans artifices, il est vrai — la poésie. Une seconde réalité est inscrite dans celle que nous connaissons, un « espace intérieur du monde », pour citer le *Weltinneraum* de Rilke. Difficile à décrire, on peut dire, du moins, que s'accordèrent à le reconnaître des êtres aussi différents que les mystiques d'Orient et d'Occident et les poètes, ceux qui garantissent un surréel ou surprennent dans le prétendu réel une forme de révélation. Réfléchir à cette sorte d'altérité risque peut-être de la détruire ; mais la taire n'est pas le propos du poète. Il convient qu'il la dise (dans une certaine mesure), qu'il y réponde. Jaccottet le fait avec délicatesse. En cela il s'éloigne des surréalistes qui forgèrent non sans violence l'hypothèse d'un point sublime. Il n'y a pas chez lui de tentative icarienne, d'efforts violents pour atteindre le soleil. Plutôt un accueil de la lumière, ce qui n'exclut pas une faim, une soif et le drame de l'inassouvissement. Quand il se risque à penser l'autre état musilien, il en voit vite les dangers, les illusions, et nous indique avec justesse le chemin à ne pas suivre. Le jaillissement d'une merveille, l'énergie lumineuse d'un paradis, il les sait d'une approche rare. Ce n'est pas en condamner l'accès. Mais il n'oublie jamais la très douloureuse pesanteur humaine, cette balance en équilibre dans la pensée où le présent de la beauté compense mal la tare de la douleur. L'autre état, qu'il nomme encore plus vaguement « l'autre chose »¹², ne saurait être éprouvé à la suite d'une démarche trop avide, trop délibérément frontalière. Celui qui choisit l'irréel, le *n'importe où hors du monde* baudelairien s'égare souvent, par fureur abstraite, ascétisme exacerbé, militantisme de l'au-delà. Le rejet du réel comme le reniement de la sensation vécue n'assurent d'accès qu'à des zones désertiques où ce qui peut s'appeler âme ne trouvera qu'absence et la poésie que sécheresse. En un mot, ce n'est pas parce qu'un état serait perçu comme autre qu'il impliquerait une radicale séparation. La conduite consistant

10. *ES*, « A partir du rêve de Musil », p. 24.

11. Voir notamment dans la troisième partie de *L'Homme sans qualités*, les « Conversations sacrées », chapitres douzième et treizième.

12. Nombreuses les occurrences de ce terme chez Jaccottet. Sur l'échec de l'utopie de l'« autre état », voir *ES*, p. 37.

à ne pas voir la réalité la plus proche ne peut, loin d'ouvrir la porte au lointain, que l'interdire.

*

En mai 1968, date d'incendie et de cendres désormais, Jaccottet ne parle aucunement des révoltes de rues, mais il revient à la pensée de l'autre état, qu'il nomme extase, et, tout en rappelant le passage de Musil déjà interprété dans *Éléments d'un songe*, il en rapproche cette fois un texte de Georges Bataille sur l'érotisme : « l'univers qui nous porte ne répond à nulle fin que la raison limite, et si nous tentons de la faire répondre à Dieu, nous ne faisons qu'associer déraisonnablement l'excès infini, en présence duquel est notre raison, et cette raison »¹³. La lecture de Bataille se fait ici au nom d'une curiosité comparative. Écoute et confrontation à l'endroit où, plus inexorable, résonne l'impossible. C'est préférablement de ces lieux que Jaccottet tente une reconnaissance, y portant la lumière d'une raison que la déraison est prête à souffler, — une plus grande incertitude aussi. Serait-il possible qu'un corps de femme, un « sacrifice », assurent l'autre état ? Si désemparés qu'aient été Bataille ou Artaud, leurs pas laissent entendre l'allure d'une certitude, au plus épais de la folie ou de la nuit. Ceux de Jaccottet ne s'engagent pas dans l'affirmation. Mais leur réserve annonce un conseil. Le sens « traductif » du poète indique un autre chemin que celui proposé par Bataille. L'hétérologie de ce dernier suppose un *radicalement autre*, d'ordinaire repoussé parce que repoussant¹⁴, et qui donnerait à voir sur cet *autre état*, sur cette extase à laquelle Jaccottet consent, pourvu qu'Ulrich (et Musil) en soient les garants. L'hétérologie nous place sur la voie noire, celle qui passe par l'Achéron, alors que la poésie de Jaccottet ne saurait être l'inversion trop brutale des formes du jour ou de l'évidence. Jaccottet répond par sa poésie au clair appel qu'adresse la lumière, tout en sachant fort bien que « l'ombre est la source ». L'hétérologie ténébreuse de l'un, la vigilance diurne de l'autre introduisent chacune à un monde.

Jaccottet n'est d'ailleurs pas entièrement dévolu à la lumière. Souvent apparaît dans son œuvre une admiration pour les nuits profondes mais étoilées. Ainsi voit-il dans la nuit deux nuits, « celle qui est transparente, vaste, magique, et l'autre, la prison dont on ne sort pas »¹⁵. La réalité ne serait donc pas unitaire, mais contradictoire, sans que jamais l'emporte une tendance sur l'autre. Il n'existe pas plus de point sublime, comme le croyait Breton¹⁶, que ne brille un soleil noir dans le sexe obscène de M^{me} Edwarda. Mais la nuit est deux fois la nuit, dans la détresse du cœur et l'effusion du cœur, dans l'élection et la déréliction. La nuit s'ouvre à la nuit ; elle

13. *La Saison*, p. 139.

14. L'hétérologie a été définie, si l'on peut risquer ce verbe, par Bataille dans *La Valeur d'usage de D.A.F. de Sade*. Voir J.-L. Baudry, « Bataille et la science : introduction à l'expérience intérieure », *Tel Quel*, 1972.

15. S., p. 237.

16. L'expression est utilisée dans *L'Amour fou* (1^{re} éd., Gallimard, 1937). Voir coll. « Folio », 1982, p. 171. Elle est évidemment à mettre en relation avec le « point de l'esprit » évoqué dans le *Second manifeste*, point où les antonymes cessent d'être perçus contradictoirement.

entre en résonance avec elle-même et rencontre son autre. Cœxistence de la nuit noire et de la nuit blanche. A travers la nuit transparaît l'autre nuit. L'autre état permet de voir que le noir de la nuit est une forêt de lumières et c'est bien de cette transfiguration (souvent difficile à trouver) dont témoigne Jaccottet, sans pourtant la doter de souveraineté.

*

Chaque lecteur est interrogé par l'autre monde dont la poésie aime à faire partager la ressource. « Combien peu de poèmes me semblent aujourd'hui nécessaires, combien peu ouvrent ou entrouvrent la porte de l'autre monde présent peut-être dans celui-ci¹⁷. » Jaccottet assure qu'un texte de Gustave Roud valut pour lui comme « la clef d'un autre monde »¹⁸. Il est nécessaire alors de considérer que la visitation de la merveille prend naissance dans la familiarité et que c'est ici que se trouvent la porte ou la clef. L'autre monde est là, donné, accordé, débordant de splendeur, dans la pauvreté coutumière ou la commune angoisse. Mais quelle raison, quelle intuition permettent d'affirmer qu'il s'agit bien d'un autre monde et non pas de celui-ci ? Qu'est-ce qui entraîne à supposer, coprésent au nôtre, un univers indénommable ? Jaccottet dénonce clairement l'utopie consistant à construire, par insatisfaction provisoire, les chimères de l'irréel. Rien non plus n'indique chez lui un quelconque sentiment religieux. Et s'il lui arrive de parler des anges, c'est pure métaphore pour suggérer un état de ténuité musicale, une analogie possible de la beauté. « Il y aurait le monde du nombre — précise-t-il —, et un autre monde qui ne serait ni intérieur ni extérieur à celui-ci¹⁹. » On serait alors tenté de considérer que, s'opposant au monde du nombre, règne celui des mots. Serait-ce suffisant ? La même page assure que nous sommes « dans le monde et en avant du monde, par l'esprit ». Le vrai est que l'expérience de vivre convoque à quelque dépassement. Je ne rameute pas ici un sens de l'héroïsme, mais cet instinct des limites et de la transgression qu'attisait la pensée de Georges Bataille. C'est en ce point que se joignent monde intérieur et monde extérieur. Jaccottet revient avec ferveur à cette émotion qui ne s'attache à nul au-delà, mais répond, ici et maintenant, à un déplacement de la perspective, à une aération de l'espace alors pourvu d'une dimension spirituelle. Monde échappant à la raison, « bousculant toute image, toute pensée » — et placé à la naissance comme à l'horizon du poème, parce qu'il est une première voix à laquelle on se doit de répondre.

*

17. *Ibid.*, p. 240.

18. *Ibid.*, p. 263. Sur Gustave Roud et l'importance du poème *Dragon*, voir aussi le livre que Jaccottet lui consacra dans Seghers (1968) et sa préface à *Essai pour un paradis* de G. Roud (Fata morgana, 1978) où le pas de Roud s'éprouve aussi doublé d'un autre.

19. *.S.*, p. 119.

Cet univers est — on le devine — imprévisible, même s'il ressemble à ceux dont la poésie en tant qu'universelle démarche de l'esprit a parfois eu la perception. J'ai déjà dit qu'il ne saurait s'agir d'une expérience mystique supposant la révélation de Dieu ou de la divinité (mais il faut poser l'expérience mystique pour comprendre « l'autre chose » dont parle Jaccottet). Pas davantage on ne saurait confondre ce qui est ainsi ressenti avec la recherche menée par les surréalistes. A lire l'œuvre, nous sommes plutôt conduits à comparer ses intuitions avec celles de certains poètes qui devinèrent eux aussi la portée d'une altérité secrète. Le « paradis » de Gustave Roud, « l'arrière-pays » d'Yves Bonnefoy s'imposent. Chacun de ces lieux de la présence (fût-elle différée) dépend assurément d'un certain regard apte à débusquer l'inscription d'un indice annonçant — pour citer Yves Bonnefoy — la « saveur de l'éternité »²⁰.

Indicatifs de l'autre monde, Jaccottet parle souvent de trouées, d'éclaircies, de passages : autant de mots souvent commentés par les critiques et dont la mention est inévitable. De certaines éclaircies, il dit qu'elles semblent d'abord désigner — au sens absolu du terme. Ainsi dans l'espace du ciel s'élargit une trouée. Ainsi l'allée de feuillages bourdonne des promesses lumineuses de l'orée. Ainsi encore le revers des terrains se montre propice à quelque découverte qui dépasse de beaucoup la perspective d'un paysage. Moment où, le col franchi, se déploie une terre inconnue. Ce qui pourrait alors n'être perçu que comme métaphore, le quotidien lui donne la consistance d'une vérité. L'éclaircie ne crée pas, par illusion ; elle prophétise. Jaccottet ne refuse pas la référence à de telles impressions qui risqueraient de rester fort vagues si ne se marquait en elles une incitation, si elles n'interpellaient l'être au nom de l'Autre, si elles ne l'encourageaient à répondre ou, tout simplement, à parler.

Non seulement le brillant de la lumière, mais son retrait assurent parfois d'une découverte : « La lumière du jour s'est retirée, elle révèle / à mesure que le temps passe et que j'avance/ en ce jardin, conduit pas le temps/ autre chose [...] »²¹ On discerne de nouveau un geste, un élan du monde naturel traduisant une altérité qui n'est pas forcément mystère. Car, introduite, l'étrangeté nous invite bientôt à partager son incomparable familiarité : « autre chose de plus caché, mais de plus proche ». Se répandant, la lumière fait de l'espace une embrasure. Se retirant, elle ramène vers soi l'interrogation du lointain.

L'étonnante révélation se produit le plus souvent sous les auspices du soleil. Dans l'espace visible auquel il faut malgré tout se fier, puisqu'il porte sous nos yeux les munificences ou les pauvretés du monde²², la lumière dessine constamment des *marques différentielles* et de son mouvement change les vies. Forcie, atténuée tour à tour, elle est en soi forme de langage. Les accidents de son parcours soulèvent en nous désespoir ou exaltation. La délimitation de l'obscur et du clair trace une sorte de phrase, sans doute la plus simple, que relaieront ensuite de plus complexes effets de couleurs, comme ceux que les fleurs dispensent. La lumière est aussi façon de désigner, rencontre inventive des surfaces. Un mode de transfiguration qui rend autre

20. Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Skira, 1972.

21. *ALH*, p. 86.

22. Voir mon article « Le Point d'appui des apparences », *Sud* (nouvelle éd.), « Jaccottet », 1989, p. 261-277.

le réel et l'assigne à un certain langage. Balzac avait déjà vu que ses effets, par la différence qui transforme le même, peuvent faire parler un paysage²³. Ce qui passe assure une médiation et persuade d'une présence.

Mais il n'est pas que la lumière. Bien des mots dans l'œuvre témoignent de ces émotions majeures. Ils paraissent enseigner quelque chose, peut-être « autre chose » ; ils savent aussi se dérober. La fauvette : « On dirait bien, d'elle aussi, qu'elle passe sans peine d'un royaume à l'autre : aurais-je jamais pu la suivre²⁴. » Le monde objectif est parcouru par des êtres dont la fugue (la fuite) devient véritable musique. Leur qualité tient à ce qu'ils désignent les deux royaumes dont rien ne dit, au demeurant, qu'ils ne s'épousent pas à la première comme à la dernière heure (quand *ici* se retourne comme un gant). Le vol de la fauvette, auquel il serait intéressant de comparer la danseuse-signe de Mallarmé²⁵, est une vie qui à son insu devient signal. Il y aurait ainsi des êtres transmetteurs, comme existent des temps d'ouverture. Remarquons toutefois que Jaccottet compte rarement les hommes dans leur nombre, comme si le langage de ces derniers empêchait que plus purement se fraie ou s'entende en écho la voix autre.

Un court poème, maintenant, tout parcouru de blancs et de silences. Il s'intitule *Monde*²⁶ précisément, en dépit de sa ténuité : « Poids des pierres et des pensées/ Songes et montagnes/ n'ont pas même balance/ Nous habitons encore un autre Monde/ Peut-être l'intervalle. » Cette balance qui pesait l'équilibre du poète, douleur et beauté, elle estime désormais d'une part l'irréel, les songes, d'autre part la matière de l'horizon, les montagnes. Elle révèle qu'à chacun de ces lieux convient une mesure. Un affrontement quotidien met face à face celui de l'esprit, intérieurement ressenti, et celui de la matière, l'en-dehors, dépourvu de toute conscience. Or c'est le passage d'un bord à l'autre, l'intervalle, qui forme notre vrai séjour, entrouvrant ou refermant notre vœu d'exister. Il peut nous servir à préciser l'« autre monde » que Jaccottet devine et parfois perçoit : ni interne, ni externe, mais bel et bien transhumance, en tant que nous mêmes sommes des passagers emportés par la force de la pensée et affrontés à l'hermétisme des choses. L'intervalle n'est pas plus ce qui sépare que ce qui joint ; il est la possibilité d'une jointure et d'une alliance aussi bien que le risque d'une séparation et d'un désaveu.

*

23. Ainsi dans la nouvelle *Adieu* : « des couleurs mortes se réveillèrent [...] les feuillages se découperent dans la clarté. Tout à coup, la lumière disparut. Ce paysage, qui semblait avoir parlé, se tut [...] »

24. *S.*, p. 280.

25. « La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore [...] poème dégagé de tout appareil du scribe ». Notes sur le théâtre dans *la Revue indépendante*, 1^{er} décembre 1886. Repris dans *Divagations*.

26. « Monde » dans *Poésie (1946-1967)*, p. 145.

A cet instant, sur ce rebord (qui est exactement le passage du col), le langage, que Jaccottet a souvent tenté non pas d'oublier, mais de situer à sa vraie place, revient. Objet d'un bonheur pressenti, mais aussi d'une hésitation foncière. Il reparait presque toujours quand se prouvent une fois encore son imprécision, ses tendances erratiques, et que se formule devant tant d'approximations une remarque découragée : « C'est autre chose »²⁷. Les mots se dérobent devant. Au même moment, toutefois, voici découvert un champ mental nouveau, immaîtrisable. La perception du « c'est autre chose que ce que je dis » incite le dire à réestimer ses limites sans pour autant s'y tenir, car il lui vient alors l'ambition de rapprocher le lointain pour le produire bon gré mal gré dans le domaine du sens.

Entre la force révulsante de l'émotion et le jugement de la conscience il n'y a plus place. Plongé dans l'immédiat, l'homme n'y peut guère substituer son langage. Investi par la découverte de l'autre chose, il n'a pas le temps de trouver la parole qui répondrait à cet état d'urgence. Le surgissement du terrible ou de la merveille, l'irruption du sacré déclenchent un autre état dont assurément la poésie peut naître, non sans qu'une déperdition considérable ne vide l'émotion de ses larmes les plus éclatantes. De là cette transposition habile, trop habile, à laquelle elle procède, seule chance, mais chance éloignée, où le sublime est sublimation, où l'émoi reconstitué est perte de l'émotion primitive. « Y aurait-il des choses qui habitent les mots [...] et d'autres choses qui se cabrent en eux, les altèrent, qui les détruisent²⁸ », se demande Jaccottet. Comme souvent il se borne à poser la question. Une réponse pourtant est suggérée. Loin d'établir une équivalence entre les mots et les choses, Jaccottet perçoit les premiers comme des formes que la force du réel remet facilement en cause. Le sens de l'intervalle joue dans le langage : approchements, passes, passages, transpositions, qui assurent une plus ou moins grande résonance du verbe et sa possibilité de répondre à ce qui est et de ce qui est. Interlocuteur et garant. Mais certaines choses détruisent les mots qui les disent et c'est cette ruine du langage contre laquelle lui-même s'est cabré, laissant Artaud, par exemple, saccager l'instrument de parole par le cri et la mise à feu du sens. (Mais la parole poétique doit aussi savoir cela : que le silence l'environne et que le cri la talonne).

*

Pour répondre à l'autre monde, pour permettre sa transposition, pour que soit assuré le passage, existe, on le sait, le recours à la métaphore. Jaccottet, qui lui a confié certains de ses espoirs les plus vifs, l'a toujours considérée avec défiance, pour y avoir soupçonné des merveilles qui n'étaient, en fait, que de brillantes inventions techniques, des marques de savoir-faire et de virtuosité. Ainsi la métaphore ou ce que plus volontiers il nomme l'image, loin de resserrer le lien ou de faire alliance avec un lointain, inaccessible sinon, ne serait souvent qu'un lambeau chatoyant ayant perdu tout pouvoir d'unir. La démarche de Jaccottet, qui ne rompt jamais ses attaches avec le milieu naturel et ce que la linguistique appelle le référent, consiste très

27. ALH, p. 44.

28. ALH, p. 47.

précisément — lui-même l'a noté avec le regret de qui se rend à l'évidence — à « bâtrir une réalité à côté de l'autre, ou autour d'elle »²⁹. Le poème, qui pourrait vivre de lui-même, en sa structure autonome, il le ressent d'abord comme une altérité — peut-être aussi comme une réponse à une réalité première inscrite dans le monde. Si Francis Ponge, par exemple, finit par créer un objet de texte dynamique, un *objeu*, laissant loin derrière le référent premier, mais s'en inspirant (*Le Pré*, par exemple, est parfaitement situable et situé), Jaccottet, qui « bâtit autre chose à côté », continue d'éprouver la prairie originelle³⁰. Son texte, en tant qu'altérité, est sujet d'un modèle et témoigne ainsi d'une *altération*. L'autre chose de la prairie ne passe qu'imparfaitement par le langage. L'image, qui serait un moyen de l'atteindre par des analogies, est tout à la fois désirée comme une merveille possible et redoutée comme un inutile supplément — et l'on en vient à penser que les soupçons qui s'attachent à son usage se reportent sur l'ensemble du langage. Comme si le « tout autre » que révèlent l'émotion et la trouée d'un paysage n'avait d'autre moyen pour nous atteindre que celui d'un substitut, péchant par sa trop grande élégance. Exercice d'altérité, le langage met à l'œuvre une différence irréductible ; il affine dans l'homme l'espèce du lointain tout en croyant la combler par des figures, des tenant-lieu, alors que le vrai lieu subsiste, appréhendé, mais intransitif.

*

La présence des choses (et j'entends par là également certains êtres) laisse entrevoir qu'elles sont autres qu'elles n'apparaissent au premier abord et qu'en elles tend à se produire un passage à la limite qui les soustrait à leur pure ustensilité. Il n'est sans doute pas de chose entièrement superposable à sa définition lexicale. Toujours affectée d'un surplus ou d'une déficience d'être, la chose, en ce qu'elle nous parle et que nous la plaçons dans notre parole, *devient*. Elle se dégrade ou se sublime dans une sorte d'altérité. Il s'y voit l'amorce d'un symbole. En ce sens, elle innove un lien, une relation avec un ensemble. Quand Jaccottet voit des colombes, il pense, bien sûr, qu'elles peuvent donner lieu à une description du genre de celles que fit Jules Renard dans ses *Histoires naturelles*, mais il remarque fort bien « qu'elles sont aussi et surtout autre chose, quand on n'enregistre que leur vol, leurs groupements, leurs taches blanches »³¹. Les choses, décollées du nom qui les assigne à résidence, se dévoilent par des matières d'être ; s'écartant de leur identité linguistique, elles annoncent souvent une étrangeté (celle que Jean Follain si souvent surprit). Ce n'est pas le monde des esprits qui se montre alors, ni le revers occulte du quotidien, mais l'ouverture elle-même, quand se produit un déploiement. Devant l'énigmatique luminosité d'un crépuscule, Jaccottet songe d'abord à l'adjectif « limpide » qui pourrait l'exprimer. Il se reprend toutefois en pensant qu'il s'agit « aussi d'autre chose »

29. *ATV*, p. 91.

30. *PAFA*, « Le Pré en mai », ancienne éd., p. 77. « Le pré revient. Il est tout autre encore que cela, bien plus candide, bien plus simple. » Voir aussi « mai » (*ATV*, p. 91) : « M'avouant par moments que le seul mot de « pré », ou mieux de « prairie », en disait plus que ces recherches toujours menacées de préciosité. »

31. *S*, p. 206.

et qu'il faudrait « le langage des anges »³² pour le signifier avec plus de justesse. En effet, le paysage que découpent les mots en unités reconnaissables et qu'ils qualifient approximativement, conserve cependant son emprise, reste en-deçà. Il émet une série de signaux non plus pour que le capte le sens, mais pour faire allusion au foyer secret dont il procède. La persistance d'une « autre chose » interpelle le langage et le mène à la lisière de lui-même, le contrignant à inventer des images pour que l'altérité trouve place dans le cours des phrases. Lisons encore : « Ce sont des cimes qui se dénouent et ruissellent et courent vers nous (mais c'est bien autre chose) [...] »³³. L'approximation sert à mettre en évidence une lacune nourricière qu'il faut peut-être à nouveau appeler l'intervalle.

Le langage ne vit plus d'être conforme à ce qu'il dit. Il devient *espace de désir* en tant qu'il prophétise le mieux-être de son propos. Cependant quelque forme secrète se construit à l'intérieur du sujet, garante de l'émotion nue. « Cette montagne a son double dans mon cœur »³⁴, assure Jaccottet. Ce n'est pas dire que la montagne s'y reflète fidèlement. Le double serait plutôt l'essence spirituelle d'une matière interrogeante, comme s'évapore un parfum. Se déposant dans le cœur, il recueille l'autre montagne, celle qui, par métaphore, est devenue signal et marque d'éveil. De tous les objets, de tous les constituants du monde, ne pourrait-on dire qu'ils ont un double dans le cœur de celui qui écrit, proche en ce cas d'une altérité foncière engendrant des « influx de vigueur nouvelle »³⁵ (pour citer Rimbaud). Univers non plus mimétique, mais *réplique*, parce qu'un *appel* se fit et qu'une voix répond à une autre voix. Il n'est pas certain néanmoins que ce double du cœur, la poésie puisse jamais le reproduire. La réplique intérieure n'a que peu de chances d'être proférée par des mots. Elle devient en ce cas véritable *archétype* construit *a posteriori* à partir d'une émotion non renouvelable.

*

Il faut certes en revenir à quelque sobriété, proche parfois d'une désillusion — surtout lorsque *l'autre état* fut éprouvé dans toute sa force. Dans la vie comme dans le paysage restent imbriqués « l'inconnu, le tout autre »³⁶ auxquels nous n'avons accès que par le dénuement. Infortune ou respect du silence qui n'en éveille pas moins la tentative égale de dire, avec des moyens simples ou baroques. Le tout autre n'est pas nécessairement caché. On a vu que des éclaircies permettaient de l'entrevoir. Et nous devons surtout le croire à portée, lointain infiniment proche. Véritable objet poétique réverbéré par le langage, il n'existe cependant que par un certain manque-à-dire. « C'est le Tout Autre que l'on cherche à saisir. Comment expliquer qu'on le cherche et ne le trouve pas, mais qu'on le cherche encore »³⁷. » L'explication n'est pas

32. PAFA, p. 19.

33. ATV, p. 79.

34. PSN, « Le mot "joie" », p. 45.

35. « Les influx de vigueur nouvelle », dernière page d'*Une saison en enfer*.

36. ATV, p. 32.

37. S, p. 39.

impossible. Il faut la deviner dans le mouvement même du désir que communiquent au langage les trouées, l'intervalle qui laissent espérer. L'impossibilité même révèle. A l'endroit de l'ignorance et du non-savoir s'édifie le trophée du sens.

En retrait d'un désir qui ne serait que brûlure, Jaccottet perçoit encore un autre monde. Et c'est celui du simple qui pourrait être, en fin de compte, l'un des plus inestimables caractères du Tout-Autre. Je pense à la quatrième élégie de Rilke : « Nous, cependant, l'Un dans sa plénitude, nous n'y pensons qu'avec le sentiment déjà tout débordant de l'Autre ³⁸. » Si, plus d'une fois, le paysage se transforme et semble parler quand le touche la lumière, si les choses écarquillées acquièrent pouvoir de symbole, il n'empêche que ce paysage et ces choses nous touchent aussi parfois par leur nudité, leur dépouillement — surprise et violence de ce qui ne parle pas. « C'est le tout à fait simple qui est impossible à dire ». Le monde de Jaccottet, révoquant souvent les antichambres de l'invisible, signale un centre, un cœur des choses comme un double dans le cœur. L'Autre, le Neutre imminent ne correspondent pas en ce cas à l'élément majeur d'une cosmologie gnostique dont notre monde serait le résidu. Ils installent dans la présence incomplète une complétude dont le langage enregistre l'appel. Simplification et non réduplication. Altérité qui désigne une teneur nue ramenant finalement à l'unité.

*

Au terme d'une recherche moins obstinée que déterminée par les rencontres, les occurrences de la beauté et de la mort, il faut voir aussi Jaccottet capable de se détourner. Lassitude venant, à n'en pas douter, des infortunes du langage, la question tenant toujours à un effet de traduction laissant, en fin de compte, l'autre à distance ou le maintenant dans un éprouvant face à face. Que l'exercice de la poésie rende plus apte l'instrument du langage à trouver quelques heureuses équivalences, Jaccottet le reconnaît. Il sait même fort bien qu'ainsi peuvent être édifiées de splendides fêtes comme celles qu'inventèrent Gongora ou Hölderlin. Mais l'impropriété de l'image, même si d'elle-même elle tire une jouissance et se prend à ses feux, épouse autant qu'elle rallume l'espoir. Le désir qui prend le langage se désempare souvent devant ce qui ne se dit pas. Éblouissant orient qui ne vient jamais à maturité de parole. On est alors tenté non de quitter la vie, mais de rentrer dans le silence. Loin de l'exactitude rigoureuse de la description, loin aussi des figures suggestives ou évocatrices, le mouvement se dessine, cerné par quelques mots simples, pour faire partie intégrante de l'orée, pour disparaître dans l'embrasure. L'œuvre se retire ; elle cède place au neutre. S'écartant, elle offre à son tour une présence nue ; proche d'un abandon qui est consentement, saisie de simplicité, elle en devient saisissante et parfois, contre toute attente, anonyme, elle est l'autre chose qui parle.

Jean-Luc STEINMETZ

38. R.M. Rilke, *Poésie*, éd. du Seuil, 1972, p. 324, trad. Guerne ; p. 356, trad. L. Gaspar.

L'Autre dans le Même

C'est le sentiment d'une altérité soudaine incluse dans la familiarité même du réel qui me pousse à écrire ; c'est lui que je retrouve à la lecture des poètes que j'aime. C'est lui qui me guidera dans ma tentative pour définir ici une certaine approche poétique de l'altérité, que je voudrais d'abord situer très rapidement et très schématiquement par rapport à diverses approches philosophiques de l'altérité.

Il me semble qu'on manquerait la spécificité de l'altérité poétique en en proposant une interprétation dialectique, qui résorberait l'antithèse du Même et de l'Autre dans une unité synthétique. La poésie moderne vise une dimension d'altérité irréductible à toute assimilation, une hétérogénéité foncière.

On pourrait être tenté dès lors de confondre la démarche poétique avec celles des philosophes contemporains qui absolutisent ou radicalisent l'altérité. C'est le cas notamment de Lévinas, qui place l'Autre dans une telle position d'éminence ou de transcendance, qu'il n'a plus même de rapport avec le Même : position qui confine à la sphère du religieux plus que du poétique.

La réflexion de Derrida me paraît quant à elle dissoudre l'altérité à force de la généraliser. S'il n'y a que des différences sans référence, il n'y a plus d'altérité, mais une perpétuelle altération, produisant une pluralité indéfinie. *Altérité* vient du latin *alter*, qui, comme le grec *héteron*, se définit en fonction d'un pôle de référence, qu'il soit l'Ego, le Même ou l'Un. L'Autre ne va pas sans l'Un. Pas d'altérité sans ipséité. La pensée de la différence convient sans doute à une écriture sans sujet et sans référent, à ces jeux d'écriture que pratique une certaine littérature contemporaine. Mais la poésie n'est peut-être pas littérature.

L'altérité poétique me semble résider plutôt dans une tension irrésolue entre le Même et l'Autre, qui nous invite à dépasser leur exclusion réciproque, inscrite dans la logique aristotélicienne, pour penser leur coappartenance conflictuelle. Cette approche rejoint une autre tradition philosophique, qu'on pourrait illustrer par la thèse du *Sophiste*, selon laquelle tous les genres participent à la fois du Même et de l'Autre¹, et par la pensée heideggerienne de la différence ontologique, pour laquelle l'Être transcende absolument l'étant, mais ne peut être dissocié de lui.

1. Platon, *Le sophiste*, 255 b.

C'est cette « appartenance mutuelle de l'Identité et de la Différence »², ce différend intime entre le Même et l'Autre, que voudrait signifier le titre de ma communication. Sa formulation en appelle à une logique paradoxale, qui reposeraient non plus sur le principe d'identité mais sur une « relation d'altérité »³, où le Même et l'Autre cesseraient de s'exclure pour s'inclure mutuellement.

Ce paradoxe me paraît structurer l'expérience poétique dans ses diverses dimensions : dans son rapport à l'objet, dans le fonctionnement de son langage et dans la constitution de son sujet. Chacune de ces questions mériterait un exposé complet : je ne pourrai ici qu'en esquisser un rapide survol, pour montrer comment elles se lient l'une à l'autre, à la lumière d'une certaine problématique de l'altérité.

C'est en réponse à l'altérité du réel, — qu'il s'agisse de la réalité dite « extérieure » ou de la réalité « intérieure » : celle de l'objet ou celle que le sujet rencontre en lui-même, — que la poésie s'élabore comme « une autre parole »⁴. Si les choses étaient toujours identiques à elles-mêmes, la poésie n'aurait pas lieu d'être ; car tout aurait été toujours-déjà dit, consigné dans les archives d'une langue à jamais close sur son trésor de significations acquises. C'est la rencontre de ce qui échappe aux codes établis, la confrontation avec l'Autre du langage, qui conduit le poète à réinventer la langue, à faire entendre, avec la même langue, une autre parole.

Mettre ainsi en rapport l'expérience poétique avec une expérience de l'altérité peut paraître s'inscrire dans une tradition, qui situait la poésie à l'articulation d'une transcendance. Mais la modernité ne peut plus localiser cette transcendance dans un autre monde, en faire l'apanage d'un Être suprême : elle tend à la ressaisir au cœur même de l'immanence. À ses yeux, c'est *notre* monde et c'est le *Je* lui-même qui s'avèrent *autres*. Le paradoxe de cette altérité immanente au réel et au sujet est par exemple au centre de la réflexion d'Octavio Paz dans *L'Arc et la lyre* :

Expérience faite du tissu de nos actes quotidiens, l'altérité est avant tout perception simultanée du fait que nous sommes autres sans cesser d'être ce que nous sommes, et que, sans cesser d'être là où nous sommes, notre être véritable est ailleurs⁵.

L'altérité poétique pourrait être définie comme une familière étrangeté ; c'est la réalité quotidienne qui, tout en restant elle-même, se révèle autre qu'on ne croyait :

Le monde est ce qu'il est et il est autre. Mais il est autre dans les limites de ce qu'il est⁶.

Baudelaire appelait *profondeur* cette autre dimension inscrite au sein même de notre monde, et qui peut « se révéler tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux »⁷. Pour qui sait s'ouvrir à cette profondeur de la vie, « le premier objet venu devient symbole parlant », c'est-à-dire qu'en se manifestant, il manifeste encore autre chose. Ces propositions baudelairiennes, qui

2. Heidegger, *Identité et différence*, Avant-Propos, in *Questions I*, Gallimard 1968, p. 256.

3. J'emprunte cette notion à P.-J. Labarrière, *Le Discours de l'altérité*, coll. Philosophie d'aujourd'hui, PUF, 1982.

4. Cf. J.-C. Renard, *Une autre parole*, coll. Pierres vives, Le Seuil, 1981.

5. O. Paz, *L'Arc et la Lyre*, coll. Les Essais, Gallimard, 1965, p. 359

6. R. Munier, *Le Seul*, Tchou, 1970.

7. Baudelaire, Le Poème du haschisch, in *Les Paradis artificiels*.

inaugurent le Symbolisme, me semblent aussi fonder toute une tendance de la modernité poétique, qui ne cherche pas l'altérité dans des expériences-limites, ou dans quelque point sublime, mais dans des expériences quotidiennes. C'est notamment le cas d'une bonne part de la poésie française d'après-guerre, qui, en réaction contre le Surrealisme, se méfiant des facilités de l'imaginaire ou de l'occultisme, s'est montrée attentive à l'altérité des choses les plus simples.

Le commentaire que Michel Deguy a donné dans *Actes* de ces propositions baudelairiennes en dégage bien la modernité. Il en cite une autre version, celle qu'on trouve dans *Fusées* :

Dans certains états d'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle si ordinaire qu'il soit qu'on a sous les yeux : il en devient le symbole⁸.

Deguy souligne le *presque*, pour écarter, plus nettement sans doute que ne le faisait Baudelaire, l'hypothèse de la transcendance :

Le *presque* de Baudelaire, ici, marque une manière de dire qui ne parvient à signaler la teneur exceptionnelle de son instant qu'à l'aide d'une terminologie de la *surnature* qu'il lui faut nier aussitôt puisqu'il s'agit de *ne pas sortir de ce monde*, mais de *l'immanence se révélant dans sa propre dimension énigmatique*⁹.

Deguy situe l'altérité dans l'immanence, l'Autre dans le Même :

Un autre côté se manifeste comme étant de *ce côté*, ici, naguère insoupçonné, et maintenant donné-soustrait comme notre partage par une ligne qui partage la vie (le spectacle) en lui donnant le statut du *même* ajouté à lui-même (...)

Il s'agit d'une différence où rien n'est *numériquement* différent, mais où un seul et même est tenu, maintenu dans la différence à soi-même par une sorte d'aimantation implacable de l'identité perdue et retrouvée *dans* la différence imperceptible¹⁰.

L'altérité poétique n'est pas réservée à un Ailleurs, elle surgit ici même, dans une « différence à soi » du lieu présent.

C'est une déhiscence comparable qu'exprime, selon moi, le titre du recueil d'André Bouchet, *Ici en deux*¹¹. Ce titre place la poésie en relation avec le proche, mais au prix d'une scission interne qui éloigne en quelque sorte l'Ici de lui-même. Je rappelle l'étymologie du mot *ici*, qui provient non pas directement de l'adverbe latin *hic*, mais de sa forme redoublée *ecce hic*, littéralement : voici ici. Comme si la langue ne pouvait désigner l'ici que par un redoublement, qui à la fois le met en vue (*ecce*) et le met à distance, le scinde en deux : *ecce hic*. Le langage est ce pli, par quoi le lieu, pour affirmer son identité, cesse de résider en lui-même. Le poète se tient dans cet écart entre ici et ici, pour en réunir les deux côtés : écart dans la proximité, écart comme condition de la proximité.

Ce paradoxe d'une proximité distante trouve une figure privilégiée dans la structure d'horizon de la spatialité humaine, qui fait du corps le point de partage et de passage

8. Baudelaire, *Fusées*, XI.

9. Michel Deguy, *Actes*, coll. Le Chemin, Gallimard, 1966, pp. 256-257.

10. *Ibid.*

11. Paru au Mercure de France, 1986.

entre le proche et le lointain. Par le regard ou le mouvement, je suis toujours à la fois ici et là-bas, sans jamais pouvoir coïncider totalement avec l'un ou avec l'autre : si bien que l'horizon peut paraître ce qu'il y a de plus proche, tandis que l'emplacement de mon corps demeure à la limite inaccessible à mes regards. Ces deux volets d'un même paradoxe sont réunis dans deux textes placés en regard l'un de l'autre dans *Ici en deux*. Aux deux extrémités de ce diptyque s'affirme la possibilité d'une fusion avec le lointain, grâce à la vue :

... eau
des montagnes sans aspérité

où
j'ai vu

je
me résous,

et grâce à la respiration qui confond le souffle du Je à l'air des sommets :

Cela
est proche

puisque
la substance en moi qui souffle
est

la même
que

l'autre des lointains.

Mais cette identification à « l'autre des lointains » a pour revers une scission du Même, un éloignement de l'Ici, qui se creuse au centre du diptyque :

alors
ne pouvant
ici en deux y atteindre.

Cet entrelacs du proche et du lointain, du Même et de l'Autre se noue aussi dans la structure d'horizon de la chose la plus banale. Pour la phénoménologie, toute chose ne peut être identifiée qu'à travers un double horizon, interne et externe, qui la rend susceptible de se révéler toujours *autre*, et d'entrer en relation avec une infinité d'*autres* choses. L'horizon interne et l'horizon externe sont deux modalités exemplaires de cette altérité inépuisable du « premier objet venu » qu'exploré la poésie moderne, à travers tout un imaginaire de la face cachée, du revers inaccessible, de l'intérieur invisible et innommable des choses (qu'on trouve aussi bien chez Guillevic que chez Reverdy ou Du Bouchet), et à travers une intuition de l'être-ensemble, de la « com-parution », qui anime par exemple les poétiques de Claudel, de Saint-John Perse et de Michel Deguy¹².

12. Cf. sur tous ces points mes analyses dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, coll. Écriture, PUF, 1989.

Cette double dimension d'altérité inscrite dans la chose la plus immédiate fait qu'elle déborde constamment son nom, qui ne livre d'elle qu'un concept appauvri. Deux solutions s'offrent alors. Le silence, que choisit Lord Chandos dans la célèbre *Lettre*¹³ : c'est la solution mystique. L'attitude poétique considère plutôt ce « poids de mutisme de la chose »¹⁴, qui semble la rendre réfractaire au langage, comme un appel à travailler la langue pour lui faire dire autre chose que ce qu'elle a déjà dit.

Telle est notamment l'attitude de Ponge. Lui aussi part d'une expérience de l'altérité de la chose, de la différence entre mots et choses :

ce qui nous fait reconnaître une chose comme chose, c'est exactement le sentiment qu'elle est *différente* de son nom, du mot qui la désigne¹⁵.

Mais cet écart entre mots et choses, loin de vouer le poète au silence, suscite le désir d'écrire pour mieux nommer la chose en réinventant son nom. Entre mots et choses, il n'y a ni adéquation ni exclusion réciproques, mais un intime différend. Les choses sont à la fois voisines et différentes de leur nom, et c'est en jouant sur ces différences et ces ressemblances que le poète peut transformer et le monde et les mots :

le mouvement (l'émotion) qui se fait en nous (que [les choses] suscitent en nous) et qui nous les fait à la fois re-connaître comme semblables à leur nom et connaître (avec surprise) c'est-à-dire découvrir comme différentes de leur nom, qui nous fait, par conséquent, désirer mieux les nommer, se « traduit » en fait, par une attention redoublée à leur nom, qui serait tout simplement à rendre à sa signification première (ou complète), afin de le rapprocher à nouveau de la chose, conçue dans son épaisseur et sa *différence* véritables¹⁶.

C'est paradoxalement la dissemblance entre mots et choses qui permet une approche linguistique de l'altérité du monde : la différence n'exclut pas la référence. Mais cette approche ne saurait être qu'une approximation : d'où la nécessité d'un travail indéfiniment recommandé, dont témoignent les brouillons de Ponge. L'altérité de la chose devient ainsi à son tour le principe d'un perpétuel renouvellement de l'écriture, d'une réévaluation de la langue par une autre parole.

La différence de la parole poétique a donné lieu à bien des malentendus, qui se sont un moment polarisés sur la notion d'*écart*, très en faveur dans des poétiques d'inspiration stylistique ou linguistique (comme celles de Cohen ou de Levine). Cette notion a pour principal inconvénient d'établir un rapport d'extériorité entre la langue, envisagée comme une norme fixe, et la parole poétique, qui dès lors ne se définit plus que négativement, comme infraction ou déviation vis-à-vis de cette norme. Une telle conception me semble typique d'une démarche qui sépare le Même et l'Autre : d'un côté la langue comme système toujours identique à lui-même ; de l'autre, la poésie comme pure négativité.

13. H. Von Hoffmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*.

14. A. du Bouchet.

15. F. Ponge, *La Fabrique du Pré*, coll. Les Sentiers de la création, Skira, 1971, p. 23-24.

16. *Ibid.*

Or le poète, aussi révolutionnaire, aussi « maudit » soit-il, n'est pas un hors-la-langue. Il élabore une autre parole à partir de mots et de structures qui appartiennent à la langue habituelle :

Les mots que j'emploie,
Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes !
Vous ne trouverez point de rimes dans mes vers ni aucun sortilège.
Pas aucune de vos phrases que je ne sache reprendre !
Ces fleurs sont vos fleurs et vous dites que vous ne les reconnaissiez pas¹⁷.

Comment les « mots » et les « phrases » du poème peuvent-ils être à la fois « mêmes » et autres que ceux du discours ordinaire ? Ce paradoxe nous impose de renoncer au modèle théorique d'inspiration structuraliste, qui fait de la langue un système entièrement construit et fermé sur lui-même, et de la concevoir plutôt comme une structure ouverte, au sein même de laquelle serait toujours ménagée la possibilité d'une autre parole. Il faut, pour le comprendre, faire appel à une autre tradition linguistique, où figurent notamment Humboldt, pour qui « la langue est appelée à faire, à partir de moyens finis, un usage infini »¹⁸, et Gustave Guillaume, qui voit dans le mot une « unité de puissance », non d'effet : à partir des possibilités offertes par une *même* unité linguistique, la parole peut toujours produire *d'autres* effets.

Cela suppose de ne pas subordonner unilatéralement la parole à la langue, comme si elle ne faisait que se plier aux lois du système linguistique et en reproduire les formes et formules déjà recensées. Ce qui vaut certes pour la parole parlée, non pour la parole parlante, qui est une récréation permanente de la langue. Pour se faire créatrice, la parole poétique n'a pas à se placer en dehors de la langue, mais à l'explorer pour découvrir en son sein même des virtualités encore inexploitées. Le poète transforme la langue, non pas contre elle, mais à partir d'elle ; sa dissidence implique une dépendance : « la poésie relève de la langue de laquelle elle se relève »¹⁹.

Entre le poète et son dire se noue également une relation complexe de référence et de différence, un différend intime que résume parfaitement la fameuse formule rimbaudienne : « JE est un autre ». Cette formule me semble récuser aussi bien le schéma traditionnel de l'expression, qui réduit le texte à une simple copie de la subjectivité, qu'une théorie moderne qui, rejetant à juste titre cette identification, évacuerait le sujet de l'écriture ou le ramènerait à un simple effet de langage. Plutôt que de réduire ainsi l'un à l'autre les termes de la relation, il me paraît plus intéressant d'interroger leur interaction, d'essayer de comprendre comment, dans les jeux de langage, un *je* se remet en jeu. Or, c'est précisément une telle interaction que nous invite à méditer la proposition rimbaudienne.

« JE est un autre » : le passage de la première à la troisième personne signale bien la coupure entre le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation. Le *je* se découvre autre dès lors qu'il se met à chanter : « JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se

17. P. Claudel, *Quatrième Ode*, in *Cinq grandes Odes*.

18. W. Von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Le Seuil, 1974, p. 246.

19. H. Maldiney, « Espace et poésie », in *Espace et Poésie*, Actes des secondes Rencontres sur la Poésie Moderne, Presses et l'École normale supérieure, 1987, p. 83.

trouve violon »²⁰. Rimbaud s'oppose ici indéniablement à la théorie traditionnelle de l'expression, selon laquelle le moi, dans son identité et son intégrité, serait maître et garant — *uctor* — de sa parole : seuls de « vieux imbéciles » « égoïstes » « se proclament auteurs »²¹. Il rejette la conception cartésienne qui donne au sujet la faculté de coïncider avec lui-même dans l'acte de penser : « c'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense »²².

Rimbaud reconnaît donc une certaine autonomie au fonctionnement du langage et de la pensée ; est-ce à dire qu'il exclut le sujet de la poésie ? Il rejette seulement la « poésie subjective »²³, qui ne retient « du moi que la conception fausse »²⁴ : celle qui emprisonne le sujet dans les limites d'une identité stable et définie au préalable. Dans l'exercice de la « poésie objective », c'est au contraire une pensée autre qu'il découvre à l'état naissant et qui devient l'objet d'une auscultation attentive : « J'assiste à l'élosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute »²⁵. Le travail du poète va consister à s'approprier cette altérité, à la reconnaître et à la cultiver comme sa possibilité la plus propre : son « âme » :

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; *il cherche son âme*, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver²⁶.

Le fonctionnement autonome du langage devient ainsi un moyen de connaissance et de constitution de soi. Il s'agit d'intégrer au Je cet Autre, cette tierce personne qui s'affirme à travers la parole. Ce que marque fortement une autre formule célèbre attribuée à Rimbaud :

J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens²⁷.

L'écriture a lieu dans l'écart entre un *Je* et un *ça*, entre une première personne et un neutre, mais aussi dans leur implication réciproque. Car si le *je* reconnaît à son dire une polysémie qu'il ne peut maîtriser, il en revendique la pleine et entière responsabilité : « j'ai voulu dire ce que *ça* dit ». C'est bien un *ça* que le poète laisse parler à travers le langage, mais c'est pour le faire sien et s'affirmer comme *je* dans une relation intime à cette irréductible altérité, à cet inconnu qu'il porte en lui-même :

Quand je parle, c'est *moi* qui parle. Que je sois l'inconnu n'y change rien²⁸.

C'est ce nœud entre identité et altérité qui fonde la responsabilité de la parole poétique : qui fait que le poète peut en répondre, et que nous pouvons lui répondre. Dans la mesure où le poète fait venir à la parole non pas son moi, mais ce Je inconnu

20. Rimbaud, Lettre à Izambard du 13 mai 1871.

21. Rimbaud, Lettre à P. Demeny, du 15 mai 1871.

22. Lettre à Izambard du 13 mai 1871.

23. *Ibid.*

24. Lettre à Demeny du 15 mai 1871.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

27. En réponse à sa mère, qui l'interrogeait sur *Une Saison en enfer* ; propos rapporté par Delahaye.

28. A. du Bouchet, D'un entretien radiophonique, reproduit in P. Chappuis, *André du Bouchet*, coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1979, p. 88.

qui est autre, le poème peut nous parler, à nous autres. C'est le propre du *shifter* Je, on le sait, que de pouvoir être assumé par n'importe quel autre locuteur. Le lecteur peut ainsi faire sienne la parole du poète en la réénonçant. Il le fait d'autant plus aisément que le poème semble s'adresser à lui. Il arrive en effet souvent que le poète emploie la seconde personne pour parler de lui-même, comme dans le vers célèbre d'Apollinaire :

A la fin tu es las de ce monde ancien ²⁹.

Tout se passe comme si le poète « ne pouvait dire *je* sans “tutoyer son âme” » ³⁰. Cette confusion des rôles du locuteur et de l'allocutaire est un dernier et essentiel aspect de ce dialogue entre le Même et l'Autre, dont j'ai essayé de faire entendre la résonance aux divers niveaux de l'expérience poétique. La poésie, selon Octavio Paz, opère « la conversion du moi en toi » ³¹.

Michel COLLOT

29. Apollinaire, *Zone*, in *Alcools*.

30. Formule de Kierkegaard, citée par H. Maldiney, in *Regard Parole Espace*, L'âge d'Homme, 1973, p. 316.

31. O. Paz, *L'Arc et la Lyre*, op. cit., p. 212.

Poésie, relation et altérité

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau.

Baudelaire, *Les Fleurs du mal*

De toutes les notions qui touchent à la poésie, l'altérité est certainement la plus pro-vocatrice, au sens premier du terme, appelant la parole diversifiée du colloque, suscitant l'élan de l'hypothèse décloisonnante, transformant toute limite en lieu problématique et intense, ouvrant aux multiples aventures de la modification : pro-vocatrice parce qu'elle se dérobe à toute saisie directe, cette dérobade constituant, par les voies de l'indirect et de la médiation, son efficace.

Aussi voudrions-nous porter notre attention sur l'armature relationnelle de la scène poétique : mais la notion de relation ou de « férence » comme dirait Michel Deguy, est déjà marquée par l'altérité dans la mesure où le réseau interne propre au poématique peut difficilement être séparé du réseau externe qui lie la scène de la création poétique à la macro-scène englobante, organique, de la Poïèse universelle (multiverselle ?)¹, ensemble complexe et stratifié des poïèses cosmique, biologique, socio-logique et culturelle, chaque strate poétique produisant sa diffusion spécifique du concept général de relation. Qui dit relation pense d'abord à la tension de jonction-disjonction entre deux points, deux pôles : la relation est donc une réalité dynamique et structurelle, elle fonde, de proche en proche, tout système de structuration — déstructuration, s'inscrivant dans un fond ou dans un espace matriciels. L'unité du réseau infiniment complexe qui constitue le réel est la polarité, ensemble formé par deux pôles antithétiques séparés-reliés par l'intervalle-intermédiaire de l'infinité des interférences possibles résultant de l'interaction des pôles. Le système global serait mu par le jeu de l'entropie et de la négentropie, de l'indifférenciation et de la différenciation, de l'homogénéisation et de l'hétérogénéisation. Mais la polarité matricielle de toute relation est sans doute celle qui oppose et unit l'ensemble des modalités de la Jonction à l'ensemble des modalités de la Disjonction, c'est-à-dire l'opposition entre Liaison et Rupture, Attachement et Détachement, Continuité et Discontinuité,

1. Roger Caillois proposait la notion de « poétique généralisée ».

Inclusion et Exclusion ; Intégration et Dépassemment, Immanence et Transcendance, mais aussi Fusion dans une Matrice et Autonomisation.

Ce qui nous intéresse en particulier dans la relation c'est que le jeu interpolaire est un jeu interférentiel, liminal, transitionnel² où s'élaborent des relations-réalités nouvelles. Il est une interférence où l'Altérité joue et qui intéresse chacun de nous, lecteurs de poèmes, c'est la relation subtile entre la lecture et ses effets sur le lecteur, entre le lire et le vivre, entre l'« *operare* » de la lecture et le « *esse* », entre la « *logopoièse* » et « *l'ontopoïèse* »³. Tout part de cette scène de la lecture et tout y revient, parce qu'elle est la pierre de touche de nos parcours et errances ultérieurs. C'est le livre « *L'Exode et la nuée* » de J.-P. Lemaire qui nous servira de port d'attache, livre dans lequel la relation entre poésie et altérité s'actualise dans trois dispositifs interdépendants : la polarisation, la stratification et la transmutation.

Significance poétique, Altérité et Polarité

Ce qui frappe d'emblée le lecteur de *L'Exode et la nuée* c'est le jeu simultané d'une dynamique centrifuge — qui sépare les choses, creuse l'écart et la distance — et d'une dynamique centripète de jonction et de mise en présence :

C'est l'heure des séparations/ et la lumière même est divisée/ par les atours de l'air/ Ciel et terre/ l'arbre son ombre/ le rêve et le corps/ se voient de plus *loin*/ mais restent en présence... (EN 20)⁴

Au monde rétréci et clos de l'adulte s'oppose le monde poétique de l'enfance, marqué par l'allongement, l'expansion et l'ouverture, monde prêt à resurgir :

Monde en *longueur* de ton enfance/ la rue pavée *longeant* le mur de brique/ les vieux tramways, les cheminées d'usine/ les *longues* jambes des jeunes filles/ Inexplicablement l'espace a *rétréci*/ mais de l'ancienne rue tu gardes/ enfouie sous les mesures nouvelles/ une *distance* sacrée, propice/ à l'attente essentielle, à une apparition. (La distance, EN 43)

Mûrir c'est quitter un espace matriciel de l'intégration heureuse pour aller vers un *Autre* lieu, celui de l'exil, du malheur :

Tu avances doucement, précautionneusement/ debout sur le fléau du monde/ quittant le grand plateau chargé de montagnes maternelles, de symphonies précoce, de moulins à aubes arrêtés dans les torrents/ pour aller vers l'autre où seul sur une chaise un homme pleure presque. (La balance, EN 13)

-
2. La réflexion de Winnicott sur l'objet et l'aire transitionnels nous semble capitale pour penser la Scène poétique.
 3. Proust (in *Le temps retrouvé* — Bibl. de la Pléiade t.3 p. 1033). « Ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. »
Cf. Michel Picard : *La lecture comme jeu* (Éd. de Minuit 1986) et sa distinction entre « *liseur* » et « *lu* » (p. 112).
 4. EN abrège le titre de l'ouvrage, *L'Exode et la Nuée*. C'est nous qui soulignons certains termes dans le texte des citations.

La scène poïétique présente une polarité qu'on retrouve dans de nombreux mythes de la Genèse du monde. Pôle de départ : une matrice primordiale, une « soupe primitive », un magma chaotique, entropique et indifférencié, un dedans où tout est inclus dans l'inconscience et la fusion. Image de l'Altérité la plus profondément enfouie. Du sein de la matrice surgit un premier ÉCART, une première distinction-différenciation, la première polarisation, celle qui générera le réseau infiniment complexe des pôles, interpôles, axes, systèmes qui actualisent la longue aventure de la différenciation.

Cette distanciation, cette pulsion vers un dehors se retrouve dans l'épopée de la conscience qui va tenter de transcender le monde de l'immanence dans lequel elle est prise, dans une position de surplomb qui lui permettrait de « comprendre » et de saisir le réel. Au cœur de toute poëse se niche ce paradoxe relationnel entre le sujet et le Réel : « Je suis ce réel » et « Je suis autre chose que ce réel », la double conscience d'une continuité et d'une rupture, d'une homogénéité profonde et d'une hétérogénéité. Paradoxe qui marque le Désir qui est toujours désir de fusion dans un espace matriciel et désir de transgression, de fuite vers un Ailleurs Autre.

L'altérité oscille entre un lieu MATERNEL inclusif et une projection constante dans un ULTRÉieur exclusif. Ce que J.-P. Lemaire figure par la double postulation d'une altitude ouranienne et d'un enracinement chthonien :

Son jumeau dans les étoiles/ ne rencontre plus d'obstacle vers le *haut/* mais rôde chaque nuit autour de la terre/ cherchant encore à y reprendre pied. (Actéon III, EN 32)

Cette polarisation affecte le procès de signification lui-même. A la recherche d'un « sens du sens », le philosophe Jacques Rolland de Renéville, essaie de remonter jusqu'à une sorte de geste fondateur qui éclaire la liaison entre sens et Altérité :

Eidétiquement, le sens du sens, dans un premier moment, c'est de se nier en s'élançant hors de soi dans l'autre que soi, qu'il s'agit de constituer de toutes pièces afin d'en combler l'en-soi vide, rebelle à toute préhension ; dans un second moment, c'est d'avoir été par cet échec refoulé sur soi, c'est n'avoir constitué de toutes pièces que sa propre existence, en en ayant fait la négation de ce qui la niait⁵.

Toutes les significations du mot « sens » pourraient se regrouper autour de deux pôles : celui de la captation, de la com-préhension, appelé « *conceptus* », et celui de l'indication, de la désignation, appelé « *vector* ». Le Jeu de cette double dynamique révèle l'impossibilité de toute totalisation définitive, montrant que le réel est intotalisable.

Mais dans le champ de la poésie une distinction plus originelle affecte la notion de signifiant. Toute une série de poèmes de J.-P. Lemaire sont une mise en scène/ mise en texte de la parole où les signes prennent corps, se muent en réalité, transgressant la barre qui sépare signifiant et signifié ; dans un poème intitulé « La lettre » le poète montre comment le lire et le vivre, le texte et la réalité interfèrent et fusionnent :

5. Jacques Rolland de Renéville : *Itinéraire du Sens*, PUF 1982, p. 188.

Au bout des premières lignes/ un paysage lui monte à la tête/ Le cèdre du timbre a soudain grandi/ et le protège d'un autre soleil/ d'un vent brûlant. Il entend ricocher/ une balle perdue là-bas depuis longtemps/ qui parfois l'atteint dans cette rue calme/ ce pays en paix au yeux inexpressifs/ comme si personne ici ne savait lire. (La lettre, EN 76)

La signification se polarise entre deux définitions du signifiant : un signifiant que nous appellerons « exclusif » qui correspond à la définition du signifiant arbitraire, détaché de la référence, réduit à sa fonction de désignation ; un signifiant « inclusif », à la fois signe-acte-réel, correspondant au *Verbe* mythique, à la langue originelle : signifiant magique qui fait fusionner le sémiologique et l'ontologique, ancêtre tout puissant du « *conceptus* ».

Notre hypothèse est que le signifiant poétique se situe entre les pôles extrêmes du Signifiant exclusif et du signifiant inclusif : il utilise les mots de la « tribu » pour élaborer ce macro-signifiant ou signifiant « transitionnel » qu'est le poème⁶, réalisation fantasmatique et alchimique du « *Verbe* », trace de ce rêve d'un langage enfoui, Autre, tout puissant et salvifique. Cette polarité entre deux définitions du Signifiant apparaît avec une netteté particulière dans la Scène poétique d'une Jaccottet, espace intervallaire et interférentiel, oscillant non seulement entre la terre et le ciel, l'ici et le là-bas, le réel et l'imaginaire, mais entre deux versions du signe : un signe fonctionnel, désubstantialisé, réduit à n'être que mot vide, signe de la déréliction ; un signe plein, magique, celui d'une parole qui intègre les puissances du désir et du réel, signe de la vitalité et de l'espoir.

Le Signifiant inclusif comme le « *Conceptus* » compréhensif ne témoignent pas seulement d'une volonté de puissance et de domination du réel, mais du rêve d'une parole qui bénéficierait d'une osmose, d'une transfusion d'être et de réel, un rêve d'immanence. Le dispositif de la polarisation a consacré la trace comme *écart* interopolaire ; la trace se révèle aussi comme superposition de strates.

Signification, Altérité et Stratification

L'écart ou la transcendance peuvent opposer un dehors à un dedans, une dynamique de l'exclusion à une dynamique de l'inclusion. Mais ils peuvent aussi jouer au cœur même de l'immanence, et susciter une hétérogénéisation interne. Ce processus peut se thématiser par l'opposition d'une surface visible, « phanique » et d'un fond caché « cryptique », ou d'un ensemble homogène et d'un ensemble stratifié.

Ainsi dans la scène poétique de J.-P. Lemaire, ascenseurs, escaliers, ascensions et chutes figurent-ils à la fois la verticalité et une réalité stratifiée :

Pendant des siècles il tombe en traversant des couches de paysage/ bleu, vert, rouge (...). (Icare, EN 11).

6. Henri Meschonnic : in *Langue française* n° 23, de sept. 74, p. 23 : « L'unité de la poétique est le poème ».

Le réel est une sorte de mille-feuilles dont l'exploration ressemble à un épluchage découvrant le DOUBLE des choses :

Tu n'as pas vu se *dédoubler* le paysage/ comme une image qu'on décolle du papier gommé. (EN 14)

Un des images obsessionnelles est celle du *tunnel* et du parcours souterrain. La préposition employée avec le plus de fréquence est « derrière ».

Ainsi l'Autre, au lieu d'être localisé dans un lointain hors d'atteinte, est là, presque sous la main, dans la chaude proximité d'une présence-absence à la fois familière et mystérieuse.

Le Dispositif de stratification est lié à des modèles de poïèse comme le géologique, l'archéologique mais aussi aux topiques freudiennes ou aux structurations temporelles d'un Braudel. Dans l'espace poétique au sens restreint il n'est peut-être pas interdit de penser que la disposition versifiée du poème semble privilégier le dispositif stratifié comme si voulaient se matérialiser par là les deux axes de la lecture : celle de la discursivité syntagmatique et celle d'un « creusement » paradigmique. On pourrait évoquer aussi la stratification du Sens dans la tradition herméneutique avec ses superpositions de sens : sens littéral et les divers sens transposés, l'allégorique, le spirituel. La Scène poétique d'un poète comme Follain est particulièrement révélatrice de ce croisement entre juxtaposition syntagmatique et stratification paradigmique. Le poème nous propose souvent une sorte de parcours liant la surface hétéroclite de choses et d'êtres juxtaposés : mais cet itinéraire de surface découvre un itinéraire transversal, en profondeur, dans les strates d'un réel hiérarchisé, du plus opaque au plus explicite : niveau profond de l'Opacité obscure, niveau de la matière, niveau des choses, puis des formes puis des signes et symboles par la médiation desquels s'opère le dévoilement de l'ensemble.

Les dispositions de la polarisation et de la stratification structurent la Scène de notre pratique même, de Scène de la lecture. Si la lecture est Jeu, comme le pense Michel Picard, c'est bien parce qu'au moyen des mêmes éléments et des mêmes règles, il est possible, par sélection et combinaison, mais aussi par interférence entre texte explicite et textualité enfouie et confondue avec les structures de notre être même, de découvrir des significances différentes, parfois inédites. Aussi l'accès à une signification Autre suppose-t-elle la capacité de jouer avec la complexité relationnelle ou « férentielle » qui définit le texte. Soit ce bref poème de J.-P. Lemaire intitulé « *Atlas* » :

Derrière la pluie se profile une autre ville/ plus grise, plus ancienne, une ville du nord/ qui ne figurait pas sur le globe en couleurs/ le seul qui nous reste après tant de voyages/ où nous l'avons roulé plusieurs fois dans le ciel/ mais là vit toujours dans la plaine inflexible/ et le temps sans bords l'enfant au corps pâle/ que portait la vraie terre. (EN 48)

La lecture du texte fait en général se succéder plusieurs perspectives dont chacune élucide une strate donnée de cette réalité-texte : par strate il faut entendre la cohérence d'une combinatoire inter-figurale à un certain degré de complexité. L'Intertextualité mémorisée par le lecteur jouera le rôle de révélateur de combinaisons ou structurations signifiantes immanentes au texte. Ainsi, dans un premier temps, on pourra réduire le poème « *Atlas* » à une RÉFÉRENCE UNE, celle, par exemple de la

vision enfantine. On s'apercevra vite que cette référence globale est un système de références plurielles, une INTERFÉRENCE de motifs ou de thèmes chers au poète. Notre texte semble marqué par la polarisation, l'hétérogénéisation : bisémie du titre, opposition entre ville de surface et « autre ville », opposition de deux types de connaissance : l'objective, réduisant la terre à un globe qui se meut dans le temps, et puis une connaissance plus enracinée dans une terre-mère ; autrement dit une connaissance distanciatrice et une connaissance immanente. Le poème montre l'interdépendance de ces deux relations entre le Sujet et le Réel.

Troisième étape : passage à l'AUTOFFÉRENCE : le dire est une dire du dire, le poème renvoie à la poïèse telle qu'elle est vécue par son imaginaire. Le jeu de l'Inter — Auto-férence permet de dévoiler que ce nous avons appelé le « Signifiant poïétique » comme manifestation des dynamiques du désir poïétique : ici la volonté de maintenir l'interaction de deux versions de l'Altérité — l'Autre détaché, Éloigné, et l'Autre enfoui, immanent, matriciel. Le Jeu de la lecture joue sur les modalités de l'INTER : — inter-textualité, intermédiation, interférence de champs et de strates non pour s'y complaire mais pour traquer une ALTÉRITÉ qui se niche et se meut dans les intervalles et les interstices qui séparent deux zones balisées déjà par le Sens. Cette traque vise en fait un rêve impossible mais o combien stimulant : libérer et épouser le désir poïétique à l'œuvre dans le poème, et s'en nourrir. L'Autre c'est le liminal par excellence : ce qui, au cœur du discours représentatif *excède* le discours et la représentation. A ce stade là, la Trace se mue en Transe, la lecture se mue en transmutation.

Significance, Altérité et Transmutation

A la différence de la polarisation et de la stratification, la transmutation est moins un dispositif spatial et structurel qu'un processus temporel, un ensemble d'événements, une instance dynamique et liminale en ceci qu'elle est à la fois contenu de la représentation et dynamisme qui anime l'acte de représentation. D'abord l'ouverture sur l'Altérité ne se fait pas de manière abstraite, mais à partir d'un élan du corps, selon un dynamisme centrifuge, de croissance révélant le devenir d'une genèse.

Dans notre ancien jardin/ les enfants étaient grands/ Ils voyaient déjà des choses/ aux confins du feuillage/ qu'ils pensaient plus tard atteindre/ dans un seul élan.
(Prélude, EN 111)

Les enfants rêvent (...) d'arbres aux *larges* feuilles, au vert *profond*, qui poussent *plus haut* que les immeubles, de lianes remplaçant ascenseurs et escaliers. L'éclair est un tigre qui *sauve à travers* les persiennes et l'on entend partout le bruit de la *crue*.

Or cette dynamique génétique a le pouvoir de régénérer l'image du réel, de la modifier et de la rénover :

Au réveil, les arbres ont grandi imperceptiblement, la ville est grise comme hier, mais *fraîche*, elle ressemble un peu plus à leur rêve. (EN 36)

La fin de maint poème de J.-P. Lemaire fait état de cette transmutation novatrice et, parfois, cathartique :

pour s'éveiller meilleurs le lendemain *matin* et voir (...) les premiers sapins du monde révélé. (EN 40)

une distance *nouvelle* entre les êtres. (EN 40)

il surgirait de terre une ville *nouvelle*. (EN 40)

pour élargir la vie à sa base, édifier un *nouveau* corps vulnérable et véridique. (EN 59)

Dans chaque chambre il y a un nouveau-né/ Matin de Pâques. (EN 71)

Après les bouleversements, les plongées dans le chaos, le passage par la mort, voici le rafraîchissement baptismal, la rénovation cathartique :

et quand tu te lèves/ tu sens dans le feuillage et le sol où tu marches/ un *soulagement* imperceptible. (EN 65)

Ainsi la Scène poétique lemaireenne, ramenée à son dynamisme essentiel, lie étroitement deux gestes poétiques : l'ouverture et la transmutation ; la visée de l'Altérité est inséparable d'un processus d'Altération ; l'espace de la signification est aussi celui d'une trans-figuration. Nous voudrions montrer, en nous référant à d'autres parcours, poétiques et théoriques, que cette puissance transmutatrice mise en texte chez J.-P. Lemaire n'est pas seulement un thème parmi d'autres, mais la marque et l'efficace même de la poésie et certainement la manifestation la plus tangible du désir de l'Autre. Elle fait de l'objet et de l'espace poétique, d'une part un espace dynamique et tensionnel, de l'autre un espace interférentiel et transitionnel.

Une dynamique d'abord : le texte en tant qu'espace formel et spatial est une abstraction : il n'existe vraiment que dans l'actualisation de l'écriture et de la lecture qui en font une réalité temporelle, événementielle, un jeu de forces autant que de formes. Avec ses élans et ses retours, le mouvement de ses tensions et de ses détentes, ses crescendos et ses decrescendos, le poème est pulsation phono-semio-rythmique, c'est-à-dire moins « forme » que « transformation », moins « figure » que « transfiguration ». On définira, avec Winnicott, le poème comme objet-espace *transitionnel*, interférence entre un dedans et un dehors, entre objet libidinal et objet réel. On le définira comme espace *liminal* au double sens d'espace *frontière* entre le même et l'autre, le connu de l'inconnu et d'espace d'une expérience des limites ou expérience-limite. Jean Cohen a montré que si l'oxymore était la figure la plus violemment poétique, c'est parce qu'elle subvertissait la logique de l'identité⁷.

Au cœur du poème le paradoxe et la contradiction accompagnent la véhémence d'une transgression, une « fureur » qui met en crise les cadres et les lois de la pensée logique, l'éruption d'un chaos intime.

Espace liminal que celui du poème de Char, avec cette armature de formes-forces, de figures tensionnelles, avec le paroxysme énergétique suscité par une écriture qui est com-pression — expression, parcours initiatique qui suppose le passage par la plaie-mort pour se transfigurer en trace illuminante, espace liminal voué à l'Énigme et à l'Irréductible. Dynamique liminale que celle du geste poétique de Lorand Gaspar : longue protase qui, à l'instar de l'Eros freudien, fait le « plein » d'images, avec montée de l'intensité vers une acmé où ce « plein » chauffé à blanc bascule

7. Jean Cohen définit l'oxymore comme la figure qui subvertit le principe d'identité.

brusquement dans une altérité qui l'efface, où ce processus génétique se retourne en genèse inversée, en « Negèse », effusion dans un vide matriciel :

Yeux pleins d'images, avides de cette flamme qui les consume⁸.

Mais le paroxysme n'est que la version tendue, aiguë, du liminal. Par espace transitionnel il faut entendre également espace de l'interférence, de la fusion de deux ensembles hétérogènes en une synthèse nouvelle. Nous donnerons deux exemples de cette pensée interférentielle : celui de la conception bio-poïétique d'un Lorand Gaspar, celui de la position onto-poïétique d'un Ricœur. La pensée de Lorand Gaspar, inspirée par le monisme immanentiste de Spinoza, lie la poïétique du langage à une poïèse « naturelle », celle de la matière et de la vie : « Je ne vois pas d'interruption entre le langage et la matière, celui de la vie, le discours de l'homme et celui de la société. Niveaux d'émersion, de vitalité et d'assèchement, de maladie peut-être, d'une même parole qui se manifeste en signes discontinus, pris dans le jeu d'une formidable combinatoire, un jeu dont ils sont en même temps la matière, les règles et l'énergie : le texte, la syntaxe et l'écriture »⁹.

Cette position, néo-cratylienne en somme, a l'avantage de nous rappeler que nous avons trop souvent tendance à confondre la vision que donne la science de la réalité, vision discontinue et fragmentée due à l'inévitable spécialisation des savoirs, avec le réel lui-même, complexe et continu.

Quant à Paul Ricœur, il a toujours lié le *texte* à ce qu'il appellera tantôt « la chose du texte », tantôt « le monde du texte » : « Ce qui est à interpréter dans un texte, c'est une proposition du monde, d'un monde tel que je puisse l'habiter, pour y projeter un de mes possibles les plus propres. C'est ce que j'appelle le monde du texte, le monde propre à ce texte unique »¹⁰.

Liaison « interférentielle » qui s'alimente à la jonction de deux modes de connaissance : celui de l'explication et celui de la compréhension : « La notion d'interférence met fin à un état insupportable d'opposition entre un ordre mentaliste de la compréhension et un ordre physicaliste de l'explication »¹¹.

Mais ne s'agit-il pas de sauvegarder à travers la poésie un mode de connaissance qui ne soit pas seulement « compréhension » mais « participation », connaissance alchimique en ce qu'elle refuse de séparer les procédures objectivantes du devenir subjectif, le faire de l'être, la transformation objective de la transmutation ontologique, le savoir du jouir. Le Désir de l'Autre n'est pas seulement désir d'ouverture à une Autre dimension, mais désir d'altération, de transmutation de notre monde, donc de notre être-au-monde.

L'analyse de la dynamique poïétique de *l'Exode et la Nuée* de Jean-Pierre Lemaire nous a permis de mettre en évidence une double interaction : d'abord celle qui lie l'ouverture à l'Altérité à un enracinement dans une matricialité ; ensuite celle qui

8. Lorand Gaspar : *Feuilles d'observation*, 1986, Gall., p. 178.

9. Lorand Gaspar : *Approche de la parole*, 1978, Gall., p. 12.

10. Paul Ricœur : *Du texte à l'action*, 1986, Seuil., p. 115.

11. *Idem*, p. 174.

lie cet Espace à un processus de transmutation du sujet, une altération de son être-au-monde. A travers les voies de sa singularité, l'œuvre de Jean-Pierre Lemaire manifeste peut-être une des données cardinales de la poésie moderne : ce jeu entre quête de l'Autre et désir d'altération, entre désir d'intégration et d'immanence, et désir de dépassement et de transgression, entre l'« être-dans » et « l'être-vers », pour reprendre les termes de Stanislas Breton¹², entre deux régimes du signifiant, le « signe » et le « verbe ». Qu'est-ce à dire, sinon que la scène poiétique est à la fois un espace liminal-paradoxal-intense, un espace transitionnel-interférentiel-complexe, un espace transitionnel-transmutationnel, donc un jeu entre l'être, l'autre et la poésie, où chaque pôle sert de médiateur aux deux autres ; la « formule » de la poésie serait : « Quand faire signe, c'est faire être, quand faire être, c'est faire signe. »

Georges NONNENMACHER

12. Stanislas Breton : *Poétique du sensible*, 1988, CERF.

LA QUESTION DE L'AUTRE

L'Autre originaire de la poésie

Tous les systèmes religieux au moyen desquels les hommes ont jusqu'ici réglé leur existence sont fondés sur la même grande intuition : celle de l'*origine événementielle* de l'humain. Mais la pensée religieuse dépend d'une forme historique particulière de cette intuition ; elle est incapable d'en faire une hypothèse universelle. A notre « ère du soupçon » post-moderne, l'intuition fondatrice se voit donc obligée de battre en retraite sur deux fronts. La science humaine positive et la déconstruction, formes de pensée apparemment antithétiques, sont d'accord sur un point qui est en fait le point essentiel : que l'idée d'une origine événementielle de l'homme relève du mythe « théologocentrique ». Or le seul moyen de détacher l'origine événementielle de la présence théologique c'est d'adopter un modèle *explicitement hypothétique* de la scène originale. La nouvelle forme de pensée qui en résulte se nomme l'*anthropologie génétique*.

Cette pensée post-moderne est également « post-structuraliste ». Ces deux termes quasiment synonymes mettent toutefois l'accent sur des aspects différents de notre conjoncture intellectuelle. Le *moderne* est la prolongation de la culture occidentale au-delà de toute limite, dans la confiance que les limites peuvent être indéfiniment repoussées : nulle expérience, aussi violente soit-elle, qui ne puisse être assumée par la culture. Revenue de cet excès, la culture post-moderne, prenant modèle sur l'impensabilité définitive de la violence nucléaire, trouve des limites partout. Elle risque même de s'étouffer si elle n'est débarrassée de sa négativité au moyen d'une hypothèse qui garantira un point fixe de départ.

L'opposition entre le moderne et le post-moderne met en jeu toute une interprétation de la culture et de l'histoire. Celle, en revanche, entre le structuralisme et le post-structuralisme est susceptible d'une expression schématique. La structure telle que la définit Saussure est un *découpage* binaire du champ phénoménal. Sur une feuille de papier, il suffit de tracer une ligne d'un côté à l'autre pour engendrer deux signifiants définis par leur différence qui transforment les données signifiées au verso en une paire de signifiés porteurs chacun d'une unité binaire d'information. Ce que nous nommons le post-structuralisme concentre la désillusion post-moderne sur ce procédé. Découper, c'est trancher, c'est créer des différences arbitraires et potentiellement violentes, c'est donc continuer à jouer le jeu de la guerre désormais impensable. Ce découpage magique ne saurait en fin de compte être garanti que par un acte

divin. « Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre... » : la dichotomie de la Genèse est le lointain modèle de celle de Saussure.

Or l'anthropologie génétique oppose à la théologie inconsciente du structuralisme non seulement une hypothèse d'origine, mais un nouvel archétype de la structure. Sa structure minimale est générée non par une volonté inexplicable de binarisation, mais par une dynamique de groupe. A la place de la feuille tranchée en deux, elle propose une structure à une seule place signifiante : le cercle humain dont la périphérie (nombreuse) s'oppose au centre (unique). C'est la configuration de tout groupement rituel, de toute constitution communautaire et de toute œuvre d'art. Autour du centre, lieu de signification, une périphérie composée des témoins indifférenciés de cette signification. Nulle volonté extérieure, nul « contrat social » n'est requis pour effectuer cette opposition génératrice ; elle serait réalisée par le seul dynamisme de la communauté humaine naissante.

Le lieu central confère à l'être qui l'occupe une différence sacrée, absolue qui est la source de toute différence ontologique. Les acteurs périphériques de la scène ne peuvent participer à cette différence qu'en la reconnaissant au moyen d'un premier acte de langage qui serait à l'origine un *geste d'appropriation avorté*. Pour posséder la différence (qui est aussi la « différence » derridiennne) du centre sacré, les hommes doivent renoncer à toute forme de possession autre que linguistique, représentationnelle : ou plutôt c'est ce renoncement même qui fait d'eux des hommes.

Mais leur participation, ne serait-ce que par l'intermédiaire du signe, à cette différence centrale prétendue absolue fait que celle-ci est « toujours déjà » en procès de se relativiser dans l'histoire. La tension ontologique entre périphérie et centre qui prévient l'assimilation appétitive de celui-ci par celle-là ne peut être que différée et non abolie. L'impossibilité d'assimiler l'objet central n'est « absolue » que dans le contexte collectif. C'est par le langage que se crée la communauté humaine, mais également l'individu capable en principe de s'en détacher. Par son appropriation imaginaire de la scène collective fondatrice l'homme devient membre de la communauté, mais du même coup il s'en sépare ontologiquement. La scène de représentation collective se double d'une scène imaginaire individuelle, « privée », sur laquelle l'objet sacré peut être livré aux assimilations les plus interdites. Le geste d'appropriation dont l'avortement le transforme en signe est en même temps prolongé imaginairement vers l'objet. C'est ce prolongement que nous appelons le *désir*.

L'objet désirable l'est parce qu'il paraît au premier moment sacré, « absolument » inassimilable. Mais l'imagination désirante travaille son objet, le ramène à soi, abolissant à la limite la distance qui les séparent. Il s'ensuit que la catégorie structurelle de la différence, qui implique la stabilité à long terme de celle-ci, n'est pas appropriée à l'analyse des phénomènes qui se rapportent à l'activité de signification et de désir, phénomènes qui tombent grossso modo sous la rubrique de ce que nous appelons le *culturel*. Le travail d'alternance de l'imagination désirante est une dialectique non pas de différence mais d'*altérité*.

Il n'est donc pas surprenant que, dans le cadre de la métaphysique traditionnelle, l'altérité soit une notion problématique qui ne parvient jamais à se dégager de la sacralité pour se constituer en concept. L'Autre est une figure anthropologique ; c'est dans la scène de représentation originale qu'il faut chercher l'explication de toutes ses nuances et de toute son ambiguïté. Le problème inhérent à la notion de

l'Autre c'est que celui-ci est par rapport au Sujet en position à la fois de symétrie et de différence absolue. C'est la réalité en puissance humaine de l'Autre qui brouille ou fait « différer » la distinction apparemment si claire entre identité et différence. L'être-autre est à la fois identique et étranger ; en tant qu'objet de désir il occupe un lieu à la fois infiniment éloigné et infiniment proche du Moi.

Dans les premières formulations, girardiennes, de l'anthropologie génétique, l'indécidabilité fondamentale de la différence sujet-autre est expliquée par la *mimesis* qui fait de chaque sujet à la fois l'émule et le rival de chaque autre. L'altérité significative fondatrice de l'humain serait engendrée à partir d'une identité proto-humaine essentielle au moyen de l'illusion mimétique du victimage « émissaire ». Mais il me semble plus économique de supposer que l'objet central est d'abord saisi comme différent en tant qu'objet *appétitif* avant que ne commence le travail dialectique de l'assimilation. Cette conception de l'origine a l'avantage de fonder une éthique plus positive ; au lieu de se faire illusion dès le départ sur une identité pourtant réelle (celle entre la victime émissaire sacralisée et les autres hommes), l'homme aurait le mérite de *réaliser* le passage d'une différence sacrée apparemment absolue (garantie disons par l'animalité du dieu) à la découverte que l'être sacré est en fait le double du Sujet. L'identité potentielle du central et du périphérique ne se réaliseraient que progressivement et « tardivement », dans un mouvement historique d'une durée indéfinie ponctué par des révélations toujours partielles. Au moment où pour la première fois cette réalisation se thématise, ce qui aura peut-être donné lieu par contre-coup au sacrifice humain, l'objet serait devenu l'Autre, c'est-à-dire quelque chose d'analogique au Sujet qui n'est différent de lui que par son occupation du lieu central de la scène du désir, lieu structurellement défini bien que géographiquement arbitraire et déplaçable. L'altérité n'est pas un attribut qui puisse être fixé objectivement. Elle dépend d'une position, d'un acte de poser. L'Autre, c'est celui ou celle qu'on dit Autre, qu'on fait Autre en le disant. La communauté découvre ainsi l'altérité de ses dieux, et en se rendant possesseur du langage de cette découverte, l'individu apprend que c'est l'Autre qu'il désire.

Ce qui nous conduit à parler de la poésie. On sait bien que le sens premier du mot c'est le *faire, how to do things with words*. Pour l'hypothèse originaire, ce qu'on fait d'abord avec les mots, c'est la paix parmi les hommes sous l'égide d'une signification unanimement reconnue. Le poète est celui qui, sensible à l'*irritation* provoquée par le travail oscillatoire du désir de l'Autre où il éprouve l'homologue imaginaire de la crise originaire, parvient à fixer ce travail dans un langage qui suscite chez son récepteur ce même mouvement cathartique entre irritation et fixation, aliénation désirante et représentation stabilisante. La représentation poétique est stable, mais l'expérience qu'elle provoque ne l'est pas ; comme dans tout acte de réception esthétique, la distance formelle garantie par l'œuvre provoque un désir qui nous pousse à dissoudre cette permanence dans le travail temporel de la lecture.

Le poète fabrique avec des mots la scène d'une expérience d'altérité. Mais le privilège de la poésie dite lyrique c'est qu'on peut dire plus simplement que le poète fait exister l'Autre. La configuration de la scène de représentation originaire est reproduite plus directement dans le poème que dans aucun autre genre littéraire. La centralisation de l'Autre désirée par le Moi-poète désirant situé à la périphérie de

la scène est homologue au processus de la signification originale. En célébrant l'Autre désirable, le poète devient le porte-parole d'une collectivité implicite centrée sur cette Autre par qui il pourra se targuer d'avoir été « choisi ». Il ne participe à sa signification que de façon seconde, comme celui dont le désir le fait l'autre de l'Autre, même si dans certaines circonstances il insistera sur la liberté de son acte de garantir la signification par l'écriture.

Toutes les formes littéraires découvrent à leur manière que ce qui oppose la périphérie au centre est une différence de lieu plutôt qu'une différence d'être, ou en d'autres termes que le sacré est en fin de compte de même nature que l'humain. Alors que le drame met en scène l'*agon*, la lutte pour le centre provoquée par l'effritement de la distinction ontologique qui le protégeait de la périphérie, la poésie ne conteste pas cette distinction topographique mais découvre qu'elle est habitée non par une différence ontologique stable mais par une altérité. A la place de l'*agon* elle met en scène l'Autre, objet agonistique du désir.

On peut dire un peu vite que la source rituelle du poème est la prière adressée à la divinité, la sommant d'agir ou d'apparaître. Mais l'identité du véritable interlocuteur de la prière est aussi ambiguë que celle du destinataire du signe originale. On ne sait pas dans quel sens Dieu entend les prières, mais il est certain que les autres fidèles les entendent. De même, le poète a beau s'adresser à sa bien-aimée, feindre une intimité avec elle d'où tout tiers est exclu, ce sont nous, ses compagnons de la périphérie, qui lisons son œuvre. L'Autre unique ne peut être conçue comme la véritable lectrice du poème que dans la mesure précise où elle perd la distinction imaginaire que lui confère le désir. (Le poète qui envoie réellement son œuvre à la bien-aimée pour la séduire obéit donc à un jeu paradoxal : celle-ci lit en mortelle un texte qui ne s'adresse à elle qu'en tant que divinité. Et si elle se laisse flétrir, ce sera plutôt en conséquence de cette flatteuse divinisation textuelle ; la fade rhétorique de séduction mise en œuvre par les poètes n'a sûrement jamais séduit personne...)

Ce flottement inavoué de l'identité du destinataire poétique n'est pourtant pas de mauvaise foi. Il reflète l'unité primordiale entre *désignation* et *communication*. Le signe s'« adresse » d'abord à son référent, est d'abord geste d'appropriation envers lui. Les autres participants de la scène ne sont visés qu'à travers la médiation du centre ; c'est l'objet sacré qui permet aux hommes de se comprendre au moyen du signe. Le poème lyrique préserve l'altérité essentielle de ce rapport périphérie-centre dans sa structure même. La construction d'une scène imaginaire avec des mots renoue le lien primordial entre le désir « privé » et la signification « publique » qui est médiatisée par lui.

La poésie qui ne fait ostensiblement que transcrire la scène imaginaire du désir centrée sur l'Autre désirée est le plus « naturel » des genres. A la différence du théâtre, dont l'existence requiert un poids institutionnel considérable, ou même de la narration, dont la composition « spontanée » n'est guère possible que dans le domaine du folklore, le poème est à la portée de n'importe qui. Mais par un tourniquet dialectique prévisible, ce genre « naïf » est celui qui se tourne le plus facilement vers l'auto-réflexion. La facilité avec laquelle l'œuvre poétique transforme le personnel en universel suscite inévitablement l'obstacle des autres sujets linguistiques doués d'une capacité égale. Le poète est donc le premier des écrivains à soupçonner la

relation invisiblement concurrentielle ou « marchande » qu'entretient chaque scène imaginaire avec toutes les autres. D'après notre modèle de la signification, l'essentiel n'est pas de découper, mais de centrer, et il n'y a au centre qu'une seule place à remplir. *L'agon* poétique, qui se passe dans les coulisses plutôt que sur la scène elle-même, n'en est que plus producteur sur le plan théorique : à la limite le poète ne peut garantir la signification de son œuvre qu'en la proposant comme modèle, ou en d'autres termes comme hypothèse, de la scène originaire elle-même.

Dès ses débuts, la poésie lyrique affirme la supériorité révélatrice de la scène imaginaire individuelle par rapport à la scène publique de l'épopée. C'est le désir, toujours personnel, qui fonderait la seule intuition signifiante vraiment sûre ; Sapho fait observer contre Homère que les héros n'auraient pu se mesurer à Troie si Hélène n'avait désiré. La seconde grande étape de l'évolution poétique a lieu avec l'essor de l'amour courtois au moyen âge. Le christianisme ayant appris aux poètes que Dieu aussi est un Autre, l'expérience « naïve » de l'altérité dans le désir s'assimile désormais à celle du sacré. Le poète du *dolce stil nuovo* comprend que son désir en tant qu'expérience de signification est lui aussi significatif, qu'il le fait entrer en scène comme un être privilégié par l'Autre. Le salut qui unit le chrétien à une divinité incarnée fournit une nouvelle garantie de la signification encore secrètement concurrentielle de l'âme individuelle.

Mais c'est le poète romantique qui pour la première fois se penche sur la nature même de la scène originaire. L'intensité de l'évolution qui mène de Lamartine à Mallarmé, de l'évocation de la scène comme lieu de rencontre avec l'Autre à la reconstitution de l'Autre à partir de la scène vide (« rien n'aura eu lieu que le lieu »), reflète le bouleversement éthique opéré par le remplacement du rituel par le marché comme modèle dominant de la scène de représentation à l'ère bourgeoise. Ce qui incite le poète à entreprendre cette recherche anthropologique, c'est le besoin de justifier une altérité qu'il concevait naguère comme une différence allant de soi. Afin de définir son désir en des termes qui puissent résister d'abord à la concurrence romantique, ensuite à la critique, disons « parnassienne », du Moi romantique, le poète du 19^e siècle est poussé à rechercher les éléments fondamentaux, la configuration minimale de ce désir. L'altérité, prise dans la circulation accélérée du système d'échange, ne se laisse plus naïvement fixer ; sa problématisation est déjà visible chez Vigny voire chez le doux Lamartine lui-même.

Elle devient thématique chez Baudelaire qui redécouvre en poésie la vieille culpabilité du désir. Les hommes sont tous frères, les femmes ne sont qu'une variété d'hommes ; comment alors rendre compte de mon désir qui situe un de ces êtres semblables à moi dans le centre originaire qui se révèle de plus en plus être un lieu de violence ? Le Moi désirant s'avoue bourreau et retourne sa violence contre lui-même, puis tente de prévenir l'accusation en devenant « impersonnel », à la limite en refusant de naître. Dans des textes comme « Ses purs ongles », « A la nue accablante », « Mes bouquins refermés », « Un coup de dés », Mallarmé présente une scène vide — chambre, salon, paysage maritime, voire « sein brûlé » — comme le lieu d'une violence préalable exercée contre l'Autre pour que ce lieu puisse être marqué, violence dont il suggère parfois la nature collective (« Des licornes ruant du feu contre une nixe »). On a l'impression d'atteindre les limites de l'œuvre poétique en tant que procédure rigoureuse de découverte anthropologique.

Mais si la poésie ne meurt pas avec Mallarmé, c'est que ce minimalisme rigoriste, loin de conduire au rétrécissement irréversible de la thématique du désir, est au contraire l'instrument d'une libération. Le poète post-mallarméen, c'est-à-dire celui de la modernité proprement dite, se sent débarrassé du soupçon radical de l'altérité qui avait fait table rase de l'imagination désirante de son précurseur. Ce soupçon tend plutôt à se retirer du contexte culturel pour se concentrer dans l'idéologie socialiste, tandis que le marché évolue dans le sens pressenti par Mallarmé lui-même dans les brouillons de son « Livre » : vers ce que nous appelons la « société de consommation », système qui semble être en passe de devenir le modèle de la dynamique sociale dans les pays socialistes eux-mêmes.

Car si d'une part la scène minimale écarte toutes les contingences, de l'autre elle les contient toutes en puissance. Après un siècle d'autocritique, l'homme découvre au fond de son désir la violence de la scène originale. Mais cette violence plus potentielle que réelle apporte également une garantie de paix pour tout désir. Le parallèle entre la littérature et le système de consommation est éclairant. Le ressentiment infini qu'inspire *la différence* se dissout dans la prolifération dynamique *des différences* engendrées par un système d'échange à dominante « symbolique ». Bien entendu, ces différences sont en fait des *altérités*, des postulations en l'occurrence éphémères de centralité. Le secret de la survie de la poésie est le même que celui de la survie du marché : l'exploration ouverte, ici littéraire, là commerciale, des possibilités illimitées de l'altérité désirable.

A la différence de la poésie du 19^e siècle, celle du début du 20^e ne suit donc plus une évolution dirigée ; elle part dans tous les sens. C'est l'espoir du modernisme de pouvoir « tout dire ». Tout ce qui est dans l'imagination humaine, tout ce qu'on peut y faire surgir par les moyens générateurs les plus artificiels, est susceptible de devenir Autre. Mais aujourd'hui on a plutôt envie de s'écrier, « A la fin je suis las de ce monde moderne ! » Toutes ces altérités nous procurent le sentiment d'un trop-plein qui est l'antithèse de la belle austérité mallarméenne. Pour revenir à la limite nucléaire qui définit notre époque : si la violence maximale n'est plus concevable, comment alors être sûr que toutes ces petites violences « symboliques » soient innocentes ? La société de consommation perd sa valeur de modèle de la création culturelle dans la mesure où, entrée dans l'ordre des choses, elle ne *signifie* plus — et en fait le terme « société de consommation » ne s'entend plus guère. Nous nous attendons au progrès technique, nous savons que sans lui le ressentiment mettrait vite fin au monde. Mais si nous nous mettons d'accord pour séparer la scène personnelle de nos désirs effectifs de celle, de plus en plus dérisoire, de la signification publique, que la poésie cesse donc de prétendre que « mon » désir est le modèle du désir de tous ; qu'elle remplace ce pauvre « objet de désir » par un nouveau genre d'Autre.

Lequel ? Le poème aujourd'hui comme hier se construit autour d'une irritation provoquée par la non-assimilabilité de l'Autre ; la seule « évolution » dont la poésie est capable dépend comme toujours de l'irritabilité allométrique des poètes. Certains textes nous permettent toutefois de deviner une tendance essentielle de la poésie post-moderne. Je citerai donc pour conclure quelques vers d'un poème de *Gisants* (1985) par Michel Deguy :

Je crois que quelque chose comme un air de résurrection
est au travail avec la mort et que c'est au poème

dont le dire emporte plus que ce qu'il enrôle
prenant les choses par les hétéronymes
de l'autre chose qu'il désire
à dire de la poésie que ce que vous lierez
en son nom sera lié sur la terre.

Ces vers ne comportent pour ainsi dire pas d'« images ». Le poème est devenu objet de réflexion, mais non plus dans le sens traditionnel de l'« art poétique », même de celui qu'on pourrait trouver encore chez Verlaine ou Mallarmé. Le poème n'est ni objet-à-construire ni même anti-objet-à-déconstruire (« Rien cette écume », « chose envolée ») ; il n'est ni ce qui « présente » l'Autre ni ce qui le désigne par la nécessité de son absence. Le poème est plutôt devenu son propre Autre, le centre de la scène de représentation qu'il construit lui-même. Mais son solipsisme est par là même un acte explicitement *éthique*, un « dire » qui en se disant s'adresse à autrui. Le dire poétique « emporte » les objets pour en faire des figures plutôt que de les « enrôler », comme le voudraient les naïfs, dans un beau spectacle d'être. Cependant, le seul « objet » dit par ce poème est la poésie elle-même, dont les « hétéronymes de l'autre chose » désiré que nous pourrions appeler les « altérités » sont du même coup « liés sur la terre ».

La poésie, si j'ai bien compris, aurait donc pour but non plus de nous faire voir ce qui est « lié au ciel » au moyen d'analogies et d'analogies terrestres qui dévalorisent leur objet en le transcendant, ni de célébrer son objet particulier comme si « mon » désir lui fournissait une garantie suffisante, mais de « tuer » toutes les figures « poétiques » afin de les faire ressusciter dans la vie réelle — « sur la terre » — en tant que liens porteurs de sens. La poésie devenue son propre Autre n'use plus de sa technique figurale pour centrer un objet de désir quelconque ; au contraire, la figuration est devenue acte ouvert de connaissance. Ainsi au lieu de rechercher comme Mallarmé les conditions minimales de la scène poétique, ou d'ouvrir cette scène à l'instar des modernes à tous les mouvements du désir et du métadésir, le poème post-moderne se consacrerait à affirmer la productivité de l'utilisation spécifiquement poétique de cette scène, de ce qui peut être décrit en un mot comme « l'altérisation », la création d'une sorte d'*Entfremdungseffekt* qui produit par contre-coup un rapprochement potentiel d'expériences — rapprochement qui est d'une productivité telle qu'elle doit rester, ou peu s'en faut, sans exemple. Rapprochement, métaphore, « comme » qui aspire à être tout le contraire du côtoiemment fortuit du parapluie et de la machine à coudre.

La poésie se verrait alors comme la dernière ligne de défense contre la *désaffectation* du monde, comme le moyen d'épaissir des signes devenus transparents en démontrant que la scène de la représentation a encore aujourd'hui le pouvoir — à condition de ne pas en abuser — de nous les faire paraître désirables. Aujourd'hui que la langue « pratique » aura absorbé grâce aux réalisations publicitaires tous les moyens traditionnels de la poésie, celle-ci ne serait plus à la limite une œuvre mais une « vision » qui se poserait sur l'ensemble du langage, se ressuscitant continuellement de sa chute inévitable dans le langage désirant. Mais il me semble que la leçon de ce texte de Deguy c'est que même les métaphores les plus dégradées par le commerce peuvent être moyens de connaissance et de partage. Il suffit qu'avec l'encouragement du poète nous fassions l'effort d'y retrouver le rapport originaire à l'Autre qui est le lieu de naissance de la poésie.

Éric GANS

Celan et la question de l'Autre

Les textes de Paul Celan, surtout mais non exclusivement ses proses, exposent aussi une pensée de la poésie, extraordinairement constante et ferme sur ses bases. C'est sans nul doute la notion de dialogie qui en est le centre de gravité : rapport à l'autre et à l'Autre, car si l'autre sans cesse recherché prend d'abord la figure du « Toi invocable », du vis-à-vis, se profile bientôt derrière celui-ci une tout autre altérité, ou encore un plus énigmatique « Tout autre ». Vous n'avez pas forcément tous ses textes en mémoire, et il n'est peut-être pas mauvais de commencer en donnant quelques citations¹ :

Le poème, en tant qu'il est, oui, une forme d'apparition du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espérance — certes souvent fragile — qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes, en ce sens, sont en chemin : ils font route vers quelque chose.

Vers quoi ? Vers quelque lieu ouvert à occuper, vers un Toi invocable, vers une réalité à invoquer (*Le Discours de Brême*, 1958)

Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet autre, il en a besoin en face de lui. Chaque chose, chaque personne est, pour le poème qui a mis ainsi le cap sur l'Autre, une figure de cet autre (*Le Méridien*, 1960)

Il s'offrait à Toi dans ta main :
un Tu, sans mort,
auprès duquel tout le Je revenait à soi
(*Les syllabes douleur*, dans *La Rose de personne*, 1962).

1. TEXTES CITÉS

Paul Celan

La Rose de personne, traduction de Martine Broda, Le Nouveau Commerce, 1979. *Le Discours de Brême*, traduction de John E. Jackson, dans *La Revue de Belles-Lettres*, n° 2-3, Genève, 1972. *Le Méridien*, traduction d'André du Bouchet, dans *Strette*, Mercure de France, 1971. Traduction de Jean Launay dans *Poésie* n° 9, Belin, 1979. *Entretien dans la montagne*, traduction de A. du Bouchet et J. E. Jackson, dans *Strette*, op. cit. *Lettres à Hans Bender*, traduction de Martine Broda, dans *Dans la main de personne*, essai sur Paul Celan, Cerf, 1986.

Ossip Mandelstam.

De l'Interlocuteur, traduction nouvelle par Léon Robel, dans *Dans la main de personne*, op. cit.

On pourrait continuer sans fin...

On soulignera tout d'abord ceci : par sa tentative d'édifier une poétique de l'altérité, en ouvrant, à l'encontre de quelques idées reçues, au principe dialogique le poétique lui-même, Celan prend ses distances avec la tradition dans laquelle sa poésie est née. Celle du grand lyrisme poétique allemand, issu du romantisme, pour lequel le poème est essentiellement monologique. Dans la mouvance de l'idéalisme allemand, le romantisme d'Iéna crut possible un sujet absolu, résorbant le non-moi. Le rêve répondant à ce rêve fut celui de l'œuvre-sujet : langage clos sur lui-même, jouxtant le monde comme un miroir parallèle. Il a trouvé son expression la plus tranchante dans le célèbre écrit de Novalis, *Monologue*. Plus près de l'époque où Celan écrivait, on a le « langage stellaire » de Rilke, ou encore Gottfried Benn qui réaffirme, presque avec hargne, le « caractère incontestablement monologique » du lyrisme. A la même tradition appartient aussi Heidegger par sa conception de la langue ou son commentaire de certains textes poétiques. Il faut bien en parler, puisque certains, en Allemagne ou ici, continuent à situer Celan dans sa proximité, alors que sa pensée fonctionne plutôt à l'opposé. Pour le philosophe, la langue est un procès sans sujet, et il parle comme Novalis du « monologue de la langue ».

A une telle tradition, Celan s'arrache en s'appuyant sur trois influences. Il s'agit — ce n'est pas tout à fait un hasard — de sources juives. Il y a Martin Buber qui, dans sa philosophie du dialogue ou de la rencontre problématise, à un niveau éthique et religieux, l'interdépendance du « Je » et du « Tu ». Le linguiste Émile Benveniste qui en fait autant, mais au niveau de la langue, par ses analyses de la catégorie de la personne, à partir de quoi il fonde une linguistique du discours. Sa trace dans les textes de Celan, si elle est moins visible que celle de Buber, est à mon sens tout aussi réelle, et c'est compréhensible : n'est-ce pas dans la langue que le sujet cherche à rencontrer l'autre, chez Celan ? Mais je passerai assez rapidement sur ces deux premiers noms pour laisser tout son poids à un troisième, rencontre infiniment plus chargée d'affect. Comme j'ai tenté de la montrer dans mon livre *Dans la main de personne*, c'est Ossip Mandelstam, par son essai *De l'Interlocuteur*, qui reste la référence essentielle, pour toute la réflexion poétologique de Celan.

Entretien dans la montagne, le poème en prose-apologue de 1959, donne une première esquisse de la problématique de l'autre chez Celan, liée à l'être-juif. Il fait jouer les catégories de Buber, en même temps que celles de Benveniste. Tout le texte tourne autour de la question de l'énonciation, puisqu'il oppose, à l'aide de deux verbes, *reden* et *sprechen*, deux langues, ou plutôt deux utilisations de la langue. Il y a celle qui permet le dialogue, ce jeu du « je » et du « tu », et celle qui ne le permet pas. La première est celle où peuvent se rencontrer, échanger, les deux cousins juifs bavards qui représentent « toi » et « moi ». Dans cette langue, où parler se dit « *reden* », on a reconnu le discours des linguistes. De l'autre, où parler c'est « *sprechen* », le Juif est depuis toujours exclu. C'est celle de la Nature ou de l'Être, du Neutre : « une langue, de toujours, sans Je et sans Tu, rien que Lui, rien que Ça, Ils, comprends-tu, et c'est tout ».

Dans ce texte, le Juif commence à fonctionner comme une métaphore du sujet poétique, défini par son rapport à l'altération et à l'altérité. « Que possède-t-il qui lui appartienne vraiment, qui ne soit emprunté, jamais restitué ? », ou encore « le Juif et la Nature, ça fait deux ». Sujet privé d'essence et banni du propre, toujours

déjà altéré, et lié comme tel à une ombre, son double (moi-même et l'autre, Klein et Gross, deux cousins). Exclu du monde des choses, le Juif est également divisé en lui-même, toujours déjà scindé. Son exil est donc un double exil. Mais aussi cela même qui incite à se mettre en route, quittant ce qu'on n'a jamais possédé. Pour s'inventer un lieu identique au trajet : celui où le Je, s'il cherche à rencontrer le Tu, pourra finalement se trouver lui-même. C'est-à-dire la langue comme *Rede*, celle des hommes et non de l'Être, car le dialogue est un autre nom pour l'exil.

C'est du côté de la *Sprache*, langue de l'impersonnel, qu'apparaît dès l'*Entretien* le pronom indéfini que Celan traite souvent comme un nom propre, *Niemand*, Personne. C'est autour de lui qu'il construira quelques années plus tard le grand livre de poèmes dédié à Mandelstam, *La Rose de personne*. Or, ce mot (on le voit à la façon dont il est travaillé) lui vient du poète russe, de son essai sur l'Interlocuteur. Texte que Celan a connu très tôt, et dont il suscita la première traduction française. Dans cet écrit, le jeune Mandelstam esquisse une théorie de la relation dialogique, celle du poète avec son lecteur à venir, qui peut être aussi un poète à venir. Il pose la question : à qui le poème est-il adressé ? En s'appuyant sur l'opposition de deux mots presque homophones, *nikto* (personne, *niemand*) et *niekto* (très proche du *quidam* latin), toute l'argumentation s'attache à définir le destinataire. Je résume brièvement : le poète a l'air de ne s'adresser à personne (*nikto*). C'est que, contrairement au littérateur, il ne vise pas une certaine personne (*niekto*), un ami, un voisin, ou même un contemporain de l'avenir. Il fait un pari sur l'inconnu, en visant un indéterminé lointain : le lecteur dans la postérité. Cet interlocuteur secret existe cependant. C'est le poème qui l'élit, le crée, puisque celui qui ramasse une bouteille jetée à la mer sait qu'elle lui est personnellement destinée. En retour, c'est l'existence de l'interlocuteur qui est le garant de la légitimité, du bon droit du poème. Qu'il y ait de l'inconnu du côté du destinataire est la condition de toute prophétie : seule l'adresse à un autre inconnu, infiniment distant dans le futur, peut projeter le poème dans son propre futur.

Le « Toi » du poème est donc l'interlocuteur et le destinataire, et sa lecture de Mandelstam centre la question de l'autre chez Celan. Les thèses de celui-ci resteront au centre de sa méditation, mais il les radicalisera beaucoup, tout en vivant sa relation au poète russe comme l'exemple privilégié et l'illustration de la relation dialogique. Mon développement va désormais s'appuyer sur des textes très difficiles, que je n'aurai pas toujours le temps de citer suffisamment, dans le cadre de cette courte communication qui me contraint à être plus assertive que démonstrative. Je m'en excuse à l'avance, et j'annonce les deux principaux points : le travail autour du mot « personne » dans la *Rose*, la relecture du motif de la bouteille jetée à la mer dans le *Discours de Brême* et ses prolongements dans les autres proses poétologiques. Ou bien : de l'autre à l'Autre.

Si Mandelstam n'osait pas encore dire vraiment « le destinataire du poème est Personne », Celan avance un pas plus loin que lui. En effet, dans la *Rose*, le travail autour du mot « personne », qui est d'ailleurs souvent traité comme un nom propre, et au vocatif, semble indiquer qu'il est mis à la place de l'Interlocuteur, celle du Toi. Ce qui à première vue et dans un premier temps semble un non-sens, si « *niemand* » allemand, toujours négatif, équivaut strictement à la non-personne de Benveniste, hors du système je-tu, hors discours. De ce non-sens, le premier poème du livre, *Il*

y avait de la terre en eux, tire toutes les conséquences. La théologie négative est sollicitée, mais au nom des leçons amères de l'histoire contemporaine, comme d'ailleurs dans toute la première section du recueil. Personne, cependant invoqué, est le Dieu qui ne répond pas quand on lui demande pourquoi il a permis Auschwitz. Il est invoqué, mais le mettre à la place du « Toi » mène à l'absurde. Entraîne l'effondrement de toutes les personnes (le pronoms personnels), qui cèdent la place au neutre, *es*, le Néant devenant sujet d'énonciation :

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

IL Y AVAIT DE LA TERRE EN EUX, et
ils creusaient.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht.
Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.

Ils creusaient, creusaient, ainsi
passa leur jour, leur nuit.
Ils ne louaient pas Dieu
qui — entendaient-ils — voulait tout ça,
qui — entendaient-ils — savait tout ça.

Sie gruben und hörten nichts mehr ;
sie wurden nicht weise,
erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Ils creusaient, et n'entendaient plus rien ;
ils ne devinrent pas sages,
n'inventèrent pas de chanson,
n'imaginèrent aucune sorte de langue.
Ils creusaient.

Es kam eine Stille,
es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch
der Wurm,
und das Singende dort sagt : Sie graben.

Il vint un calme,
il vint aussi une tempête,
vinrent toutes les mers.
Je creuse, tu creuses,
il creuse aussi le ver,
et ce qui chante là-bas dit : ils creusent.

O einer, o keiner, o niemand, o du :
Wohin gings, da's nirgendhin ging ?
O du gräbst und ich grab, und ich grab
mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

O un, ô nul, ô personne, ô toi :
où ça menait, si vers nulle part ?
O tu creuses et je creuse, je me creuse
jusqu'à toi —
à notre doigt l'anneau s'éveille.

Celan révoque donc, d'entrée dans son livre, le tutoiement du divin comme une illusion : les temps de l'après-Auschwitz sont ceux de l'« Éclipse de Dieu » et Néant est son autre nom — l'« Ayn » créateur de la Kabbale n'est ici suscité que dans une perspective nettement athéologique. La prière de l'homme vers et contre Dieu persiste cependant, comme on le voit au poème *Psaume*, où un personne négatif (personne *ne*) devient peut-être quelqu'un au moment où l'homme l'invoque, « loué sois-tu, personne ». Mais cette louange inclut toute révolte, elle n'annule pas le « ils ne louaient pas Dieu du poème précédent, elle la contient comme son ombre ironique ».

Dans un premier temps, l'adresse paradoxale à Personne évoque donc l'impasse de la foi religieuse. Celan s'en sort en quittant le Sacré, dans les dernières sections du livre, où s'accomplit également une désacralisation de la rose mystique, qui devient rose des hommes. Il semble aussi qu'il arrive à positiver le mot « niemand », qu'il travaille comme s'il s'agissait du « personne » français, qui peut évoquer la personne humaine. En effet, dès la quatrième section, il semble que la place est libre pour l'Interlocuteur humain — la fonction du mot « personne » a aussi été de la laisser vide. « Niemand », qui ne peut plus apparaître, a depuis longtemps laissé la place à un « jemand », n'importe qui, quelqu'un. Le premier poème de cette section voit l'apparition du couple dialogique, « toi » et « moi » — dans le contexte, à cause d'allusions assez cryptiques, Mandelstam et Celan l'un pour l'autre interlocuteur. Il oppose un « wohin gings ? Gen Unverklungen », où ça allait, vers du sonne-encore, au « wohin gings, wo nirgendhin ging », où ça allait, si vers nulle part du premier poème de la première section du livre, quand le Dieu-néant était l'interlocuteur. « Gen Unverklungen » évoque ce qui n'est pas mort, et selon l'étymologie, du son qui toujours résonne : dans l'aire d'espérance de la parole échangée.

Il faut donc se garder de confondre le geste provocateur qui vise « personne » avec une non-adresse. Le mot « personne » ouvre en énigme la question du destinataire et projette l'interrogation, « la revendication exorbitante » du poème, ainsi que sa destination, toujours plus haut, plus loin, ailleurs. Il rend dissymétrique la relation dialogique, qu'il complique sans l'annuler. Déjoue les pièges d'une écriture pour la réception, qui ciblerait un public déterminé. Empêche toute capture spéculaire du sujet et de l'autre, car il faut bien qu'il n'y ait pas que du semblable, mais aussi une instance tierce et la fonction dans la langue de la non-personne est justement celle-là : inscrire le tiers. Du côté du Sacré, « personne » évoque une transcendance qui ne peut plus être appréhendée que dans le négatif — nom absent de Dieu, sinon de son absence. Du côté de l'autre homme, « personne » ouvre derrière le « Toi » le fond abyssal d'une absolue altérité : « Toi » toujours transcendant, jamais présupposé, parfois dédoublé en un « Aber-du », Contre-toi.

La pensée dialogique pose une hétérogénéité radicale, et ne peut éviter la référence à L'Autre, derrière autrui. « Personne » présentifie ce « tout autre » que Celan, dans *Le Méridien*, prend bien soin de distinguer d'autrui comme prochain : « c'est depuis toujours une espérance du poème, de parler, avec ce langage justement, comme si c'était d'ailleurs (...) comme si c'était *au nom d'un autre* — qui sait, peut-être, au nom d'un *tout autre* (...) Peut-être, voilà ce que je suis amené à me dire maintenant, peut-être même une coïncidence entre ce “tout autre” — j'utilise ici un auxiliaire lexical bien connu — et, non plus lointain, tout proche, “un autre”, est-elle pensable, toujours et encore pensable ».

Le Tout-autre dans ce contexte semble bien évoquer ce que Lacan nomme le grand Autre, ou encore le Lieu de l'Autre — lieu du symbolique, langage et Loi. Dieu n'est qu'un de ses noms possibles, et encore c'est comme par métaphore. C'est pourquoi je récuse formellement un certain nombre d'interprétations massivement spiritualistes, surtout en Allemagne, qui disent que dans ce « Tout autre », il faut forcément lire Dieu. Mais Celan, toujours dans *Le Méridien*, emploie encore l'expression « das Andere », dont on ne sait pas très bien si elle équivaut au Tout-autre, par exemple dans la phrase qu'on traduirait par « mettre le cap sur l'Autre ». Conjuguée

à l'étrange, l'étranger, l'ailleurs, elle semble désigner tout ce qui est inconnu, et au premier chef, la mort, mais en ce qu'elle supporte le sens de notre existence finie. C'est sur la voie de cet Autre là que l'autre rencontré semble médiateur.

Quittons un moment *Le Méridien*, auquel nous reviendrons, pour le *Discours du Brême*. Y réapparaît le motif de la bouteille jetée à la mer, qui dans l'essai de Mandelstam le poète-navigateur confiait aux flots, à l'heure de sa mort, dans l'espoir de l'Interlocuteur providentiel. J'ai déjà cité ce passage, mais il me semble nécessaire de recommencer :

Le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir, certes, souvent fragile, qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur, peut-être...

On notera qu'il n'est jamais question chez Celan, plus clair sur ce point que Mandelstam, d'ouvrir la bouteille pour déchiffrer son message, celui-ci n'est pas à décoder, il est à recevoir. Ce qui compte c'est qu'un autre homme le trouve et le ramasse, dans sa main. Que contient-elle d'ailleurs cette bouteille, sinon le chiffre ou le mot, insu de lui, qui résume le destin d'un homme ? Son don ou son message, c'est lui tout entier avec son nom qu'il donne en gage, mot de passe qui peut accompagner l'autre dans son propre voyage. Parce qu'il n'est pas un échange de contenus signifiés, le dialogue selon Celan n'est pas un vrai dialogue, mais plutôt un geste fraternel, un « serrement de mains ». « Je ne vois aucune différence de principe entre un serrement de mains et un poème », écrira Celan à l'éditeur Hans Bender, et encore ceci : « Les poèmes sont aussi des cadeaux (Geschenke). Destinés à ceux qui sont attentifs. Des cadeaux qui transportent avec eux du destin (Schicksal). » On entend sonner dans ce passage le mot *Geschick*, qui en allemand dit à la fois le destin et l'envoi. Le don de la bouteille est envoi de destin, et le dialogue un acte de destination.

L'Interlocuteur pour Celan peut être cet autre qui témoigne pour l'Autre, médiateur pour le sujet sur la route de l'inconnu. C'est d'ailleurs ce qu'il a vécu de façon exemplaire, par les étranges effets autoprophétiques qu'elle induisit, dans sa relation à Mandelstam, qui va bien au-delà d'une simple lecture de l'Interlocuteur. Je n'ai pas le temps de développer ici, mais disons qu'il y eut échange et renvoi de destin, et même rachat messianique. D'une certaine façon, Mandelstam a été aussi l'interlocuteur, le lecteur de Celan — d'autres diraient peut-être son analyste. En quoi chaque « autre » que peut rencontrer l'œuvre, quand sa présence est anticipée dans l'adresse, peut-il être guide et soutien d'une aventure forcément très seule et très singulière, puisqu'elle risque un pas dans l'inconnu, produisant son propre destin ? C'est le procès de production du sens que le poète dédie à l'Interlocuteur. L'enjeu de la rencontre de celui-ci n'est rien d'autre que la métamorphose du temps mortel en temps orienté.

Le *Discours du prix Büchner*, *Le Méridien*, sur le fond d'une opposition de la poésie et de l'art, polémique contre l'art pour l'art, s'articule au motif prévalent d'une direction obscure, insue du sujet, l'éénigme du singulier. Marche tendue vers une mystérieuse « rencontre », qui lui advient de l'étrangeté. Celle-ci, à première vue assez énigmatiquement, semble évoquer tout aussi bien l'échéance de la mort de chacun, chaque fois autre, que la trouvaille d'autrui.

Deux figures venues du monde de Bühner interviennent dans ce texte, Lenz et Lucile — celle de la mort de Danton. Celan les situe du côté, non de l'art, mais de la poésie qui le transcende, et dont elles effectuent, chacune selon son mode, « le pas », sans que leur position soit pour autant similaire.

Lucile est celle qui « voit parler » au lieu d'écouter. Plus attentive au dire qu'au dit, donc à l'énonciation, pour elle « le langage a quelque chose qui ressemble à une personne », et elle perçoit « le souffle », ce qui dirige toute marche. Avec son vrai sens de la vie et de la mort, elle est celle qui voit, médusée, et ne va nulle part. Sinon par son cri absurde, son « Vive le Roi ! ». Acte de liberté et contre-parole. Qui s'apparente à ce que Hölderlin nomme la césure tragique.

Lenz est celui qui marche et ne voit rien. Il est sans savoir de ce qui dirige sa marche. Il ne peut l'atteindre, à partir de son « vingt janvier », qu'« en marchant sur la tête », le ciel en abîme sous lui. Et c'est Lucile que Celan met sur la route de celui-ci, assez étrangement (elle ne joue pas dans la même pièce !), quand il est besoin d'un témoin de sa direction, du sens de sa marche et de la rencontre, mortelle, qu'elle vise. Et Lucile, tout au long du *Méridien*, fait retour comme la figure privilégiée et cet « autre » dont le poème a besoin. Quelque chose me semble tout à fait clair, dans ce texte difficile : c'est le couple dialogique qui vient se réincarner en Lenz et Lucile. Comme celui du poète et du témoin.

On peut comprendre à partir de là comment s'articulent dialogisme et destination. Pour Celan, la poésie est thématisation de la chose la plus obscure, et elle s'affronte à un infigurable — l'éénigme de notre être-pour-la-mort. C'est pourquoi elle a besoin du témoin, qui lui renvoie le sens ignoré, tout en la soutenant dans son voyage. Elle est d'autant plus dialogique qu'elle est solitaire, aventure et langage d'un seul, qui n'oublie pas qu'il parle « dans la pente de son existence, de sa vie de créature ». Mais chaque être singulier est confronté de la même façon à la propre éénigme de son destin, et peut apprendre d'un autre comment faire. C'est pourquoi, avec le « pas » du poème, « un autre, peut-être aussi, devient libre ». Le poète qui s'engage avec rectitude dans son écriture comme dans l'existence, par le trajet qu'il lui dédie, apprendra beaucoup à l'Interlocuteur, son lecteur, son témoin. Paul Celan sut accueillir la leçon de Mandelstam, avant de dispenser la sienne.

Martine BRODA

Le *tu* de Douve

Qu'est-ce que dire *tu* en poésie ? La question ne s'épuise pas avec un *tu* d'adresse, à une absente qui est là, comme dans *Lettera amorosa* (« *Je me repose comme tu dis que je dois le faire* ») ou dans *Demain, dès l'aube* (« *Je partirai, vois-tu...* ») : une allocution paradoxale de conversation continuée, celle d'un monologue mené comme dialogue implicite, ouvre une dramaturgie complexe du *Je* qui se donne cours, et libre cours, dans l'adresse à l'autre, se constitue en le mettant en scène, à la limite use de l'autre pour se représenter soi (comme Artaud le fait dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*) et, hors limite, engage un destinataire pour déployer son innommable (Artaud : *Fragments d'un journal d'enfer*). C'est toujours le modèle de la lettre : on écrit parce qu'il y a quelqu'un, et parce qu'il n'y est pas.

Tout différent est le *tu*, quand l'autre ne se laisse plus adresser la parole, est parti sans laisser d'adresse, comme dans *la Mort Rose* de Breton. Un soliloque engage un *tu* de récit, non d'adresse, surprenant, à l'occasion d'une relation rompue, pour quelqu'un de parti, égaré, dont tout manque, jusqu'aux repères de sa trajectoire désorbitée : récit de l'autre côté de la perte, l'autre se livrant ou livré(e) à des gravitations inconnues — dérive, itinéraire turbulent, ou périple initiatique. Tout passé aboli, à un présent et un futur hors de vue, dans l'espace et le temps du regard débouté. Où l'autre fait signe de sa seule disparition, là, dire *tu* raconte l'autre en ce qu'il échappe, ouvre récit de l'inimaginable, fait théâtre de la scène vide. Dans ce foisonnement sur une perte, il ne s'agit pourtant pas de conjectures ou de supputations, d'investigations désorientées et fébriles comme dans le soliloque de jalouse, mais bien d'un récit assertif, et qui raconte : *tu feras, tu rencontreras, une étoile descendra* (*La Mort Rose*) ; *je te vois, je vois Douve* (*Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*).

D'où ce *tu* du récit non de la perte, mais de l'après-perte ou de l'au-delà de la perte, qui ne se focalise pas sur le *je* souffrant, mais sur cette « deuxième personne » qui n'est plus le double ou le corollaire du moi, mais l'acteur d'aventures dont la clé est autre, la scène, ailleurs, la mesure, d'un autre ordre. Sur la faille de *toi* perdu(e), sous le *tu* d'adresse rompu, surgit un inconnu violent et fuyant, aux figures multipliées à proportion de l'exclusion et du désarroi du *je* qui parle : *tu* paradoxal, comme sujet d'un récit ouvert par sa perte, et par son passage de l'autre côté, et comme excès de parole à proportion du déroberement de son objet, mobilité à proportion de l'arrêt,

de l'interruption (c'est peut-être pour une part ce qu'inscrit le paradoxe du titre de Bonnefoy : du *mouvement* et de l'*immobilité* de Douve).

*

Mais comment déjouer le piège énonciatif, où *tu*, du fait même de la procédure d'allocution, ne peut qu'actualiser le *je* qui dit *tu* ? Il est vrai qu'à l'échelle de l'œuvre, la régie du poème réussit à partager deux paroles, celle d'un officiant du rite, et celle d'un récit de témoin, récit au passé composé ou à un présent de constat, reportage en direct de l'horreur où le *je*, aux marques très faibles, passant ostensiblement de la deuxième à la troisième personne, démarque nettement récit et commentaire, constat et cri. Mais surtout intervient la réversibilité du *tu* en *je* : une voix autonome, indiquée comme telle comme titre d'une section (*Douve parle*), inscrite dans des jeux de dialogue (*Une voix, une autre voix*), ou donnée à lire, montrée (*La Salamandre*), surgit ou passe, entre guillemets ou non, comme récitatif ou chant, aria ou Sprechgesang, lamento ou énigme. Elle double, sans la redoubler, la voix du *je*. En répons, cette voix autonome reprend en son nom les propos du *je*¹ :

*Je te voyais courir sur des terrasses,
Je te voyais lutter contre le vent.
Et je te vis te rompre et mourir
d'être morte,
O plus belle que la foudre*

(Th 1)

*Regarde-moi, regarde-moi, j'ai couru (S III)
Je criai, j'affrontais de ma face le vent (DP II)
Je veux m'abîmer en toi, vie étroite
crie Douve. Éclair vide, cours sur mes lèvres,
pénètre-moi !*

(S I.)

*L'été vieillissant te gerçait d'un plaisir
monotone (Th 2)
Être défait que l'être invincible rassemble.
Présence ressaisie dans la tombe du
froid
O guetteuse, toujours je te découvre
morte,
Douve disant Phenix je veille dans ce
froid (Th IX)*

*Je désirais l'été (D P 1,2)
L'été profond, le jour me rassurait
D'un geste il me dressa cathédrale du froid.
O Phenix ! Cime affreuse des arbres crevassée
Par le gel ! Je roulaïs comme jetée
Dans la nuit même où le Phenix se recompose
(voix basses et Phenix)*

*Couverte de l'humus silencieux du
monde,
Parcourue des rayons d'une araignée
vivante
Déjà soumise au devenir du sable
Et tout écartelée secrète connaissance*

*J'aime m'aveugler, me livrer à la
terre. J'aime ne plus savoir quelles
dents froides me possèdent. (S 1)*

1. Abréviations : Th : Théâtre, DG : Derniers Gestes, DP : Douve parle, OR : l'Orangerie, S : La Salamandre, VL : vrai lieu.

Tu aussi apostrophe le *Je*, le reprend, le questionne, et le critique, le bouscule quand il construit le *tu* comme image, dénie sa manière de colmater la perte. Ainsi *Une voix* :

*Quelle maison veux-tu dresser pour moi,
Quelle écriture
J'ai reculé longtemps devant tes signes,
Tu m'as chassé de toute densité
Et voici que la nuit incessante me garde
Par de sombres chevaux je me sauve de toi*

Tu a autonomie et initiative, parle en son nom, d'un lieu propre, donne sa propre version : dialogique, plus que dialogal. Faisant irruption dans la voix du *Je*, sans réponse directe de ce *Je*. Comme si de l'autre côté de la crête de « *nuit incessante* », le *Tu* retourné en *Je* était la voix d'ailleurs, de là-bas, qui délite l'ici et les questions et les approches d'ici — provoque et déboute, appelle et désoriente.

L'autre mode d'irruption du *Tu* (comme personne qui parle) est le biais du « *disais-tu* » : « *plutôt le lierre, disais-tu* » (Th II), « *quelquefois, disais-tu, errante à l'aube* » (DP I). « *Regarde, diras-tu, cette pierre* » (OR I). La voix de l'autre, comme *Je* inverse, traverse, remplit, déborde, déplace, égare la voix du *Je* premier, transforme son propos en parole à la fois excessive et trouée, instable. *Tu* y inscrit ses énigmes. Disant « *disais-tu* » « *diras-tu* » *Je* se donne à emporter du côté de cet étranger qui le désoriente, lui vole son propos, s'y immisce. Or ce *Tu*, brusquement et fugacement *Je*, acteur d'un drame inconnu, ne détient pas une parole pleine et circonscrite, mais est elle-même la scène d'énoncés de scènes qui l'exposent et le dérobent, tournent, surgissent et disparaissent comme des essaims d'ombres — évitant, dissolvant paradoxalement le propos d'ici d'un fuyant et fragmentaire excès d'ailleurs.

D'où l'opposition qui se dessine entre un *Tu* de présence, et un *Tu* d'absence, entre un *Tu* de destination, et un *Tu* de dérobement. Le premier augmentant la présence de la nomination qui le déploie (la strophe d'*Amers*) ou de la surcharge de comparaisons qui la disperse (*L'Union libre*) ou du voyage métaphorique qui la parcourt en la déplaçant (*La Chevelure*), et développant narcissiquement le *Je* qui se dilate du déploiement du *Tu*. L'autre, le *Tu* en absence, surgit d'une violente fracture (« *Et je t'ai vue te rompre* » (Th 1) ou chute (« *quand elle s'est jetée* » DG, *Aux Arbres*) ou clôture (« *quand vous avez refermé sur elle* » *ibid.*), très exactement, est l'*Unheimlich*, le retournement du familier (le connu, le sûr, l'aimé, le cru) et sa dislocation, et ouvre ainsi une suite de renversements et de questions, non plus sur une expansion, mais sur une poursuite du vide, et de ce qui s'évide : forme en continue altération sur un théâtre d'ombres — ombres d'objets, d'évènements, et de hantises. Sur l'ébranlement des représentations acquises ou assurées, pensables et ordonnables, ce *Tu* d'absence est paradoxalement vif et actif, multiplicateur et foisonnant, en ce qu'à sa poursuite, *Je* se fait activement la scène de tout ce dont *Tu* est, par défaut, conjecturalement la scène.

*

De plus, non plus simple pronom, mais interpellée comme *Douve*, *Tu* sous son nom ne s'identifie pas de son nom propre, car le sémantisme comme l'attache du nom se dérobe, et son statut même de substantif ou de nom propre. *Douve*, substantif (*Douve profonde et noire / Eau basse irréductible où l'effort se perdra, OR*) se surcharge d'une histoire du nom de *Douve* qui remonte à un récit détruit, *Rapport d'un agent secret*, qui s'(in)achevait justement sur « *Sept poèmes du mouvement et de l'immobilité de Douve* », où *Douve* est le nom propre d'un de ces agents dont le « *nombre grandissait (...) par différenciation interne, ou par inaptitude de chacun d'eux à l'individualité, à la caractérisation, peut-être même à la forme* », qui ont à faire rapport au « *Maitre inconnu "maître de la nuit"* », et qui « *avaient à faire se fissurer le système des représentations, à disloquer le regard, à répandre du noir, un noir éclatant* ». Enfin, s'ouvrat pour Bonnefoy, dans ce nom propre, « *le pressentiment d'une terre, d'une grande contrée toute bruissante, bien qu'encore mêlée de nuit* ». Ainsi, multiplication et dislocation, excès et déroberment, énigme et ouverture, dans le nom de *Douve* joue une surimpression de scènes du nom comme palimpseste, sans socle assignable de signification : espace qui se creuse, insaisissable qui se dérobe — espace ouvert, plus que lieu d'un nom « *je me vis devant ce nom, Douve, qui ne dénotait qu'une case vide* »².

D'où le statut du nom de *Douve* : métamorphose, et déplacement. *Douve* incertaine, défaite, démembrée, labile dans la dispersion de son cadavre démantelé, mime la dispersion de la parole qui la nomme. *Douve* double : sa dislocation anatomique (tête et visage, yeux, lèvres et bouche, seins, mains...) est aussi la dissémination parolière qui la diffuse comme anagramme, ainsi dans *Théâtre* : IV, trou, soulèves. Soudain, *Douve* ; V, *Draps de verdure et de boue* : VI, *Douve*, rivière souterraine, soulèves, soudain ; dernier poème de *Théâtre*, au premier jour du froid notre tête s'évade (v. 1), ouverture tentée dans l'épaisseur du monde (v. 8 et dernier). Ainsi, dans la métamorphose, *Douve* circule, est cette circulation même qui parcourt l'espace et le rituel des gestes. D'autant qu'un mot rôde dans *Douve*, qui fait de son nom, un nom-espace par excellence, espace de fuite et de résidence, mais dans un ailleurs inassignable, c'est le *DOVE* (?) qui scande la douleur d'Orphée, à la perte d'Eurydice, dans l'opéra de Monteverdi qui l'instrumente à chaque fois avec une tension et un éclat singuliers : acte II, *Ma dove, ah, dove or sono / de la misera Ninfa / la belle et fredde membra / dove suo degra albergo / quella bell'alma clesse / ch'oggi è partita* ? acte III, *Dove, ah, Dove te'n vai (...) Dove te'n vai, mia vita ? ecco io ti seguo (...) Saliam cantard'al cielo / Dove na virtù verace*. Or, circulation et destination, le nom même de *Douve*, *Douve* sous son nom, s'amenuise et s'espace à mesure que le poème se rapproche du lieu (*Théâtre* : 12 mentions, 10 dans les quarante-neuf textes suivants) et il est de plus en plus associé à un lieu (S I : *maintenant tu es Douve dans la dernière chambre d'été* ; S III : *Je suis près de toi, Douve sera ton nom au loin parmi les pierres*), pour enfin, l'identification faite, disparaître de la dernière section : *vrai lieu*.

Ainsi *Tu*, à ce point, comme pôle absent de la parole du *Je* et comme nom vocalif (et non pas substantif) devient non pas seulement l'autre, mais l'extrême-autre, pour désigner ainsi, l'autre comme ligne de fuite, arrière-pays sans cesse renouvelé, cet

2. Y. Bonnefoy, Lettre à John E. Jackson. in *Entretiens sur la poésie* (la Baconnière, 1976).

hybride d'effacement et de multiplication qui appartient au statut de l'autre comme horizon toujours reculé de la question qu'il/elle soulève comme *Tu* (personnage) perdu, *Tu* (relation) rompu, *Tu* (récit) ouvert.

Ce *Tu* comme ailleurs, le *DOVE* sous-jacent à Douve, est suggéré par les nombreuses mentions, et de lieu, et de questions relatives au lieu : *cette pierre ouverte, est-ce toilce logis dévasté ? ; quelle maison veux-tu dresser pour moi ?* Et les derniers titres de sections du poème, *L'Orangerie*, *Vrai lieu* multiplient l'insistance sur le lieu : *Hic est locus patriae ; l'Orangerie sera ta résidence ; lieu du combat, lieu de la Salamandre, vrai lieu du cerf.* Faisant écho aux *Tombeaux de Ravenne* (« *Je pense à la formule grecque du vrai lieu* ») le lieu de la mort désigne, comme à Ravenne, non pas la dernière halte, lieu de la fin, site du deuil, mais l'ouverture du théâtre de la mélancolie, une scène vive : *Ravenne qui n'est que mort, sous les espèces éteintes de sa royauté perdue (...) je n'y éprouvais qu'allégresse (...) cette cité mélancolique, et dite encore abandonnée du temps, cette cité à demi ensevelie, est vénémente et joyeuse.* Vénérence mélancolique et joie : car le passage à la mort, l'arrachement de la séparation, instaurent la scène de l'absence comme levée de présences, multiplication de la présence rompue, à proportions de l'arrachement subi. Que la présence de l'autre se déchire, se fende (*et je te vis te rompre*) et la scène de la mélancolie s'ouvre, qui n'est pas, en littérature, dans la relation avec le deuil que Freud a désignée, de *moi vide* en réponse au *monde vide*, mais dans la conversion de la béance en ouverture, de l'engloutissement en espace d'interrogation et de parcours. L'espace d'Eurydice est dans le *Tu* nouveau qui ouvre la perspective de l'onirisme conjectural de la représentation de la mort, représentable à cause (du fait) et à proportion de son irregardable et de son impensable : *Tu* nouveau, en ce qu'il cesse d'être la présence pleine, l'être assuré auquel s'adresserait un *Je* dépossédé et désorienté, pour connaître un déplacement du même ordre que le *Je* scène d'affluence des équivalences sans terme du perdu, le *Je* du *Cygne* de Baudelaire par exemple, dans la réversibilité continue de la présence en signe, et la chaîne infixable des équivalences allégoriques. Ailleurs de la question du *Je*, qui motive la chaîne inarrêtable des questions, *Tu* se dédouble en ailleurs continual de la présence appréhendée.

Or Douve est non seulement l'autre séparé du *Je*, mais devient l'autre d'elle-même et la toujours autre : la labilité de ses métamorphoses. Ce sont dans *Théâtre* les séquences rompues, ou en surimpression, de la dislocation : *I, je t'ai vue te rompre ; III, la tête quadrillée, les mains fendues ; IX, être défait ; XIII, et je vois tes yeux se corrompre / et le mot visage n'a plus de sens.* Ainsi Douve est suspendue entre un *Tu* sans assignation et une dénomination par fragments, énumérant le corps disloqué (*Th VIII, X, XII, XIV, XVII*) ou encore, kaléidoscope fuyant de l'inimaginable, elle est scène de l'ailleurs d'elle-même, bribes de paysages, proie d'une ménagerie féroce, soufflée et rompue dans ce jeu des éléments (eau, fer, terre, vent). Or cette dislocation même, déroulée dans *Théâtre*, est disloquée à son tour dans des sections de composition beaucoup plus heurtée et fragmentaire (*Derniers gestes, Douve parle*) qui, avant l'affirmation (?) d'un lieu, multiplient les brisures, les renversements, les failles, les non-jointolements de dispositions énigmatiques et elliptiques. Ainsi, sous le titre de section *Douve parle*, les titres de poèmes qui la continuent : *une voix, une autre voix, voix basses et Phénix, une voix*, et des textes sans titre, à énonciateur inconnu, indécis aussi, sauf la suggestion, infime, d'un masculin ou d'un féminin. Sous de telles marques dessinées par elle-même ou par l'autre qui l'interpelle, *Douve*

apparaît, au mieux, constituée comme constellation de sa fragmentation, au pire, comme l'énigme active qui reconduit le *Je* sans cesse à la face cachée de la question, c'est-à-dire non à ce qui d'elle appelle réponse, mais à ce qui engage la question hors de toute réponse, et même d'attente de réponse (informative, affirmative ou négative), comme pure régie d'une pensée de l'impensable : là où la question n'appelle pas réponse, mais creuse l'espace du questionnable ; évide son objet, le démultiplie et le dérobe, et ainsi repousse toujours le lieu d'une affirmation possible, parcourt et appréhende interrogativement ce qu'aucune autre appréhension ne pourrait tenir.

C'est, dans le harcèlement, le délogement continual exercé, cette cruauté de la question, à quoi *Douve* rétorque : *Quelle maison veux-tu dresser pour moi ? J'ai reculé longtemps devant tes signes / Tu m'as chassée de toute densité / Mais voici que la nuit incessante me garde / Par de sombres chevaux je me sauve de toi* » (cette guerre de la question à la morte, pire que l'interrogation de la jalousie : non pas s'emparer du *Tu*, en le piégeant à ses signes, mais le reculer sans cesse, le disjoindre sans cesse de toute présence, l'éviter de tout nom et lieu pour le réoriginer au foyer de l'impensable et de l'inatteignable de lui-même, c'est-à-dire lui autre).

Or, plus que la séparation et la fin, la mort instaure le dédoublement incessant de *Douve*, déploie *Douve* sur le mode du dédoublement incessant. La fusion avec la terre, ou la nuit (VII : *confuse entre les feuilles ; hésiter aux confins du silence et de l'eau ; complice encore du vivre, bouche souillée d'étoiles*) et l'ambiguité de l'appartenance à deux ordres — vivre/morte ; nature/corps — jusqu'à la dissolution finale (XVII : *le ravin pénètre dans la bouche maintenant...*) sont moins macabres qu'ambigus : dislocation définitive de *Douve-Eurydice* (perdue) ou rayonnement grandissant de *Douve-Nature* ? Ambigüe, aussi, la mort dans son excès, entre douleur et jouissance : *te rompre et jouir d'être morte*, Th I ; *en quête de la mort sur les tambours exultants de tes gestes*, Th II ; *et ivre encore étant morte / Vraiment je fus heureuse à ce point de mourir* (DP). Cette tension aimante le « dialogue » vertigineux entre *Théâtre*, scène de la dislocation déployée par le *Je*, et la section, *la Salamandre*, rejet plus que répons, exercé par le *Tu* retourné en *Je* : « *éclair vide, cours sur mes lèvres, pénètre-moi* » / « *J'aime m'aveugler, me livrer à la terre. J'aime ne plus savoir quelles dents froides me possèdent* ». Ambigu encore le pays où entre *Douve* et qu'elle parcourt, ambigu et de métamorphose incessante ; y sourd sans cesse une réalité autre, transformation du donné, surgissement d'autres ordres ou paysages qui contaminent aussi l'ici — *Cerbère* bouge dans « *de grands chiens de feuillage tremblent* », surimpression des échelles (comme dans *le dernier Témoin* I), c'est le corollaire de la question du texte sans titre qui suit *Aux arbres* : *Que saisir sinon ce qui s'échappe ? Que voir sinon ce qui s'obscurcit ?*

Une telle question éclaire violemment que ce n'est pas le *Je* qui saisit le *Tu*, ou le régit, mais que c'est le *Tu* qui par le désaisissement même que constitue la mort, envahit le *Je*, s'en empare et le déplace, le défie et l'emporte : immobilité et mouvement, c'est d'abord l'indication du désir que soulève le perdu scellé dans sa perte, ici où se paroxyse la parole d'Eriixymaque : « *Ce qu'on n'a pas, ce qu'on n'est pas, ce qui nous manque, ce sont les objets du désir et de l'amour* », puisqu'ici le manque est radical, prend la double forme du non-retour et du non-accès (*Aux arbres* : *vous qui avez refermé sur elle vos chemins ; elle s'est jetée / de la barque*). Or c'est cette sortie irréversible, non-retour et séparation croissante, qui lie le *Je* qui

parle. *Aux arbres : et je vous appartiens par son cheminement / à travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve / le tonnerre profond (...) les fêtes sur vos branches (...) signifient qu'elle lie sa fortune à la mienne. »*

Mais le *Je* entraîné dans l'espace mouvant de l'égarement du perdu, désaisi sans que *tu* réponde ni son nom, ni vraiment celui du *Je* (*Quelle parole a surgi près de moi / quel cri se fait sur une bouche absente ? / A peine si j'entends crier contre moi / A peine si je sens ce souffle qui me nomme DP* — poème 1, sans titre) entre non seulement dans la relance de la conjecture : *es-tu vraiment morte (Seul témoin IV) ? Comment peut-on mourir (DG) ? Que faire d'une lampe ? (OR)*, mais dans l'affluence de la rumeur : à la perte de la présence fixée correspond non une réponse de l'absence (ou de l'absente), ni une aphasia de la stupeur, mais une nekuia des mille et une réponses sans corps et sans socle, inapaisables, insolubles, ombres de cris ou de mutismes. *Tu* perdu, sans que *Tu* soit rompu, engage l'excès d'une hémorragie de paroles « *C'était jour de parole et ce fut nuit de verre* » « *il s'agissait d'un vent plus fort que nos mémoires* » : ainsi la perte fait turbulence et affluence, bouscule ce que la présence tenait, déracine mémoire et parole, excave et fait souffler la menace qu'elle conjurait, le désordre envahissant de toutes les paroles qui peuvent être dites. *Tu* absente se fait la voie de la double dépossession de *Je* — l'emportement, l'envahissement. La double scène du *double*, au sens d'Artaud, s'ouvre : comme pour l'irruption de la peste, la vie et le désordre surgissent de la débâcle de la présence ; comme dans le théâtre balinal, le foyer des énigmes s'ouvre sur un insondable qui à la fois cautionne et menace incessamment de faire voler en éclats les rites visibles (« *Demande au maître de la nuit quelle est la nuit* »). S'impose alors, — tentation, péril, ou logique — une désignation, et une profération de la présence comme cruauté. Double témoin que le corps, d'une part, pris par des épreuves inouïes, témoin de ce qui s'accomplit d'horrible, là où la pensée achoppe, et où, selon la formule de Freud, « *il convient de fermer les yeux* » ; et le parleur, d'autre part, le *Je* entraîné par le *Tu* dans le désarroi de l'impensable que par bribes et essais il tente de reconstituer : la présence est dans la décomposition. Connaissance par l'extrême étrangement de la perte : la présence, c'est l'extrême douleur vertigineuse qui a rompu les conventions, déchiré la coque protectrice. Double arrachement, de rechercher l'irruption d'images inouïes, et de provoquer l'hémorragie des systèmes d'interprétation. *Je t'ai vue, je vois Douve, je te vois* : comme se rompt le corps écartelé pour connaître, voir est rompre la vue pour voir (« *demande pour tes yeux que les rompe la nuit* » (DP), c'est-à-dire arracher la vue et déchirer la vision.

*

« *Que désirer, sinon ce qui meurt, / sinon qui parle et se déchire ?* » (*Derniers gestes*), « *Présence (...) vivante de ce sang qui renaît et s'accroît où se déchire le poème* » : deux indications qu'ici, par la rupture, ou la déchirure, Douve tremblante entre plusieurs figures, comme elle tremble dans le flottement des lettres de son nom, ou entre les membres dispersés de son corps démantelé, ici tremble entre réminiscence et résonance, entre deux sources de parole, celles qui restent, furent prononcées entre vivants, et d'autres qui soufflent (« *C'était jour de parole, et ce fut nuit de*

vent » ; « il s'agissait d'un vent plus fort que nos mémoires ») ou qui sourdent, affleurent, comme une eau souterraine, une *Douve* d'ombres. L'exploration de la mort, ou de la morte, désénonce le *Je* qui parle vers un *On* d'une parole anonyme et multiple, résurgente et refoulée, l'informe par quoi des formes s'esquissent, aux lisières de l'irreprésentable, et l'informe des formes oubliées, des représentations refoulées, qui s'essaye à reprendre forme. Ainsi la disparue passée chez les ombres, la déchirée, la rompue, qui rompt en elle, par son épreuve, et déchire l'entente et l'assurance de la vie, de la présence données, n'est pas seulement l'occasion de déplorer l'assurance ancienne, mais ouvre la voie et livre passage à de l'ailleurs qui souffle et sourd par les surfaces et les cloisons rompues ou disjointes. « *Cette pierre ouverte est-ce toi, ce logis dévasté ?* » Telle est la scène de la question : *comment peut-on mourir ?* (*Derniers gestes* — poème sans titre). Sur cette ligne de perte et d'intrusion afflue ainsi, par le *Tu* autre, la parole autre, par laquelle, en *Douve* engloutie qui parle, s'échangent et permutent la voie et la voix : voix-Orphée sur les traces d'Eurydice, voix d'ailleurs à la rencontre d'Orphée. *Nekuia* moderne qui correspond à l'usage moderne du mythe comme affleurement de l'immense parole plurielle, de la rumeur parolière indéfinie et hétéroclite, qui est la rumeur de la mémoire des mythes ameutée dès qu'il s'agit de ressaisir l'impensable dans une figure organisatrice, non à travers la foi en un mythe fondateur, mais dans l'essai de beaucoup de mythes, à la rencontre désorientée d'une voix (*Je*) déboussolée et de mythes anciens comme d'une forme rejetée, ou dont nous avons été rejetés, flottante ou sévère, parcimonieuse ou d'une volubilité inarrêtable, âme ou ombre sans corps, elle-même comme avide, trop avide de répandre souffle, sang, et corps, dans la question même qui l'interroge. D'où son double caractère : de *temptation* (au sens de Flaubert — pandemonium de toutes les « versions » hurlantes et précaires) qui hantent le questionneur, et de catastrophe fragmentaire qui ne livre que des inscriptions empruntées, ou approximatives, morcelées et lacunaires, morcelées et inachevées. C'est bien ce qui semble opérer ici, et doublement. D'une part interviennent, dispersées, les mentions de beaucoup de mythes : Osiris, Eurydice, Dionysos et les Ménades, le Cerf et le château, avec de multiples indications de caractère alchimique (les quatre éléments, toutes les figures de la nuit illuminée, et les multiples conversions des éléments les uns en les autres, au premier chef). D'autre part l'ordonnance même du poème est singulière, avec son module de sept : soit, après les dix-neuf poèmes de *Théâtre* (faut-il compter les sept lettres du titre ? en tout cas ils sont la reprise et l'élaboration de « *sept poèmes du mouvement et de l'immobilité de Douve* » qui s'ajoutaient au « *Rapport de l'agent secret* » selon le témoignage de Bonnefoy) 49 poèmes (7×7) s'ordonnent en trois sections de 14 (7×2) et d'une section de 7.

*

Un mythe s'affiche, celui d'*Orphée* et d'*Eurydice*, dans les versions de Virgile, et de Monteverdi, après lui. De Virgile, outre la numérologie de 7, correspondante au deuil d'Orphée, montent formules et images, ainsi dans « *Quelle brume croissante m'arrache ton regard ?* », se lit, de Virgile, « *Eurydice entourée par une nuit immense disparaît comme une fumée impalpable* ». Avec l'épisode des *Géorgiques*, aussi, le

poème de Bonnefoy partage le caractère de chemin initiatique que prend la recherche de la morte. Outre la question *DOVE*, la réponse du mythe en opéra par Monteverdi est-elle pour quelque chose dans les références à la musique, dans théâtre (VIII : *la musique saugrenue* ; XII : *une musique affreuse*. XIV : *un orchestre s'avance*), et surtout dans le caractère tout à fait « *operadique* » du partage du poème en vers (chant) et prose (récitatif) ce partage chant-récitatif se faisant alternance, dans *Théâtre* justement, entre poèmes en belle page, et prose en vis-à-vis, celle-ci plutôt narrative, les autres plutôt commentatifs ou lyriques ?

D'autres mythes grecs opèrent en sous-œuvre, comme, liées à *Orphée*, les *Ménades* ; ou en rapport avec la renaissance de la mort, le *Phénix* et *Perséphone*. Mais de ce palimpseste mythologique, semblent surtout ressortir la figure, curieusement renversée du masculin au féminin, et l'aventure d'*Osiris*, à quoi le poème fait des références explicites (ainsi, *Derniers gestes* : *ô t'abîmant du flanc de la table osirienne*). Une clé de ces séries de sept et quatorze poèmes, et en général des groupements selon le chiffre 7, pourrait être dans le martyre d'*Osiris* coupé en 14 morceaux, donnant lieu à 14 stations d'*Isis* qui met 14 années à les parcourir et à recomposer le corps de son époux. Le supplice même d'*Osiris* dépecé, dont les membres sont arrachés et dispersés, se lit dans le travail de la mort de Douve (*ses os défaits* ; à présent *on procède à l'arrachement de la vue* ; *tout écartelée, secrète connaissance*). Beaucoup de « *Derniers gestes* » de Douve semblent emprunter tant à l'épouvante souterraine du *Livre des morts* (avec son bestiaire d'animaux terribles, et ses menaces de violences exorbitantes au cours de la traversée souterraine) qu'à des postures de représentations plastiques sur les parois des cercueils et des tombeaux (*le bras que l'on soulève* Th V, VI ; *ô douée d'un profil* Th XV) et qu'à l'itinéraire même et la forme du voyage du mort qui va pour « *sortir au jour* » (*ou par des soleils dans l'espace funèbre, elle accède lentement aux étages inférieurs* Th XVI ; *des bras muets se tendent* Th VI ; *elle s'est jetée dans la barque des morts* DG ; *son cheminement / à travers tant de nuit et malgré tout ce fleuve* DG). De même jouent les références au fleuve et au delta du Nil descendu par le cadavre d'*Osiris* et *Isis* à sa suite : « *Je t'ai vue ensablée au terme de ta lutte / hésiter aux confins du silence et de l'eau* », « *ta bouche plus haute qu'un fleuve se brisant ou loin sur la terre* ». A cet éclairage peut se lire l'ambiguïté, d'horreur et de luxuriance, de l'envahissement de Douve par les éléments, la végétation et la terre : l'Égypte est le pays du corps recomposé d'*Osiris*, et de sa fondation le long du Nil dans la chaîne des stations d'*Isis* (Philae, Héliopolis, Abydos, Edfou, etc.). D'où peut-être comme pour le corps du dieu couché dans sa mort qui entre dans la renaissance, Bonnefoy peut dire de Douve : « *Ces draps de verdure et de boue* » et « *mourir est un pays que tu aimais* » (Th V, DG *Vrai Nom*).

Palimpseste à strates multiples parfois brouillées ou imbriquées (comme le mythe grec et le mythe égyptien, aux frontières incertaines dans « *Aux arbres* »), l'affluence des mythes ne constitue pas une polyphonie ordonnée de rituel, mais l'esquisse de multiples voix aux stratifications indécises, aux messages inachevés, aux passages rapides et rompus. *Tu* est un espace de dispersion en ce que dire *Tu*, en quête de *Tu*, multiplie les versions de la perte et de la chance de survivance ou de retour, comme autant de versions, de figurations essayées et parcellaires. Par là, *Tu* qui pluralise les voix, s'ouvre comme espace non de réfléchissement, mais de dispersion. *Tu perdu*, et moi à sa recherche, la question devient non pas : où rejoindre ? Mais : jusqu'où me démembrer jusqu'à rejoindre, dans ma dispersion, les éclats de la

vérité éclatée, la dislocation des inscriptions et des socles, du fait du désarroi des interprétations, de la fragmentation des figures, de l'hétéroclite des versions ? Voyage parmi les restes désordonnés d'un brouillage de séisme — une catastrophe fragmentaire — la quête mythologique est moins voyage initiatique que Passion du *Je*, dont le modèle est dessiné par les figures démembrées, et même dépecées : Osiris ou Orphée.

Ainsi, l'appel du *Tu*, comme entrée dans la stupeur à la rencontre d'un débordement de voix, ouvre le *Je* à cette *Nekua* des figures qui sont aussi les figures du sens que le questionneur soumet à épreuve, à proportion qu'il se perd comme foyer de la question. Car entre trop de sens (le sens trop plein des discours institués de la perte) et trop de non-sens (le vide que creuse la perte même, et la dévastation qu'elle instaure, et les questions qu'elle ameute) les mythes perdus, les paroles occultées cherchent à se réincarner, affluent à la rencontre de la jeune perte, s'accrochent à la barque ou à la plume pour crier un nom, jeter des bribes. D'où l'ambiguité du *Tu*, non simplement dans la déploration sur la frontière de la perte, mais sur les chemins et dans les espaces de l'égarement du perdu : dans une descente aux enfers où, à tous échos, la mémoire hèle et est hélée, le *Je* est à la fois aux prises avec la traversée d'un lieu éruptif et labile, de foudre et de nuit, de secousses, de désordres et de brusques illuminations, que la perte découvre, exposé à des accidents de représentation imprévisibles, guetté par l'affolement, et, en même temps, la scène et le mobile de multiples mémoires, et, par là, d'une multiple parole mémorielle, inépuisable mise en scène parolière de beaucoup de cultures, leur reviviscence dispersée en échos entrecroisées et en perspectives éclatées. S'il y a un « *vrai lieu* » de Douve, (un « *vrai corps* » et un « *vrai nom* ») je dirais que c'est, tumultueux et fragmentaire, celui-là³.

Antoine RAYBAUD

3. Les perspectives déployées ici ont été explorées sur *Théâtre*, dans un mémoire que j'ai dirigé à l'Université de Provence, dans le cadre d'un séminaire de recherche sur « la Représentation poétique » (Vincent Borel, *Mort écrite*, 1983).

JE EST UN AUTRE

Une scission en enfance ?

Bien sûr, il y a le jeu de mots qui fait éclater la « *saison* » en scission comme il module l’« *enfer* » en *enfance*. Je ne soulignerai pas ce que l’astuce a de modeste ici, en contexte, parmi les étincelles, les pirouettes, les bouffonneries, toutes les audaces dont s’enlumine la parole de Rimbaud ; modeste au point de s’évanouir derrière une sorte d’évidence : de « Je est un autre » aux « Poètes de sept ans », on voit se dessiner une enseigne de la poésie comme *parole altérée d’enfance*. Et, pour ce qui me retient, *parole prise sur une autre scène, infantile* : non pas simplement tenue sur une autre scène ni seulement reportée dans l’enfance, mais bien dérobée à l’autre scène qui, pour chacun de nous, résume cette enfance où elle a, bon gré mal gré, eu lieu.

J’aimerais cependant donner un peu de relief à mon terme de scission en justifiant son choix contre le terme le plus usuel chez les psychanalystes de langue française, celui de *clivage*¹. J’ai bien dans l’esprit la même idée de base, à savoir qu’il y a des occasions (moments ou structures, peu importe ici) où la psyché maintient simultanément deux affirmations opposées et par principe exclusives l’une de l’autre concernant un même fragment de la réalité, — par exemple qu’une chose est et n’est pas à tel endroit désigné. Et j’entends bien aussi qu’il y a duplicité du sujet, deux voix concurrentes ou deux vœux distincts, tout autant que dualité de l’objet et ambivalence dans la relation qui les unit, c’est-à-dire les sépare. Cette scission est bien ce qui permet à *je* de déclarer et nier, de saisir et rejeter en même temps ; ce qui fait que l’objet de représentation est parfois envisagé de manière contradictoire dans son existence et dans sa qualité ; ce qui attache à tous nos affects des valeurs contraires, avec des intensités variables.

Mais *clivage* me paraît trop statique, il suggère le résultat d’une coupure, il souligne l’antagonisme de deux positions dont la coexistence est, si j’ose dire, marquée plus que la cohabitation, la présence simultanée plus que la communauté d’origine, de

1. Quant à *refente*, terme de Jacques Lacan, il ne me convenait pas pour trois raisons ; son noyau, (fente) attire le regard sur la faille, le trou (sur le même radical, j’eusse préféré *fission*) ; la valeur de préfixe ne me paraît pas claire (renforcement ou répétition ?) et dans tous les cas éloignée de ma visée ; enfin, le contexte d’emploi — « *refente du sujet* » — engage dans des spéculations métaphysiques peu avenantes. De même, la *schize* chère à Deleuze et Guattari connote une désubjectivation à mes yeux inacceptable.

moyens et de fins. Il convient d'abord d'accentuer par ce mot de scission une dynamique du partage, une séparation en perpétuel devenir. Il fallait aussi et surtout donner à entendre une pluralité d'embranchements, un redoublement incessant de bifurcations qui se résorbent puis réapparaissent. Au-delà d'une bipartition trop tranchée, toujours trop définitive, on doit imaginer une suite de dichotomies où se conjuguent à la fois le partage en deux éléments opposés et leur métamorphose au fil d'une parturition infinie. Soit une espèce de dissidence permanente.

Ce phénomène a une valeur générale et je n'y insisterai pas davantage. Personne ne s'étonne, je suppose, que soit alors convoqué le nom de Rimbaud, spécialement le texte d'*Une saison en enfer*. On connaît l'adolescent poète comme un être de fuite et d'affrontement, insaisissable et brutal, bien nommé « l'homme aux semelles de vent » : une âme aux violences de tempêtes. Il offre à ce titre un point de vue privilégié pour nous aider à penser en termes de forces ce que nous avons coutume de regarder comme des états, des lieux, des « figements » selon son propre mot. Le fameux programme d'André Breton posant que « la beauté sera explosante-fixe [...] ou ne sera pas », je gage que la formule lui en fut inspirée par Rimbaud. Il serait bon d'assigner le même idéal à notre pratique et de modifier en conséquence notre langage de théorie, surtout quand nous touchons aux choses de l'esthétique. Toute l'œuvre du poète est particulièrement qualifiée pour aider à l'étude de ce langage de la force en incitant à une lecture qui se soucie des forces : elle rassemble les textes les plus explosifs, les plus « explosants-fixes » qui aient jamais été écrits en français. La belle expression de René Char qui chante dans Rimbaud « l'empressement de la parole » évoque pour moi un même alliage de la vitesse et de l'appesantissement, l'insistance indéfinie des mots sous pression. Il me plairait que la parole critique ait droit, plaisir et profit à un semblable empressement.

Au sein de l'œuvre dont nous parlons, *Une saison en enfer* se présente à son tour comme un site unique, et total. Plus qu'un poème autobiographique, comme on a dit souvent, j'y verrai un *autopoème*. J'entends par là un texte au fil duquel s'engendre un autoportrait et qui produit en même temps ses lois de fabrication. Un être s'y crée à son image dans le foudroyement d'une poésie qui commente sa propre fulgurance. Grâce à cette double fulguration native, de la parole magicienne et d'un être magique, ce qui nous est offert, c'est *l'enfance Rimbaud*. Je ne parle pas de l'enfant Rimbaud, de cet enfant qu'il fut et dont chacun de nous s'est formé une image ; je me soucie encore moins d'une enfance où certain jour se serait produite, en façon de trauma, la scission qui nous préoccupe. Je ressens et je voudrais présenter Rimbaud comme l'Enfance accomplie en poésie, recréée dans ce poème de notre commune essence, redécouverte, en mots suprêmement agencés, comme « *la mer allée avec le soleil* », rebaptisée « *l'éternité* », et l'éternité « *retrouvée* » après quels égarements, quelles « *dérades* », quelles gorgées de liqueurs d'or sidérantes ! L'enfance recouvrée dans son éternel empressement (le mot s'impose derechef), existe-t-il une meilleure définition de l'inconscient, et plus congruente si l'on respire le parfum d'irréalisable qu'elle exhale ? L'inconscient, l'éternité, l'enfance : pourquoi ne pas dire aussi, avec Rimbaud, l'« *enfer* » ?

Reprendons les choses au tout début. Au début de l'enfance, ou de l'enfer si l'on préfère, et au début du poème qui en reconstruit elliptiquement la saison comme scission. Ce tout début, rendons-lui son nom savant d'*oralité*. Et sans excès de

cuistrerie — pour obtenir du cher Rimbaud « *une prunelle moins irritée* » ! — fixons-en très vite les enjeux. On sait de l'oralité qu'elle manifeste le premier élan du psychisme (évitons « stade » et « phase » qui manquent de dynamisme), élan pulsé par son premier appétit de plaisir : le plaisir par excellence de l'appétit par excellence. Moment le plus archaïque où la psyché à l'état natif se démène pour se démêler de son obscure incarnation. Âge des balbutiements primitifs, ne l'oublions pas, la bouche rejouant comme gestes de la tétée ses propres cris inarticulés et les mots caressants de la nourrice. A ce point de jaillissement, chaque phonème, chaque syllabe compte et pèse tout son poids, chaque projet d'exprimer se fait explosion, il n'y a nul souci des alliances ni des chaînes ; ce ne sont que surgissements bruts, déplacements brusques, retournements brutaux. Et de quoi est-il question ? De prendre en bouche, c'est-à-dire d'aspirer ou de mordre, de suçonner ou de mâcher, d'avaler ou de recracher, mais hors de tout calcul de remplissage ou d'accumulation. Ce qui compte dans l'oralité n'est pas la nourriture ingérée puis digérée, c'est l'urgence de s'aboucher à de l'autre, — quelque chose ou quelqu'un. Le monde de l'analité commence juste après la gorge, celui de l'oral se restreint à une embouchure : lèvres, dents, langue, à peine le palais. La restriction topographique se compense par l'intensité des sensations, le plaisir de toucher, caresser, tiédir, amollir, goûter, adopter ou rejeter, en n'oubliant pas la rage de déchirer, d'écraser, de hurler, de vomir, ou de s'étouffer... N'oublions pas la leçon, par exemple, de « *Faim* » :

Le loup criait sous les feuilles
En crachant les belles plumes
De son repas de volaille.

Qui ne s'est une fois « *consumé* » ou consommé de la sorte, à moins qu'il n'ait croqué des cailloux, chantonné en mâchonnant un « *liseron* », sucé comme « *araignée* » le suc des « *violettes* », avant de se réduire en un « *bouillon* » que les « *gargouilles oxydées* » du Temple « *de Salomon* », les conduits qu'il ronge avec acharnement, déversent dans le « *Cédron* », et qui dévale cette ravine couleur de « *rouille* » jusqu'à la Mer Morte... mais n'anticipons pas, nous avons tout le temps de relire la *Saison* en faisant rimer engeance et vengeance avec l'indispensable « *mangeance* » — prononcez *mingince*, comme a fait Rimbaud pour « *innocince* », dans la lettre à Delahaye du mois de mai 1873 qui sert d'envoi à notre texte.

On entend bien que je veux placer tout le texte et le biais que j'y ai privilégié sous le signe de l'oralité au double titre d'une poésie du cri, tâchant d'articuler l'inarticulé, et de cette figure que je baptiseraï pour vous du nom qu'apporte le poème des *Illuminations* « *Angoisse* » : « *la Vampire* », et que dans mon for intérieur je ne puis nommer autrement que : la Sphinge. En faisant ressortir d'embrée que l'image d'une présence dévorante apparaît au mieux de sa force dès les premiers instants du nourrissage enfantin, qui sont ceux des premiers essais de prendre la parole pour s'affirmer sujet. Je pourrais m'adresser au poème de « *Délires II* », ailleurs intitulé « *Larme* », « *Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises* » et mettre en relief la terreur délectable de « *Boire à ces gourdes jaunes loin de ma case / Chérie, quelque liqueur d'or qui fait suer* », où je pressens l'évocation, et la révocation, d'un lait maternel empoisonné par d'intolérables trahisons. Les autres poèmes cités à comparaître mine de rien au tribunal de « l'« *Alchimie du Verbe* » contribueraient volontiers à une telle écoute. Je préfère, encore une fois, partir du tout début.

Lisons donc le prologue aux cinq étoiles. Non sans dire au passage que le mystère dérisoire de ce non-titre s'éclaire si l'on y perçoit l'absence tonitruante d'un mot de cinq lettres dont l'usage en sacrement conjuguerait l'anal avec l'oral... Il n'est pas question en relisant ce prologue d'interpréter à proprement parler, ou selon les normes de la chose. Non par l'absence du transfert, comme on l'imaginerait avec précipitation : quand on a affaire à un texte digne de ce nom, sa grandeur tient justement à une faculté qu'il a d'induire du transfert chez tous les lecteurs, grâce à la dite alchimie verbale : induire du transfert, c'est-à-dire en l'occurrence nous reporter aux primitives violentes amours avec les personnages parentaux. Il n'est pas question, voilà ce que je veux dire, de trouver un sens *actuel*, axé sur une situation précise, à ce qui ne nous apparaîtra qu'un tournoiement de sites ou de postes comme dans le jeu de chat perché. Pour la raison que le sujet du texte n'occupe pas de position fixe ou ferme dans une configuration qui reste désespérément ouverte. Au sein de l'espace archaïque où nous nous trouvons projetés, à l'âge pré-oedipien, avant toute promulgation paternelle d'un interdit, la fibule du phallus n'est pas encore advenue pour boucler le cercle, ou, mieux, pour arrêtrer le tourbillon du désir.

Mon âme éternelle
Observe ton vœu [...]
Tu voles selon...
— Jamais l'espérance,
Pas d'orientur [...]
Votre ardeur
Est le devoir,

lit-on dans « Éternité ».

Voilà bien le drame : n'est point venu le temps où « *orientur vobis timentibus nomen meum sol justitiae* », où se lèvera pour vous, si vous tremblez à mon nom, le soleil du devoir (Malachie, 3, 20 ; je traduis). Vous ne vivez que sur votre ardeur...

L'oralité du prologue, faut-il de longs commentaires pour l'établir ? Je me contenterai de rafraîchir vos souvenirs. Cela s'ouvre sur un *festin*, puis viennent des mots comme *vins* et *amère*, l'image de la *bête féroce* qui égorgue sa proie, celle du sujet qui cherche à *mordre* les armes destinées à le fusiller, qui s'étouffe avec *le sable*, *le sang*, qui se trouve à la veille de faire le *dernier couac*, — voix qui se casse, gorge qui s'étangle. Enfin, revoici le *festin*, la locution générique *prendre appétit*, la silhouette fugitive d'une *hyène*. Peut-être même ces *pavots* qui sont à « prendre » (« *j'en ai trop pris* » ?) sous forme de potion, — du laudanum par exemple, où un latiniste émérite peut entendre (fût-ce à tort quant à l'étymologie) la louange qui fait écho au verbe *couronner* ? Ajoutons pour mémoire, et pour faire bonne mesure, tous les cris évoqués dans *injuriee* et dans *j'ai appélé* (deux fois), l'affreuse vision de la bouche d'un *idiot* grimaçant et bavant son *rire*... Plus une extraordinaire violence aux couleurs de sadisme, d'un sadisme oral très agressif, plantant partout ses crocs.

Revenons maintenant au « *Jadis* » inaugural, qui donne le la à ce prélude. Ou plutôt, revenons à la formule développée : « *Jadis, si je me souviens bien* ». *Ja-dis/si-je* : quelque chose se verrouille dans cet ajustement inverse des phonèmes *j-s/s-j*, accentuant un rythme et une mélodie en cours de résolution. Ce jeu assure la couverture d'un paradoxe implicite : par principe, le mot *jadis* renvoie à un temps imprécis mais lointain, immémorial, dont nul ne saurait se souvenir plus que d'aucune

autre origine. Il s'agit, en outre, de ce que je sais de mes débuts, c'est-à-dire de ce que rigoureusement je n'en puis savoir, et pourtant j'ai l'obscuré conscience d'un drame, d'un événement primordial traumatisant. Voilà le bel oxymore qui nous donne le ton : un *souvenir de jadis*. Il ne va pas sans jeter quelque trouble.

Nous négligerons la filière religieuse quasi explicite qui relie le « *festin* » de jadis à la Cène du Christ, aux agapes des premiers chrétiens : certes, une telle ligne de signification existe et même insiste dans l'évidence de ce début, comme dans toute la *Saison* ; mais ce niveau culturel de compréhension n'est pas à l'ordre du jour de cette lecture-ci. Nous écouterons plutôt le littéral, c'est-à-dire le charnel. Et toujours en partant des sons : *souviens bien // festin, où s'ouvrailent tous les cœurs, / où tous les vins coulaient*. Le souvenir et le festin se développent par *s'ouvrailent* et par *vins*, dans deux propositions fortement identifiées grâce à trois sons /u/, à deux fois *tous* et aux deux /k/ de *cœurs* et de *coulaient*. Deux propositions que bien des traits unissent et rendent semblables, mais dont la scansion et la syntaxe portent une marque, une entaille de différence. J'entends, vous entendez le martèlement *u/u/ε/u/-k*, d'abord ; ensuite, *u/u/-kv/ε*. Il y permutation de *k* et de *ε* : simple signal qui alerte notre oreille. Mais la grammaire est deux fois mise en cause à son tour, circonvenue. Nous avons en premier lieu une inversion du sujet *cœurs*, qui vient après le verbe, rien que de très normal en style soutenu, encore que ce soit un perceptible effet de style ; puis revient l'ordre des mots usuel dans notre langue : *les vins coulaient*, — l'inversion se renverse, une rupture décidément s'instaure.

Où est-ce que je veux en venir avec cette analyse de détail ? A ceci, que le poème se déchaîne pour dire et cacher une vérité qui le travaille, qui le torture. Laquelle ? J'y arrive, vous y êtes déjà, nous avons tous entendu une séquence qui se transpose à peu près ainsi : autrefois / mémoire peut-être / toute l'expérience résumée par fête et nourriture / poitrine ouverte / des boissons déversées à flots /, et puis vient cette syllabe sur laquelle nos voix intérieures s'amortissent, ou plutôt s'effrangent, à l'ultime instant d'une phrase que sa musique ensorcelle, /lε/. Réduisons à l'alpha et l'oméga : *jadis-lait*. Il fut un temps où ma vie se résumait à boire du lait, la tienne à m'en donner, nos corps unis, nos âmes abouchées, nos cœurs en joie. Ce temps de toutes les ivresses est passé, si même il a bien existé...

Car je me rappelle. Ce fut *un soir*, avant ta fuite dans l'ailleurs et ma relégation dans la nuit : comment exprimer directement cette horreur, comment présenter un tel drame à l'endroit ? Elle, elle que je sentais être l'absolu du bonheur, la source de toutes les jouissances de mes cinq sens, et alors qu'elle me tenait sur son giron, il y eut une révélation soudaine, comme un mauvais goût dans ma bouche à son sein, l'âcre senteur du poison — mot qui aura de l'avenir dans la suite de cette anamnèse. Mais comment débrouiller cet écheveau de l'impensable ? Elle m'avait sur ses *genoux*, *je l'ai trouvée amère*, un écho tête murmuré *nous... mère...* Je l'ai abreuvée de mon amertume, couverte d'injures, qui sont sœurs de morsures. J'aurais aimé lui crier *métēr amêtōr*, mère non-mère, mère a-mère, comme chez Sophocle à l'adresse de Clytemnestre. J'ai senti qu'elle m'avait d'abord fait l'affront de sa haine, car *injuria* en latin c'est aussi l'injustice. Je répète ici aujourd'hui avec une vraie douceur et comme des soupirs,

Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère.
— Et je l'ai injuriée.

Je me suis armé contre la justice.

Je me suis enfui. O sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que
mon trésor a été confié !

Mais vous devinez bien sous cet attendrissement la rage et les hoquets qui me coupent le souffle. Je dis qu'elle m'avait tout contre elle, me donnant le sein, mes mots même le disent : du lait coulait dans la bouche, et c'était un vin de joie, bientôt devenu un venin d'amertume. Pourtant, j'étais aussi elle, en même temps, dans la réciprocité de ces *tous* au pluriel, la chérissant comme mon enfant, la haïssant comme un objet de haine parce qu'elle fit un jour de moi le sujet de ma haine pour elle, — vertige des haines qui dansent la sarabande du sabbat comme une ronde de *sorcières* au ventre plein d'envie de meurtre, telle Lady Macbeth. Mais il y a aussi en même temps dans mon cœur à moi les plus ardent adorations pour la toute-puissante Divinité, pour ce *Satan* dont l'apparence ambiguë déguise sans nul doute quelque Diablesse. Une marâtre qui parfois m'appelle son « *trésor* ». Cette mère-ci, qui désormais m'allait de cette autre ironique eau-de-vie, son lait empoisonné.

Au vrai, comment se retrouver dans ce tourbillon d'appartenances et d'abandons, tour à tour désirés, refusés, reprochés, revendiqués ?

Voilà bien le problème du lien d'oralité : qui donne, qui reçoit le plaisir majeur, est-ce la bouche ou le sein ? Qui tient, qui est tenu quand on s'éprend ? Ils se prennent, ils se volent ; se dérobent de la substance et se dérobent à la présence. Elle gave et veut garder, lui n'a soif que de se sauver ; elle sèvre et veut se retrouver, il mord, il crie qu'elle le trahit. Et/ou, trop/ pas assez, elle/moi, sorcière/trésor, s'enfuir/revenir — tout cela tourne et s'entremêle. A ce stade, les valeurs s'échangent comme les sucs de la bouche dans le baiser, et les affects changent à chaque fois qu'il faut reprendre souffle. Réciprocité et confusion, si j'ose dire, sont les deux mamelles de l'allaitement. Moment-clé de l'*hainamoration* (mot de J. Lacan) entre la mère et l'enfant.

Il faudrait suivre les mots et phrases à petits pas. S'« *armer contre la justice* » ? A coups d'invectives et de dents, mais en n'oubliant pas que celle qui se prétend la Juste n'est qu'une justicière, au surplus seule à édicter la loi qu'elle applique dans la terreur, — en quoi elle n'occupe point, et n'usurpera jamais la place du Père, seul habilité à édicter la loi du désir. Et puis, qui m'empêchera de voir dans ce « *bond sourd de la tête féroce* » non pas celui que, pauvre petit qui se glorifie de ses misères (« *Je parvins* » = je fus contraint !), le fils ferait sur ses maigres bonheurs, non pas son effort de délivrance, mais à l'opposé la progressive mainmise et l'appesantissement possessif de la mère sur *je-moi*, sur la proie de sa joie ; car il y a des mères de joie comme des filles du même nom. L'image attendue ici est celle du, ou plutôt selon Rimbaud, de la vampire : goules ou goulues, elles reprennent leur lait en vous suçant le sang, tel est bien l'envers de l'oralité active. Où se marque une fois de plus le caractère foncièrement réversible dans l'inconscient des modes verbaux de l'actif et du passif. Où se trahit de la façon la plus directe le caractère foncièrement ambigu des identifications : il est vain, en général, de chercher à préciser qui est qui, dès l'instant que la quête d'une identité passe par une assimilation à des modèles que domine la recherche d'un idéal. Pourtant, notons-le, c'est là ce qui permet à l'art de

jouer son rôle à fond : le consommateur y trouve à coup sûr un endroit où se placer en fonction de son désir profond ou d'une exigence conjoncturelle. Il y a toujours de l'*autre* auquel confronter, comparer, conjoindre mon *je* sur le mode ludique du fantasme éveillé, et beaucoup y trouvent leur compte.

L'artiste y a lui-même trouvé le sien, et cette vérité a chez Rimbaud un air d'évidence explosive. Notre texte fait allusion à l'histoire contemporaine pour replier et nous donner à déplier ses figures. Les « *bourreaux* » fusilleurs qu'il convoque viennent de la Commune, ou plutôt de la répression versaillaise. Les « *fléaux* » qu'il invoque proviennent, eux, de sa culture chrétienne : ils sortent des sept coupes de la colère divine dans l'*Apocalypse* (XVI) ou rappellent la punition des Égyptiens lors de l'exode des Hébreux (la plaie du sang, la Mer Rouge). Quant au « *dernier couac* », on le sait tout frais débarqué d'un fait divers de Bruxelles. Ce qui me frappe cependant, c'est qu'il se met en scène ici une suite d'instantanés qui racontent une régression. A la mort du criminel politique qui se rebelle et à l'élimination implacable du révolté contre Dieu succèdent des drames plus quotidiens, plus juvéniles. D'abord on voit se dessiner la caricature d'un culte adolescent, une adoration romantique du malheur, ce qui aboutit à divers jeux de provocation : on se vautre dans sa déchéance, on s'endurcit à tous les défis, on singe jusqu'à la folie, on est enfin réduit à l'abrutissement. Par en-dessous se profilent des visions vagues du petit enfant couché dans ses déjections et exposé aux manipulations les plus attentatoires (y compris séductrices), du nourrisson qui se débat dans son chaos mental, finalement du nouveau-né dans la vacuité béate des toutes premières saisons, cet ironique « *printemps* ». Rien d'étonnant si l'on rencontre, par-delà l'anecdote de Rimbaud revolérisé par Verlaine, l'image de la mort au terme d'une involution concertée. Comme s'il était possible de tout recommencer, à partir de la naissance même. Revivre l'éveil du désir auprès du corps et de l'âme d'une mère qui saurait apporter le vrai lait de tendresse, une véritable aptitude à l'autonomie : un goût de vivre dans la joie. Somptueux mirage !

La confrontation avec la mort, surtout si elle arrive par la mère, — il y aurait à dire sur le rôle de Verlaine, à cet égard ! — c'est l'occasion des plus sauvages retournements. Ici émerge, tout soudain dans sa nudité, un vœu d'inceste. Un vœu d'inceste que préoccupe d'emblée la possession du moyen de perpétrer l'effraction. « [...] j'ai songé à rechercher la clef du festin ancien ». A-t-on suffisamment noté l'étrangeté, la multivalence floue de la pseudo-catachrèse que forme cette « *clef* », qui sera banalisée dans maints emplois analogues au long des *Illuminations* ? Clé métonymique (pour : la porte) de la salle du festin ? Clé métaphorique (pour : la solution) de l'énigme du festin ? Clé métaphoro-métonymique (pour : l'ouverture) de la cérémonie du festin ? Tout cela à la fois, oui ; mais sous le surplomb d'une image plus congruente imposée dès le départ, celle des *cœurs* qui s'ouvrent réciproquement, image qui s'ajuste au mieux avec la signification indécise du comparé que propose la phrase qui suit : « *La charité est cette clef* ». Amour fraternel des chrétiens unis dans leur foi en Jésus-Christ, amour philanthropique des incroyants poussés par leur sens de l'humain, on connaît bien les deux valeurs de ce mot *charité* qui tient ici et ailleurs dans la *Saison* une place quelque peu magicienne. Au vrai, comment éliminer le symbolisme sexuel et l'horizon d'une conjonction souhaitée avec le corps maternel ? Comment déjà refuser l'idée qu'on puisse donner un sens plus plein à ce « *j'ai rêvé* » dont le poète se sert pour affirmer la naïveté de cette hypothèse d'un recommencement ? A la réflexion, la véhémence même avec laquelle nous est assénée

l'évidence d'une interdiction cependant transgressée en pensée (« *j'ai songé* »), cela ne va pas sans suggérer quelque tourment secret, autrement tragique que l'inspiration de retrouver des croyances enfantines ou des soucis humanitaires. Ou alors, posons avec Arthur Rimbaud que la foi d'enfance, c'est l'univers de la « mère Rimbaud » ; qu'en outre la solidarité socialiste, c'est l'adhésion aux valeurs anarchistes de la Commune pour faire enrager « la Mother » ; et l'on dira que tout cela revient au même. Je préfère, quant à moi, renvoyer Vitalie Cuif à ses prières et à ses affaires : la logique inconsciente de la page est assez forte pour me convaincre de la prégnance d'un rêve d'inceste caressé et repoussé.

Caressé ? La dénégation implicite nous en assure, qui annule comme désir envisagé en rêve, c'est-à-dire en fantasme, en tant que fiction, le vœu du giron maternel réoccupé. Certes, l'incongruité de l'idée interdit qu'on la prenne au sérieux ; mais la façon de dire précisément cela, que ce n'est pas sérieux, apparaît à un autre niveau comme tentative pour raturer le souhait. Souhait d'inceste, par ailleurs, manifestement repoussé comme de l'intérieur. L'alarade « *Tu resteras hyène, etc.* » fait surgir devant nos yeux l'image d'un fauve nécrophage, d'un charognard. Dès lors, c'est le cadavre d'une mère qu'il serait question d'absorber. Et non pas selon un rituel cannibalique en quelque sorte classique, codifié dans le symbolique, mais en pleine sauvagerie anthropophage, sous le régime de l'imaginaire. Un tel fantasme est à la limite de ce que l'inconscient se permet d'inventer en matière d'incorporation destructrice. Il semble néanmoins qu'il soit bien présent, après tout ce qui nous a été suggéré jusque là, et qu'il vise à confirmer l'élimination de la mère imaginée morte. Ce qui revient à reconnaître qu'elle est toujours très vivante au cœur du fils et qu'elle est toujours prête à étendre la place qu'elle y occupe.

Mais au fait, qui exactement parle ici, qui accuse le sujet d'être cette *hyène* ? Qui, sinon le sujet lui-même, par la bouche de son « autre », intime, — autrement dit, encore, la mère lovée parmi ses Moi ? Qui, également, sinon moi-même, et vous, et nos « autres » respectifs inqualifiés, voire disqualifiés au point que nous refusons de les rencontrer face à face... L'enjeu de ces paroles de damnation est toujours d'assurer un double jeu : les locuteurs permutent sans cesse, sur fond de dialogue agressif, sadique-oral. Il n'y a pas d'introjection heureuse qui permette de mimer à bon compte l'inceste.

En réalité, celui qui prend la parole est désigné en clair : pour la première fois, sous l'intitulé d'une saison « *en enfer* », voici qu'entre en scène nommément « *le démon* ». Le même qui fera avaler au sujet « *une fameuse gorgée de poison* » (dans la section « Nuit de l'enfer »). Et qui déjà l'a « *couronné de si aimables pavots* », comme le fut d'épines certain Crucifié, — le Fils de (Dieu, peut-être, mais à coup sûr de) la Vierge Marie, celle qui est censée avoir foulé aux pieds le Serpent ; car, notons-le, notre conteur affectionne au plus haut degré, tout au long de la *Saison*, le rôle de Jésus-Christ. Voilà de bien étranges *pavots* : couronne dérisoire pour un prince de pacotille ; lauriers imposés à un faux triomphateur, à une caricature de héros encore en quête de son autonomie ; fleurs destinées à l'oubli et qui provoquent l'oubli, à moins que ce ne soient les vaines visions de l'opium, — disons, pour notre part, le refoulement et ses suites. Du vent en guise de diamants, beau diadème pour un poète ! De la morphine en guise de lait, aimable potion pour un damné !

Prêtons l'oreille davantage. En effet, nous sommes ici au plus près du mode d'expression propre à l'inconscient. Ce dialogue faux qui recouvre un monologue intenable, les éclats de voix et les ricanements, une gesticulation d'acrobate, tout fait penser aux mécanismes bien connus de dramatisation, de décentrement et d'ellipse des liaisons. Le pulsionnel, chez Rimbaud, parle souvent au plus près du discours logique, fût-ce avec un vocabulaire abstrait, mais ici la vitesse, la rupture, le choc des images atteignent à des sommets. Cela n'empêche pas toutefois de repérer et de suivre la continuité, le ressourcement tête des signes porteurs de stigmates : buveur de lait amer, pompeur de sang, suceur de vie, mangeur de proies, de terre, de chair morte, mais aussi victime égorgée, corps vampirisé, cadavre démembré, on joue à qui mord gagne — et à ce jeu ne se gagne que la mort : « *Gagne la mort avec tous tes appétits, et ton égoïsme et tous les péchés capitaux.* » se récrie justement l'infocale exécitrice pour qui punition et bénéficie, vengeance et plaisir vont de pair (« *gagne* » = conquiers comme récompense et mérite comme peine). Je l'ai mangée, elle me dévorera, nous nous consommons, ce brasier de l'enfer nous consume dès ici-bas, aucun frère de charité n'interrompra notre bouche-à-bouche mortel. « Prenez et buvez car ceci est mon corps et cela est mon sang », disait un autre au cours d'une autre cène, une cène qui sert d'emblème à tous les repas totémiques, où le Père imaginaire mis à mort pourrait bien n'être qu'une fiction euphémisante de la Mère Phallique. Celle, ici baptisée « *Satan* », qui ne cesse de nous couver d'une « *prunelle irritée* », mais que nous, de notre côté, nous ne quittons jamais des yeux. Chacun debout sur son bord, nous passons nos rêves et nos fantasmes à étonner cette faille au milieu de la psyché qui ne cesse de palpiter avec notre respiration et de balbutier nos mots. Un autre poète du temps, également en mal d'enfance, lui avait donné un autre nom divinatoire, « la bouche d'ombre » : qui s'étonnera que Rimbaud ait emprunté l'expression à Hugo pour surnommer sa mère en tendre et ricanant hommage ?

Satan, Sphinge, Vampire, Bouche d'ombre, ajoutons à cette cohorte la noire Isis, pourvoyeuse et égareuse de phallus dont nous sommes les Osiris en attente de réfection, éternellement. On pourrait ajouter encore bien des noms à la litanie des avatars de la Mère, dont la *Saison* illustre de cent façons que son amour même est la damnation des enfants : ce que demande cet amour est à la lettre *exorbitant*, sa revendication infinie chasse l'objet de son orbite, lui crève les yeux, le rend orphelin dans les bras mêmes de sa génitrice. L'enfer, qu'est-ce d'autre que cette hantise toujours ressurgie : le désir d'une mère qui ignore l'amour ? D'autres diraient, dans une tournure dont Rimbaud nous aide à percevoir le caractère illusoire : l'enfer, c'est l'absence ou le silence du père ; car le père ne peut advenir au jeune humain qu'à travers le discours manifeste et le discours inconscient de la mère : ou elle le lui présente, ou elle se condamne à le représenter pour l'enfant que du même coup elle damne.

Voilà quelques unes des choses que me raconte *Une saison en enfer*, avec son mélange inégalé de rage, de dérision, de parade et de parodie. Car ce projet n'est pas unique, je serais même tenté de dire qu'en un sens, toute la littérature, le geste d'écrire comme les milliers de textes mis au monde, et l'art en général sont à leur façon les « *hideux feuillets de [ce] carnet de damné* » que chaque créateur en lutte avec ses opacités dédie sans le savoir à la divinité qui préside à nos enfers après avoir bercé et malmené nos enfances. Toute la littérature, y compris — dois-je le signaler

ici et maintenant ? — celle qui s'adonne sous le nom de critique à l'élucidation de ce genre de carnets, rédigés avec l'encre sympathique d'un inconscient à fleur de mots. La création artistique et l'écoute créative des créations artistiques sont doublement soumises au travail des fantasmes inconscients qui relèvent de l'imaginaire : en tant que s'y expose, justement, le geste de créer, et en tant que s'y pose la question du savoir, du regard sur ce geste créateur, toujours lié à son prototype, l'activité de procréation à qui chacun doit d'exister.

Mais peu de textes sont plus libérateurs et plus contraignants que ceux de Rimbaud. Ils vont jusqu'à offrir, dernière dérision et consolation ultime, un répertoire de formules magiques qui aident à justifier les audaces comme les démissions. On me permettra d'en prélever une encore, pour ponctuation avant relance :

Vous qui prétendez que des bêtes poussent des sanglots de chagrin, que des malades désespèrent, que des morts rêvent mal, tâchez de raconter ma chute et mon sommeil. Moi, je ne puis pas plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater et Ave Maria*. *Je ne sais plus parler !* (« Matin »)

Autre sorte de mendiant, je ne puis parler qu'avec le nom du Père et les entrailles de la Mère... Cette confidence de damné, je la dédie pour ma rédemption à tous ceux qui n'aiment pas chez le critique « *l'absence des facultés descriptives ou instructives* »...

Jean BELLEMIN-NOËL

Le double secret

Au vu ou à l'entendu du titre annoncé, « Le double secret », vous aurez été partagés, vous l'êtes sans doute encore, quant au sens à donner à ces mots qui, dans l'ordre où ils se présentent, ne constituent pas encore une ou plusieurs propositions mais peuvent les contenir. Si, d'aventure, vous avez opté pour l'un ou l'autre des sens possibles, vous serez amenés à vous demander pourquoi vous avez privilégié la valeur substantive de l'un des deux termes pour faire de l'autre un qualificatif. Vous vous interrogerez, selon le cas, sur ce qui aura pu vous déterminer à entendre qu'il s'agissait du secret qu'il fallait s'apprêter à voir se dédoubler ou du double qu'on allait voir émerger des fonds les plus secrets.

Si votre oreille n'a pas déjà quitté ma voix pour se livrer aux arcanes d'une auto-analyse à laquelle inviterait le refoulement de l'un ou l'autre des sens du titre suggéré, vous pourrez penser que l'amphibologie du « double secret » voudrait soumettre votre écoute à une double entente sur fond d'une double hypothèse : l'une, où le secret du texte serait double ou se dédoublerait dans l'écriture ; l'autre, où se trouverait toujours un double, tapi dans l'ombre du texte, qui en tisserait la trame sans jamais se dévoiler. Si je maintenais le pari de la double entente de cette double hypothèse, à supposer que cela soit possible et que j'y parvienne, je devrais rendre « performatif » tout au long de mon discours ce que le titre énonce doublement. Le texte deviendrait alors le double « secret » du titre. Le texte et le titre garderaient aussi doublement leur secret. Je ne saurais exclure que ce qui m'est aujourd'hui dicté soit ainsi programmé.

Si, de surcroît, on interrogeait ici le statut du titre — mais, rassurez-vous, nous n'en aurons pas le temps — on s'apercevrait vite que le titre fonctionne comme un double du nom propre. Le nom et le titre, comme tous les titres qui peuvent s'adjointre au nom, se placent dans un rapport d'appropriation réciproque, le titre devenant aussi le nom propre du texte. Mais pour que des mots fassent titre, ils doivent obéir à un certain code topologique, être situés dans une certaine extériorité par rapport au texte. Et dès lors, les mêmes mots pris à l'intérieur du texte, dans un contexte sémantique, n'auront pas la valeur de titre. Ils auront un rapport homonymique au titre sans en avoir la structure référentielle singulière. Le titre, comme nom propre, pourra donc avoir toute une série de doubles dans le texte qui pourront

entretenir entre eux et avec le titre des rapports de similitude et de dissemblance ou d'identité et d'altérité.

J'aurais pu donner un autre titre — mais « donner », on le voit, est aussi « prendre », comme donner un nom est aussi le garder, en assurer la garde — un titre aussi amphibiologique, du genre « du droit à la poésie », pour indiquer le cadre plus général d'un propos sur le double secret qui parlerait d'un parcours du juridique au poétique ou pour évoquer aussi bien les justes revendications de la poésie, son droit à l'altérité au regard d'un fonctionnement normatif de la langue, ou encore pour marquer la prescription topologique — dans le double sens aussi du mot « prescription » — à laquelle elle se conforme et s'ordonne dans son rapport à la loi et au code langagier ; plus largement, dans son implication et son explication avec la loi, dont elle joue et se joue, en la tournant ou en la faisant comparaître. Il faudrait en appeler à *La folie du jour*, où la loi est au féminin, « déclinée » au féminin, et où le « je » de la voix narrative se déclare séduit par elle, séduit sexuellement :

La loi m'attirait... La vérité, c'est qu'elle me plaisait. Elle était dans ce milieu surpeuplé d'hommes le seul élément féminin. Elle m'avait une fois fait toucher son genou : une bizarre impression. Je lui avais déclaré : Je ne suis pas homme à me contenter d'un genou...¹

Flétrir devant la loi ou flétrir ses juges qui exigent l'impossible récit ? Il n'en est pas question. C'est elle « qui se déclarait perpétuellement à mes genoux » en voulant se jouer d'un récit, jouer sa vérité sur un récit, celui d'un sujet narrateur qui ne saurait avoir la garde de la mémoire qui le contraindrait au récit, à l'invention du récit et de ses titres. Pour mémoire. C'est la loi du genre et c'est le genre de la loi, cet élément féminin au service duquel se mettent ses représentants. Mais cette loi qui s'enferme avec moi et se referme sur moi, celle avec laquelle je contracte un hymen secret, elle me double jusque dans mes rêves :

La vérité, c'est que nous ne pouvons plus nous séparer. Je te suivrai partout, je vivrai sous ton toit, nous aurons le même sommeil.

Le récit qui m'engendre n'est pas sans rapport avec celui auquel « je » donne le jour. Et « je » peut, en écrivant, changer de genre ou mélanger les genres, grammaticaux ou littéraires.

Dans le *Koubla Khan* de Coleridge, le rythme, les sonorités et le jeu des lettres viennent redoubler le sens du secret dédoublement du « je » narratif : *A damsels with a dulcimer*. La musique allitérative se dissipe dans la traduction « La demoiselle au Tympanon »... *Singing of Mount Abora*. Suivent les vers :

Could I revive within me
Her Symphony and Song²

où se jouxtent et se réfléchissent « en moi » (within me) et « elle » (de *Her Symphony*) en une image spéculaire inversée. Le féminin parle ici, de l'intérieur, de l'auteur-narrateur-lecteur dans une structure temporelle particulière (*in a vision once I saw*) où le temps imaginaire confère la durée à deux expériences simultanées pour le sujet,

1. Blanchot M., *La folie du jour* Fata Morgana.

2. Coleridge S.T., *Poèmes*. Trad. Henri Parisot, Aubier-Flammarion 1975.

dans la « vision » qui s'est déjà imposée et qui, à nouveau, est déjà là, impliquant le dédoublement (*within me her...*) et sa translittération à la ligne suivante :

To such a deep delight twould win me
(En délices si profondes cela me ravirait).

où s'entend aussi :

such a deen delight would twin me
(Des délices si profondes me dédoubleraient)

Ce n'est pas à une image de l'autre en soi, ou de soi en l'autre, que le sujet se voit confronté dans cette vision. C'est à l'image du sujet posée dans une entière altérité. Mais la destitution de l'identité à soi — ou la désistance du sujet — que l'écriture met en œuvre marque une double dépendance : à l'altérité qui identifie et à la répétition qui altère.

Expérience étrange, inquiétante et pourtant familière, intime, qui laisse *ratlos*, perplexe, désesparé. Le *Ratcliff* de Heine disant « tout me semblait étrange, si curieusement étrange », précise : *Stiller Kummer lag auf allen/ Und heimlich scheue Angst* (Tous étaient oppressés d'une douleur muette, d'une secrète et farouche angoisse)³ devant l'apparition d'« une forme humaine » parlant d'« une voix de pierre et sans timbre ». En entendant cette voix pourtant connue, « mon âme fut glacée d'épouvante » (*Dass Kalte Angst Durch meine Seele rann*) et « je vis... des silhouettes vaporeuses (qui) s'enlaçaient de leurs deux bras blancs... »

« Qui donc es-tu », demande le poète de *La Nuit de Décembre*⁴, « toi que dans cette vie / Je vois toujours sur mon chemin ? » Certes, cet autre « vêtu de noir » est-il le spectre de ma jeunesse, le compagnon des veillées solitaires, celui qui me voit pleurant ma première misère ou se penche sur l'orphelin au chevet de son père, mais il est aussi l'étranger, celui qui, se manifestant au lieu de la perte de l'autre, n'est pas un *erstaz* de l'objet mais le sujet perdu dans l'objet, un sujet à certains égards toujours le même et à d'autres toujours différent. Lorsqu'il est désigné par Musset dans sa différence, c'est tour à tour l'enfant, le jeune homme, le convive, l'étranger ou l'orphelin. Quand c'est le trait commun qui se trouve souligné, il prend le nom d'un malheureux :

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

La Nuit de Décembre témoigne de ce que Celan désignera comme l'expérience qui pétrit constamment nos noms à neuf et dont on peut supposer qu'elle donne quelque consistance au sujet non pas du rêve qui, lui, désiste ou est en désistance, mais au sujet de l'irrévé : *Von Ungetraümten...*

3. Heine H., *Livre des Chants*. Trad. Albert Spaeth, Aubier.

4. Musset A. de, *Poésies*. Alphonse Lemerre, Paris.

PAR L'IRRÉVÉ rongé,
le pays de pain parcouru sans sommeil
élève la montagne de vie⁵.

Des alluvions successivement déposées par la perte du sujet dans l'objet se formerait le nom toujours inachevé ou les noms toujours empruntés au nom, à l'impropre du nom. Poursuivant l'allégorie du pain, le poème enchaîne :

De sa mie
toi, qui pétris à neuf nos noms
que moi
.....
je tâte en cherche
d'un lieu d'où je
puisse veiller et m'avancer jusqu'à toi
.....

Une double allitération, *neu unsre Namen* que traduit « à neuf nos noms », et *durch die ich*, « d'un lieu d'où je », rend à la fois sensible la répétition et l'altération — en un mot la *dislocution* par laquelle s'invente l'autre du même nom.

Désirer l'impossible et faire en sorte qu'il ait lieu, telle est la position de l'amante voulant que l'amant s'invente hors de son nom, qu'il soit un autre nom, et que cette impossibilité se double d'une autre : se survivre tous les deux l'un à l'autre, dans un double arrêt de vie et un double arrêt de mort.

Roméo et Juliette réussissent cette double et même impossibilité. Roméo meurt devant Juliette qu'il a vu morte mais Juliette se réveille pour le voir mourir. L'un et l'autre se voient voyant l'autre le voir mourir et chacun survit à l'autre, l'instant de voir l'autre lui survivre. Chacun se voit portant l'autre, mort, le gardant, et se voit mort, gardé et porté par l'autre. Chacun *aura veillé à la mort de l'autre* depuis le premier instant, depuis la première rencontre et dès le serment qui lie leur désir.

La promesse aura été celle du nom, du nom propre, et d'un secret confié à des lettres, abandonné à un messager vêtu de noir ressemblant à Roméo et à Juliette comme un frère. Certes le Frère Laurent est-il l'émissaire de la dyssynchronie qui donne lieu à l'impossible double survie et capture le regard de chacun voyant l'autre se voir mourir. Mais cette image qui doublement s'inverse au regard de la mort tient son impossible possibilité de la scène que le Frère ne peut, en ce qui le concerne (le saint homme), que tenir pour exclue : que le lit des gisants soit aussi la couche nuptiale où Roméo et Juliette se seront vus l'un et l'autre en l'état d'une jouissance absolue.

L'amour est la passion des signifiants de l'autre, des signifiants qui pourraient rompre illusoirement l'attachement du sujet à ceux auxquels il est assujetti. La passion qu'assouvit Juliette est celle de savoir que Roméo aura cru la voir morte et qu'à son tour elle le verra mourir. La mort et la jouissance se présentent et se représentent ici confondues. Pour que cet événement ait lieu, dans la crypte où les

5. Celan P., *Cristaux de souffle*. Trad. Elfie Poulain, Actes Sud 1987.

noms de Roméo et de Juliette leur survivent, il faut qu'une double conjoncture soit réunie : que la lettre du Frère Laurent, prévenant Roméo que Juliette gît endormie dedans sa tombe, dans une simulation de la mort, ne parvienne pas à son destinataire. Il est nécessaire qu'elle subisse un détour. Son interception est un accident nécessaire. Car cette lettre contient le message que Roméo peut être Roméo, qu'il peut être et ne pas être son nom, dans une vie qui diffère l'échéance de la mort et la jouissance à l'état pur. Mais c'est là précisément la survie à laquelle Juliette se refuse puisque l'autre désir impossible, ou le même désir de l'impossible, voudrait que Roméo ne soit pas Roméo, qu'il soit un autre nom : « *O Romeo, Romeo ! Wherefore art thou Romeo ! Deny thy father and refuse thy name ! O ! Be some other name.* »

Roméo et Juliette s'aiment pourtant à cause de leur nom. De leur nom à la fois étranger et familier. De leur nom prononcé mille fois avant qu'ils se connaissent. L'amour a toujours déjà commencé par l'amour du nom. Même du nom qui résonne à l'oreille comme le nom ennemi : « *Tis but thy name that is my enemy.* » Indissociable des signifiants qu'il comporte, le nom s'entend avec tous les sentiments qui se sont attachés à lui chaque fois qu'il a été proféré, mais il voudrait désigner aussi l'absolue singularité, tout ce qui distinguerait le propre de toute imprécision, de tout ce qui s'y rapporte de manière factice, de tout autre porteur du même nom ou de tout porteur qui pourrait être désigné d'un nom semblable. Le discours amoureux se nourrit de toute imprécision en voulant la rapporter au nom qui serait propre.

« *What's in a name ?* », demande Juliette. « Ce que nous nommons rose, sous un tout autre nom sentirait aussi bon ; et ainsi Roméo, s'il ne s'appelait pas Roméo, garderait cette chère perfection qu'il possède sans titre⁶. » Une rose resterait ce qu'elle est sans son nom. Roméo, sans son nom, n'est plus ce qu'il est, il ne serait pas étranger à son nom sans ce nom. Mais Juliette voudrait que sa perfection, celle que lui confère son amour, soit au-delà du nom, qu'elle s'invente au seul nom de l'autre qui ne serait le nom de nul autre⁷. Le nom ne serait qu'un titre. Mais le titre n'est-il pas une autre forme du nom ?

Que demande donc Juliette à Roméo, ce à quoi il est tout prêt de consentir, ce à quoi il consentira ? « Par aucun nom je ne sais te dire qui je suis. » Aucun nom ne saurait désigner l'objet de ton amour et puisque cet amour est sans nom, comme la rose « sans pourquoi », je veux bien n'être rien que l'objet de ton désir, ce rien que tu désires plus que tout. « Mon nom ô chère sainte est en haine à moi-même puisqu'il est ton ennemi » mais ce que tu demandes est un déchirement impossible. Que ne suis-je l'auteur de mon nom ! Car « si je l'avais écrit j'aurais déchiré le mot ». Mais la lettre de son nom, c'est bien ce dont il ne saurait être maître, ce qu'il ne saurait avoir lui-même écrit, ce qui était déjà écrit et qui du reste, a déterminé la rencontre. Comment abolir de l'amour ce qui en est la condition ? Devenir *autre* que son nom pourrait le contraindre à être dans une pure identité sans cesser d'être dans un certain rapport — de non rapport — au nom de Montaigue, c'est là ce que pourrait Roméo — être étranger à son nom dans son nom, laisser place à l'altérité dans l'identité faite elle-même d'altérités —, mais être *un autre nom*, échapper à la loi du

6. Shakespeare W., *Roméo et Juliette*. Trad. Pierre-Jean Jouve et Georges Pitoëff, Le Club français du livre 1955.

7. Derrida J., « L'aphorisme à contretemps » in *Psyché*. Galilée 1987.

nom, comment le pourrait-il ? Si telle est l'exigence de leur amour, Roméo et Juliette sont à jamais unis par ce qui les sépare et séparés par ce qui les unit. Les noms se font l'amour et la guerre. En se faisant l'amour, ils se font la guerre. La guerre des noms aura eu lieu.

« Retire ton nom et prends-mois tout entière », dit Juliette. A quoi Roméo répond : « Je te prends au mot. » La prendre au mot, c'est lui dire, comme il s'empresse d'ajouter : « *Call me but love* » (Ne m'appelle plus qu'amour). Mais dès lors, l'amour ne sera que l'amour de l'amour. Sans autre altérité que celle du double secret et celle du double du double qu'est le sujet de l'irrévé. La jouissance et la mort tiendront Juliette et Roméo séparément unis.

Juliette ne demande pas à Roméo que son nom le contienne moins, mais qu'il ne le contienne plus du tout. Or il ne serait pas étranger à ce nom sans ce nom. Il serait tout à fait autre et tel que rien n'aurait présidé à leur amour. Giorgio Agamben a décrit dans son « idée de l'amour » ce qui serait l'anti*Roméo et Juliette* : « Vivre dans l'intimité d'un être étranger, non pour le rendre plus proche ou le contraire, mais pour qu'il demeure étranger, lointain et même inapparent, au point où son nom le contient tout entier. Puis jour après jour, jusque dans le malaise, n'être rien d'autre que le lieu toujours ouvert, la lumière impérissable au sein de laquelle cet être unique, cette chose demeure à jamais exposée, emmurée⁸ » Ces positions extrêmes de l'amour se rejoignent en ceci : c'est la mort qui devient elle-même amoureuse, comme en est saisi Roméo dans la crypte lorsqu'il s'exclame : *Shall I believe that unsubstantial Death is amorous* ? Ce qui est différent tient à la fonction des regards dans cette jouissance première et dernière : dans un cas, ils s'invaginent, dans l'autre ils se figent. Dans les deux cas, cependant, l'objet se trouve pétrifié. Ne pas être son nom ou n'être que son nom, c'est l'alternative laissée par la forclusion de l'altérité.

La coïncidence ou la non-coïncidence de Roméo avec son nom déterminent le trajet de la lettre. Si Roméo coïncidait avec son nom dans la fidélité à la loi du père, il ne connaîtrait pas Juliette. S'il ne coïncide absolument pas avec son nom, s'il renie son père et n'est plus du tout son nom, comme le lui demande Juliette, l'amour, auquel a présidé la familière étrangeté du nom, s'évanouit avec sa cause. Pour la cause de l'amour, pour sa survie dans la vie, la lettre assurant Roméo que Juliette n'est qu'endormie doit parvenir à son destinataire. (L'arrivée de la lettre ferait cesser le dilemme pour Roméo de coïncider ou de ne pas coïncider avec son nom). Si la lettre n'arrive pas, il arrive nécessairement — le hasard s'abolissant — que Roméo ne puisse survivre à Juliette, et Juliette à Roméo, que dans la mort. Que seul l'amour survive ou que seule la mort soit amoureuse. L'impropriété de la lettre du nom se sera confondue avec son errance comme destination.

Cette loi du nom se double, dans *Roméo et Juliette*, de son renversement. Ce n'est pas Roméo qui demande à Juliette de renoncer à son nom. C'est Juliette qui en formule la pressante requête à Roméo. Et pour Juliette le prénom porte encore l'empreinte du nom du père et du désir du père. (Vous l'aurez remarqué ; « la cause de l'amour », disais-je à l'instant, et maintenant j'enchaîne « le désir du père ». Je ne me serai pas départi de la règle amphibiologique prescrite par le titre et à partir

8. Agamben G., *Idée de la prose*. Bourgeois 1988.

du titre). Si la préservation du nom est confié au fils, c'est à lui qu'il convient d'en enlever la garde. Mais pour assurer la relève de la garde, pour que Roméo soit tout autre que Roméo ou pour qu'il n'ait pour tout nom qu'amour, Juliette doit être Juliette *et* Roméo, la fille et le fils, le fils assurant la garde du nom de la fille, et, au-delà, la garde de l'amour du père.

Dans le jardin de Capulet où il vient de pénétrer, Roméo s'exclame : *But soft ! What light through yonder window breaks ? / It is the east and Juliet is the sun.* Merveilleuse ambiguïté du langage qui fait dire à Roméo que Juliette est le soleil et le fils ; paroles reprises en écho par le père de Juliette lorsqu'il apprend sa mort. L'amour du père lui fera d'abord dire : « La mort qui me l'a prise pour me faire gémir / Lie ma langue et ne me laisse plus parler » (la langue liée par le secret et le gémissement) puis, ensuite, au Frère Laurent qui demande si la fiancée est prête pour se rendre à l'Église : *Ready to go, but never to return / O son, the night before thy wedding day / Hath Death lain with thy wife. There she lies / Flower as she was, deflowered by him / Death is my son-in-law. Death is my heir : / My daughter he had wedded ! I will die / And leave him all, life, living, all is Death's.*

Ma fille déflorée par la mort, dit le père. Oui, précise-t-il, la mort est mon gendre. *My son-in-law.* Mon fils selon la loi. C'est à lui (la mort a le genre masculin — encore le mélange des genres ! ; *deflowered by him* ; *my daughter he has wedded* ; *leave him all*) que Capulet lègue vie et biens. La garde sera revenue au père, au fils, à la loi et à la mort. Au père doublant le fils et au père doublé par la mort.

Le spectateur de la pièce de théâtre tirée du poème de Arthur Brooke — et peut-être du *Palais du Plaisir* de Painter — tout époloré et fasciné qu'il soit par le destin des amants de Vérone, reçoit en partage, avec la garde des noms de Roméo et de Juliette qui lui est confiée, un double secret qui ne cessera de le hanter. Comment a-t-il pu, lui, « pur » spectateur, intercepter et retenir la lettre qui aurait pu épargner la mort de ceux qu'il aime et comment a-t-il su, par sa présence à la scène, se rendre indispensable à la jouissance de Roméo et de Juliette étant tous deux vus se voyant l'un et l'autre mourir d'amour ? Tout commentateur n'aura jamais fait que transmettre, à son tour, sans le livrer, le secret de ce double secret.

René MAJOR

Tchicaya u Tam'si, un poète altéré

Le thème de l'altérité insiste négativement chez les poètes nègres de la première génération et c'est un lieu commun des études sur la littérature africaine et antillaise de langue française que de mettre en valeur la nécessaire quête d'identité menée par des écrivains menacés dans l'authenticité de leur expression par la politique d'assimilation linguistique et culturelle pratiquée par la France dans ses colonies puis dans tous les territoires sous son influence. Sartre, Fanon et Glissant ont théorisé l'approche de cette problématique première ; j'ai essayé pour ma part dans un travail sur Senghor¹ de lire le manque d'identité qui défait sans cesse une écriture à tendance classique.

Je voudrais dans cet article appliquer au poète récemment disparu, Gérald Tchicaya U Tam'Si (désormais TUT) une réflexion sur l'altérité poétique en ressourçant ce terme à ses origines et en particulier en rattachant *autre* (et son dérivé *altérité*) à sa double filiation latine : *autre* hérite des valeurs de *alter*, « par opposition à un individu déterminé » (Ernout-Meillet) et d'*alius*, « en parlant de plus de deux » ; c'est de ces deux pronoms qu'est issu en français le couple des verbes *aliéner/altérer*. Verbes que leur signifié semble prédestiner à l'altération puisque l'un finit dans la folie (aliéné = fou) et l'autre dans la fausseté (un document altéré est un faux). Comme si l'alternative offerte à l'altération, au sens original de « devenir autre », était fatalement mauvaise et ne laissait le choix qu'entre l'insane et le truqué.

Un mot, avant d'entrer dans le sujet proprement dit, sur l'auteur. Gérald Félix-Tchicaya U Tam'Si, de nationalité congolaise, était né en 1931 ; il est mort au printemps 1988. Il a publié de nombreux recueils de poésie : *Le mauvais sang* (1955), *Feu de brousse* (1957), *A triche cœur* (1960), *Épitome* (1962), *Le ventre* (1964), *Arc musical* (1970), et *La veste d'intérieur* (1977). Il s'est ensuite préoccupé de théâtre, faisant jouer en 1978 *Le Zulu* et en 1979 *Le destin glorieux du maréchal Nnikon*

Sigles utilisés :

E : Épitome ; *FB* : Feu de brousse ; *MS* : Le Mauvais Sang ; *V* : Le Ventre.

1. *Lecture blanche d'un texte noir. Daniel Delas lit « L'Absente » de Léopold Sédar Senghor*, collection « Entailles », Temps Actuels, 1982.

Nniku prince qu'on sort ; le titre de cette dernière pièce avec ses gros calembours illustre bien le goût de TUT pour la charge ubuesque. Puis il s'était tourné vers la fresque romanesque historique avec une trilogie : *Les cancrelats* (1980), *Les méduses* (1982), et *Les phalènes* (1984). En 1987 il avait fait paraître un roman « social » : *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*. On complètera le tableau en ajoutant qu'il avait adapté en français des contes africains : *Légendes africaines* (1968) et *La main sèche* (1980). Œuvre abondante on le voit dont nous ne considérerons aujourd'hui, par une restriction nécessaire, que le volet poétique.

TUT, comme il se désignait lui-même en usant de cet esprit de dérision omniprésent dans son œuvre, est mort en pleine activité créatrice ; d'autres textes verront sans doute le jour. Ce n'est donc pas ici un bilan d'ensemble que je chercherai à établir ; qu'on y voie l'hommage à un ami et à une écriture amie dont je voudrais dire la vérité, vérité bien étrange en vérité, si, comme je le pense, elle se définit par la fausseté.

*

D'un chant faux à l'autre

Je vais essayer pour commencer de prendre au pied de la lettre le titre d'un poème du recueil *Le Ventre* pour montrer que de chant faux en faux chant TUT va à l'autre tout court, au terme d'une passion qui s'assume dans la dérision de sa négation.

Pousse ta chanson — Mauvais sang — comment vivre
l'ordure à fleur de l'âme, être à chair regret
l'atrocité du sang fleur d'étoile, nargué
Des serpents dans la nuit sifflaient comme des cuivres
Cotillon mille soleils ressac pour un chant d'orgues
mon sang s'est dispersé car un preux demain
dira sur ma ville tout comme un beau destin
nous n'irons plus pleurer sous le ciel gris des morgues
Je serai la mouette la morte par déveine
Un grand gibet levé remise pour les peines
m'emporte haut et fier en habits festonnés
Pleure le malheur viendra ternir les diamants
Ton sang te matraque, ô mes coeurs époumonés
Je suis noir fils solaire à main le chant dément.

Le premier poème du premier recueil du TUT, « Mauvais Sang », est faux à bien des égards. Ce texte se réfère explicitement à Rimbaud par son premier vers qui fait écho au titre du recueil lui-même et au Rimbaud d'*Une Saison en Enfer*, en particulier à ce texte fameux intitulé « Mauvais sang » et qui commence ainsi : « J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte » et où l'on trouve la non moins fameuse phrase : « Je suis une bête, un nègre ». Qu'un jeune poète africain de 25 ans se place sous le parrainage de l'illustre révolté qui

allait s'enfoncer, peu de temps après avoir écrit ce texte, au cœur de l'Afrique, rien d'étonnant. D'ailleurs

Je m'avoue une sourde parenté de corps avec un certain arthur (FB, 90).

Pourtant le choix de ce thème n'est pas simple hommage littéraire puisqu'on le verra, cette thématique insistera dans l'œuvre de TUT jusqu'à l'obsession et l'éccurement. Si le proverbe dit *Bon sang ne saurait mentir*, on le retournera sans peine en : *Mauvais sang ne saurait que mentir*. Significatif d'ailleurs est le soin mis à choisir chez Rimbaud ce qui est rupture explicite avec le vers métré à l'ancienne, à revendiquer filiation avec le Rimbaud qui, dans le poème « Qu'est-ce pour nous mon cœur que les nappes de sang, terminait 24 alexandrins plus ou moins faux par ce chef-d'œuvre de fausseté :

Ce n'est rien ! J'y suis ! J'y suis toujours !

vers de neuf syllabes scandables douze par une série de dières scandaleuses : RI-EN, SU-IS, SU-IS. Dans le vers liminaire de TUT l'emploi des tirets donne cachet rimbaudien à un vers de onze syllabes que suivra, peu après comme pour faire ressortir la fausseté du premier, un bel alexandrin allitéré de facture classique :

Des serpents dans la nuit sifflaient comme des cuivres

Vers trop net et trop beau pour être honnête. Dans ce décalage s'inscrit une dérision que la syntaxe et le jeu des images également totalement désarticulés vont souligner.

D'emblée aussi, on note l'association paronomastique du *sang* et du *chant*, du *mauvais sang* et du mauvais chant. Au fil des poèmes se déroule l'histoire d'un enfant dont le destin est « *fichu* », « *Né de mère inconnue, vénale* », à qui son père dit d'aller « *crever la gueule ouverte* », un enfant souillé sur qui on a craché :

Ils ont craché sur moi j'étais encore enfant.

Mauvais *sang*, mauvais *chant*, mauvais *enfant* et aussi mauvais *vent* :

Le vent chacal ricane aux portes

Une nasalisation obstinée altère tous les éléments de la nature et porte la malédiction originelle. Ce ne sont que pendaisons, chants noirs, cancrelats et, avec un afflux de substantifs suffixés en -ard, des animaux sinistres : lézards, cafards, charognards, j'en passe. Sans cesse « le vent sonne un glas », sans cesse s'étant altéré le chant devient celui du *crapaud*. *A triche-cœur* titre du troisième recueil du TUT reprend cette litanie du malheur formulée dans la même tonalité obsessionnelle. Lisons le début du premier poème intitulé « *Agonie* » (p. 107) :

Il n'y a pas de meilleure clé des songes
que mon nom chantait un oiseau
dans une mare de sang
la mer tout à côté dansait

vêtue de blue-jeans
embouchant déchirée des mouettes criardes
c'est inlassablement la même association poétique.

Dans ce naufrage de toutes les valeurs la négrité, le fait d'être noir, semble un temps au début s'affirmer comme valeur positive, point d'ancrage possible :

Je suis noir fils solaire à main le chant dément (*MS*, 11).

ou :

J'allais terrible et noir et fièvre dans le vent (*MS*, 27).

ou :

Je suis sauvé grâce à la couleur de ma peau (*MS*, 32).

ou :

Je suis l'acier trempé le feu des races neuves (*MS*, 43).

où alexandrinité tranquille et négrité triomphante semblent s'associer. Mais ce qui est source de force dans les tout premiers vers perd vite de sa vertu roborative :

Je suis homme, je suis nègre pourquoi cela prend-il le sens d'une déception

Sans doute la conscience d'être nègre le fait solidaire des opprimés en tous genres.

Le soleil est noir de nègres qui souffrent
De Juifs morts qui quêtent le levain de leur pain

Mais TUT n'est pas un intellectuel et ne peut adhérer à quelque idéologie humaniste à caractère universaliste que ce soit ; les éloges de L.S. Senghor voyant en lui un champion de la nouvelle génération nègre l'ont toujours laissé souriant, voire moqueur :

Tchicaya est un bantou du Congo : petit mais solide, timide et ténu, sauvage dans la brousse de sa moustache mais tendre : pour tout dire homme de rêve et de passion. Je dis : un bantou. C'est ce caractère qui définit, d'abord, Tchicaya et sa poésie. La poésie des bantous est une des plus authentiquement négro-africaine (...) La poésie de Tchicaya a gardé les vertus de la poésie négro-africaine la plus authentique (...) Tchicaya est un témoin dont l'unique but est de manifester la négritude.

Rien n'est moins sûr aux yeux de l'intéressé lui-même qui ne semble jamais avoir cru bien fort à la Négritude :

La croix la bannière la négritude en salopette (*E*, 57).

Pas plus qu'à l'écriture nègre : d'ailleurs l'histoire le décilla bien vite en lui ôtant toute illusion sur le Nègre nouveau :

Ah quel continent n'a pas ses faux nègres
j'en ai à vendre

Même Afrique a aussi les siens
Le Congo a ses faux nègres (E, 65).

Durant l'été de 1960, il est à Léopoldville (devenu à cette époque Kinshasa) comme journaliste et assiste, en témoin privilégié et en acteur aux événements qui ont laissé une profonde blessure dans la conscience de l'Afrique moderne : il suit l'emprisonnement virtuel de Patrice Lumumba, héros du progressisme panafricain, dans sa propre capitale, le rôle ambigu des Nations Unies dans cette affaire, la tentative de fuite du Premier Ministre suivie de sa capture et de sa mort christique.

Ah ! le nègre vous verrez prophétisait-il
Patrice tu rêvais Patrice tu ne rêvais pas (V, 167).

Il a alors « mangé les entrailles de son pays maudit », un pays qui « se militarise instaure la paix concentrationnaire avec miradors et fosses d'aisance pour diarrhéiques et sommeilleux » (V, 167), un pays qui « a la teigne à la nuque » (V, 121), un pays où s'instaure « le règne de la barbarie légale, (où) il n'y a plus de valeurs nègres qui vaillent puisque « ceux qui n'ont rien inventé ont aussi perdu la boussole ». Aimé Césaire, le champion progressiste, l'auteur d'une pièce militante consacrée à Patrice Lumumba n'est ici convoqué² que pour une prise de congé amère en forme de pirouette. Comment se sentir frère de cœur avec ces frères de sang, comment se sentir frère de cet autre aux mains ensanglantées :

Et je ne me reconnaiss pas dans ce sang
Quand j'ai pris ma vie à tâtons
sans autres armes que celles du cœur
j'étais pusillanime et naïf je le confesse
mais pourquoi sanguinaire et fantoche
soudain inimputable à quelque hérédité

Prise de congé des Nègres, des négrophiles et des négrologues mais aussi et surtout des hommes désormais mis dans le même sac de fausseté :

Adieu ma bouche
je n'empoisonne plus ma vie
je la reconstruit autour d'un rayon
celui qui va du cœur au dehors où la nuit
n'est plus plantigrade où la nuit n'est que la nuit
adieu (V, 168)

Cet adieu à la bouche, daté de mars 1977 et donc bien postérieur aux événements évoqués à l'instant, c'est en un sens un adieu définitif à l'écriture sérieuse, voire un adieu au sérieux. Désormais, pour lui qui ne veut ni renier ni assumer la moindre part de négrité ni d'humanité humanistes, une seule voie : celle de dénigrement que TUT va ériger en philosophie et en écriture.

2. Dans le *Cahier d'un retour au pays natal* (p. 111), Césaire chante :
« ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
mais ils en savent en ses moindres recoins le pays de souffrance ».

Nègre dénigré

Latente tout au long de l'œuvre, l'obsession de la malédiction qui frappe le fils bâtard d'un père dévorant et le noir membre d'une communauté traitresse à l'histoire tourne avec le temps en une sorte d'humour, humour noir bien entendu, noir parce que désespéré, désespéré aussi et surtout parce que noir et blanc ou ni noir ni blanc, bâtard, faux, crasseux :

Il n'y a pas d'amour sans lutte des crasses (FB, 83)

j'ai donc bercé ma crasse à moi ma crasse de nègre-juif
ma race de juif-nègre errant (FB, 83)

Humour de dénigrement sur lequel il s'est expliqué joliment lui-même en ces termes³ : « la situation dans laquelle je me trouve est une situation de *dénigré*, alors je fais une surenchère, je me dénigre plus moi-même que l'autre ne l'a fait ». La crasse semble devenir peu à peu une sorte de concept pour lui : un blanc crasseux est un peu noir, n'est-ce pas, et un nègre crasseux est un peu blanc, l'un et l'autre étant, disons, noirâtres et ou blanchâtres.

Un poème tardif comme « le Tombeau d'U » (extrait de *La veste d'intérieur*, Nubia, 1977) poème plutôt obscur au demeurant, me permettra d'illustrer l'écriture du dénigrement.

L'oiseau vint prendre sur mes cils
ce qu'il me restait de son regard
ma bouche recoupa ce que mon cœur disait
j'ai eu froid tel solstice d'été

A Pâques je ne pus rompre le pain que leva
Un ventre refusa de traduire mon amour en chair
En vain quémandal-je à ce chant
un asile qui fût moins une prison
Mon corps pour toutes frontières
trop étroites pour les ébats de mon âme
m'épouiller je ne demandais que cela
Mais s'épouiller est dur quand on n'a que dix doigts
Allez je ne trahis pas le bleu des pervenches
sinon mon pied ne sait plus jauger l'humus

*Mon jardin est aussi dépouillé
qu'un jardin en automne
confiné pas grandiloquent
quand les astres mauves
font révérence
aux nuées froides*

Mais puisqu'à profondeur de tombe
il n'est que l'oubli qui fasse bonne mesure au corps

3. Interview par Daniel Delas, in *Le Français Aujourd'hui*, n° 69, 1985, pp 83-90.

qu'importe aux pervenches que je ne cille pas
quand cette main me passe sur le visage

L'herbe avait ce poison qui affolait
mon jardin foisonnait de trèfles
à quatre feuilles puis à cinq feuilles
pour un vœu inexaucable
En dépit du bleu des pervenches

Delf n'eut jamais ces jardins solaires
or l'oiseau vint prendre sur mes cils
ce qu'il me restait de son regard
ma bouche disait ce que son cœur taisait
j'eus froid à tel solstice d'été

A Pâques ne pus rompre le pain qui ne leva
un ventre refusa de traduire mon amour en chair
En vain quémmandais-je à cet adagio
un asile qui fût moins une prison
mais je n'eus que mon corps pour toute frontière
allez je ne trahis pas le bleu des pervenches
si mon pied ne sait plus jauger l'humus

« Tombeau d'U » qu'est-ce à dire sinon d'U... Tam'Si, « U Tam'Si provient d'un emprunt que j'ai fait à un arrière cousin qui fut un grand poète de langue vili ; il appelait un de ses fils Tam'Si. Tam'Si, c'est une injonction : « regarde le pays ». J'ai fait une phrase de mon nom de famille : la-petite-feuille-qui-parle-du-pays »⁴. Ce nom de plume semble se disséminer dans le texte, d'autant plus subtilement que le système de reprise de certains vers le souligne. U comme *(H)U-mus*, mot répété dans un vers repris en écho comme le sont les huit premiers vers, avec une légère modulation

sinon mon pied ne sait plus jauger l'humus

devenant

si mon pied ne sait plus jauger l'humus

modulation sur laquelle on va revenir dans un instant.

U dans le U de *(h)umour* qui, par la médiation de l'*am* de *Tam* donne l'*amour*, valeur positive, mais, par celle de *tombe* donne le *tombeau* d'U. Reste le *Si* d'U Tam'Si ; un oiseau vient le prendre sur ses *cils* où le signifiant du mot est référrable au nom « de plume » de l'écrivain tandis que son signifié s'accorde avec le sens donné plus haut de *Tam* (« Si en vili : « regarde le pays » ; mais qui regarde, à qui renvoie le qualificatif *son* de *son regard*, ? Regard de l'oiseau ? Non, d'autant plus que le vers suivant

ma bouche recoupait ce que mon cœur disait

se trouve repris à la fin avec une modification intéressante

ma bouche disait ce que mon cœur taisait

4. *Ibid.*

Regard du dénigré Tchicaya, regard du dénigrant U Tam'Si, puisque s'instaure par la variation de *son* et de *mon*, une sorte de co-référence à un Tchicaya U Tam'Si présent-absent, dédoublé, lui-même et autre que lui-même. Comme si l'homme prenait distance du poète, comme si, au bout de la dérision, au bout du dénigrement, c'était un être double qui tenait lieu de JE, un — l'oxymore parle — nègre blanc. Qui est le bon ? Qui est le faux ? Allez donc savoir ! Les deux assurément !

Qu'on observe d'ailleurs les éclipses de la manifestation du sujet grammatical et les vacillements de la négation dans les vers repris en écho

A Pâques je ne pus rompre le pain qui leva

et

A Pâques ne pus rompre le pain qui ne leva

ainsi que la variation *sinon mon* et *si mon* citée plus haut.

Comment ne pas sentir dans ces intermittences la dialectique obstinée entre un sujet qui s'absente et autre chose ou quelqu'un d'autre qui l'occulte et le nie. Je ne sais plus mon nom ni son nom, je ne sais plus mon pied, c'est-à-dire je ne sais plus être poète, je ne sais plus la poésie, elle patauge dans l'(h)U Tam'Sien / Umus primordial, le chant et le sang retournent à leur source commune. Tout se passe comme si une diglossie existentielle venait barrer toute unité possible du sujet, toute réconciliation avec l'autre.

Reste à rendre compte de la présence récurrente dans ce poème de deux thèmes insstants, celui du *ventre* et celui des *pervenches*. Il me semble que les remarques que nous avons faites précédemment sur la mauvaise-té générale nous mettent sur la voie.

Le *ventre* est associé de façon négative à l'*amour*, amour qui peut être celui de la femme amante mais qui renvoie plus spontanément dans l'œuvre à celui de la femme-mère. Bien des passages illustrent d'ailleurs cette association « en creux » :

Étiez-vous dans les avoines ma mère
que n'ai-je de trace d'amour sur mon ventre
d'où veniez-vous quand je venais en vous
vous étiez l'ombre et j'étais l'oubli

ou, en des termes plus puissants et plus clairs à la fois :

Que l'amour maternel
ne reprenne jamais du ventre
le corps qu'il donne du ventre...
Que le cordon ombilical rompu
le lien soit deux mains nouées
que l'on dénoue avant l'agonie...
A quoi bon rêver d'un ventre
qui soit aussi une tombe chaude

Il ne sert à rien
de faire comparaître ici
la mer
qu'on la laisse rouler ses hanches

sur toutes les plages
à l'envie des négriers (V 67)

Le ventre, c'est le point faible de l'homme, sa blessure intime, le paradis perdu, la mère indigne, noire de tous les péchés du monde :

ouvrir un ventre de femme c'est ouvrir une tombe (V, 35).

Pour couper le cordon ombilical, il faut se dépouiller ou plutôt s'épouiller⁵, mot humoristique par lequel le dénigré traduit en la dépathétisant son exigence intérieure de catharsis, comme s'il était chien ou singe. Il faut vomir son ventre, il faut, au risque de mourir étripé, mourir ventre à l'air :

J'envie ceux qui tombent finalement sur le dos
ventre en l'air à l'air
rond !
Et pleure ceux qui tombent finalement
sur le ventre
dos à l'air en sol... (V, 105)

Considérons ensuite le *bleu des pervenches*. La pervenche, petite fleur bleue malmenée par la force putréfiante du *vent mauvais*, du *sang mauvais*, du *mauvais chant* de l'*enfant maudit*. Le père s'y lit en clair (*per-*) le père réel, noir aux yeux noirs, dur et indifférent, male puissant qui sème à tout vent, qui a violé la mère, celui que TUT poursuit de ses sarcasmes énormes :

5. Dans le seul petit recueil *La Veste intérieure*, je trouve :

- p. 20 Le ciel toujours goulu
mais épouillant
là où la terre console
- p. 22 Voici les caciques
les macaques d'hier
les princes d'aujourd'hui
s'épouillant se dépouillant
m'épouillant t'épouillant
poux le cul par terre
peuple-souverain — les masses
à coup de slogans, on sodomise
- p. 31 On a dit il est fou
Les mots l'ont dépouillé
- p. 40 Le soleil épouillera
ou la mer par dérision
ou la terre par compassion
- p. 41 Il pleut sur le Golgatha
Le soir dépouille d'oiseaux
parmi les débris d'arbres s'englue
- p. 48 Quand ne pouvant m'épouiller
tout à fait je saborderai le cœur
je fus la seule épave que la mer rendit
- p. 54 Poids de la bouche
épouillant l'amour
- p. 72 Or sur le seuil le ramier
s'épouille l'aile du bec.

je ne suis pas le fils
du père qui montre le glaive
le mien s'est masturbé dans les foires
il enseignait la résurrection par le sperme
il excisait les vierges
il offrit à Satan pour le gracier
un chapelet de prépuces
Hier on les a retrouvés
dans les soutes de Fort Knox (V, 63).

S'y lit aussi l'autre, le père aux yeux bleus, le père gaulois. Tous les blancs ont les yeux bleus, n'est-ce pas, et TUT le congolais ne se définissait-il pas lui-même à la fin de sa vie, toujours dans la même veine dénigrante — comme un *congaulois* ?

Relisons maintenant la fin de notre poème :

Allez je ne trahis pas le bleu des pervenches
sinon mon pied ne sait plus jauger l'humus

C'est bien, me semble-t-il : « je reste fidèle à la tromperie première, à la fausseté originelle de mes pères, je reste le nègre blanc, le noir fils de gaulois à « l'œil bleu blanc ». Sinon ma poésie ne sait plus dire cette primitivité qui fait le fond (l'humus) de moi-même.

Écrire au ventre

TUT, j'espère l'avoir fait sentir, n'est ni l'un ni l'autre, ni identité ni aliénation, ni nègre ni blanc, il est altéré. Dans tous les sens du terme, y compris celui d'assoiffé ; là aussi dans tous les sens du terme, y compris dans le plus matériel, puisque les références au vin, à l'alcool, à l'ivresse abondent, sans que bien entendu l'humour perde droit de cité

D'abord le vin, avant l'eau du baptême
ou l'huile de la lampe (V 16)

L'humour, c'est par là que je voudrais terminer. L'étude de l'altérité, thème de ce colloque sur la poésie, débouche dans le cas présent sur l'humour comme forme d'écriture altérée, comme moyen de prendre et de donner la parole sans la prendre ni la donner, comme moyen d'énoncer une parole qui se dénonce en s'énonçant, qui s'énonce en se dénonçant.

TUT est un écrivain de la deuxième génération, comme on dit ; après les grands ténoirs, les grands « nègres », authentiques champions d'un universel nègre qui exalte les valeurs spécifiques mais profondément humaines des noirs. Certes, l'humour n'a pas été oublié par les aînés et ce serait faire injure à Aimé Césaire en particulier que de le faire croire ; mais le cas des écrivains antillais est particulier et sa considération m'entraînerait trop loin. Il n'a pas été non plus oublié par Senghor l'Africain mais je voudrais montrer pour terminer que ni la fonction ni la définition de l'humour senghorien n'offrent grande ressemblance avec la pratique tchicayenne.

Senghor dit : « L'humour nègre a toujours une pointe de sentiment. Il fuse non d'un jeu de mots ou d'idées, mais d'une contradiction dans les faits »⁶. Ce à quoi TUT répond, imperturbable : « Je ne pratique pas Senghor essayiste et je ne sais donc pas s'il y a une parenté entre l'humour chez moi et celui que définit Senghor. L'humour chez moi procède d'un besoin. » Suit le passage dont je me suis servi plus haut : « La situation dans laquelle je me trouve est une situation de dénigré, alors je fais une surenchère, je me dénigre plus moi-même que l'autre ne l'a fait. » Mais l'autre ici c'est le maître et TUT poursuit : « Nietzsche m'apprend que le maître ne rit, n'a jamais su rire de soi ; le rire est l'arme des faibles. Est-ce nègre ou non ? Je ne sais pas. Je crois que l'humour est commun à beaucoup de peuples qui se trouvent dans ce genre de situations. Nous sommes des peuples opprimés et l'humour est ce qui nous permet de subsister, de rire un peu de ce qui s'agit autour de nous, s'agit de façon souvent criminelle, inhumaine. L'humour est notre arme miraculeuse »⁷.

Et en cela TUT annonce l'écriture et la thématique des écrivains africains de la troisième génération ; pour ne citer que les plus proches : le congolais Sony Labou Tansi, les guinéens Thierno Monenembo et Williams Sassine. Surtout ne pas se prendre au sérieux : (je cite Williams Sassine) « Ce régime (celui de Sékou Touré) a duré près de trente ans sans écrivains. En Guinée, il ne faut pas se prendre trop au sérieux ; dans écrivain, il y a *vain*. Je ne suis pas un écrivain, je sabote le métier. Ça me fait rigoler d'être considéré comme un écrivain. Ce qu'on fait est passager et ne demande qu'un minimum de courage... Nous parler à nous de responsabilité, c'est à la limite du déplaisant ; être responsable, ça veut dire qu'on peut te pendre quand on veut, voilà ce que ça veut dire ici. »⁸.

TUT a été le premier à refuser de se dire responsable de quoi que ce soit, de quelque autre que ce soit. Il ne se veut investi d'aucune mission et il ricane de tous ceux qui prétendent l'être. Témoin ? Même pas, disons embarqué dans la galère !

Il n'y a donc rien de commun, je crois, entre son humour et celui de Senghor. Celui-ci oppose en somme l'humour verbal et intellectuel, l'esprit à la française, le *french wit* au sens de l'absurde, proche selon lui de l'*english humour*. Cette distinction est sans valeur pour caractériser des écrivains comme TUT et ceux que je situe dans sa lignée, qui pratiquent une écriture de la dérision totale. Écriture qui ne s'interdit ni les jeux de mots ni les calembours (on en vu d'« hénaurmes » chez TUT et on pourrait citer par exemple le titre du dernier livre de Sassine⁹, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui* ; elle est, à l'évidence sensible au cocasse et à l'absurde. Son signe particulier, ce en quoi elle sonne autrement, c'est la surenchère, surenchère délirante où le pathétique de l'irréconciliation ultime et première est emporté dans le flux verbal dévastateur d'un jugement dernier qui n'en finit jamais de s'énoncer. La bouche est pourrie, que la voix soit désormais donnée au ventre et à ses borborygmes incontrôlés pour dire burlesquement mais obstinément « Non, non et non ! ».

6. *Liberté I*, p. 429, Paris, Seuil 19.

7. *Le Français Aujourd'hui*, *ibid.*

8. *Le Français Aujourd'hui*, n° 81. « Littératures francophones », p. 12.

9. Présence africaine, 1985.

NON.

Avec le ventre, ramener tous les regards
à la souplesse unique de ma voix
vous donne la clé :
un sourire en pétales mauves
et le sang et le sang et le sang
indiscontinu, mélopée
échappée de cette bouche pourrie
par les chaleurs de ce ventre !
On m'assure qu'il fut ventriloque
alors les chacals se liguerent
avec qui l'on sait,
dont la denture gloussait
dans une morsure,
dans une morsure verte,
dans une morsure de trois toises
valant un dollar l'aune
et non une couronne d'épines
(*V*, 24).

Daniel DELAS

LE LANGAGE ET SON AUTRE

Transformations du traduire et altérité

Dans la conception commune du langage, la poésie a été et est encore la figure privilégiée de l'altérité. Elle est l'autre de la prose, confondue avec le langage de tous les jours, pour le Monsieur Jourdain qui sommeille en chacun de nous. De même que l'irrationnel s'oppose à la raison, le signifiant au signifié, le féminin au masculin et la broderie aux mathématiques. C'est le modèle du signe. Sa paradigmatische binaire emblématise la poésie.

Plus on pousse la poésie vers le poétique, plus on renforce l'opposition, au lieu de s'en affranchir. La relation qui sépare entre la poésie et « l'universel reportage ». Mais il est vrai aussi que Mallarmé, qu'on ne prendra pas en flagrant délit de simplisme binaire, dit ailleurs qu'il n'y a pas de « prose ». Cette relation qui semble écarter la poésie du langage dit ou cru ordinaire, les mots de tous les jours, dont on « se sert », cette relation ne fait rien d'autre que signer le signe. Confirmer la conception la plus traditionnelle et fixe du langage. Plus on pousse l'autre dans son altérité, plus on maintient le schéma qui fait un seul et même paradigme de la structure binaire du signe et de l'opposition duelle entre l'identité et l'altérité. Ce n'est pas tant l'antagonisme affiché des termes entre eux qu'on fait apparaître que leur solidarité.

Même cas pour l'opposition fameuse, sur la question de l'origine du langage (en fait, c'est plutôt celle de son fonctionnement) entre convention et nature. Ces termes qu'on prend pour des opposés sont des complices. Ce que montre le « radicalement arbitraire » de Saussure, si on le lit comme une historicité radicale, au lieu de le rabattre sur le conventionnalisme. Il sort de ce pas de deux. Il permet de déplacer l'opposition coutumière entre motivation et arbitraire, non plus de la nature à la langue, mais du discours à la langue, intérieurement au langage. Ainsi la motivation n'est plus l'autre de l'arbitraire, mais une des formes de son historicité. Alors que la convention et la nature se supposent mutuellement leur identité et leur altérité, et ne visent qu'à conserver la statique de leur système, l'historicisation de l'arbitraire — dans le *Cratyle*, c'est *nomos* et non *thesis* qui s'oppose à *phusis*¹ — fait entrer l'altérité dans l'identité.

1. Pour le détail de l'argumentation, je me permets de renvoyer à « La nature dans la voix », introduction à Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*, T.E.R., 1984.

Troubler le rapport entre identité et altérité, c'est troubler le signe. Toucher au signe, c'est toucher au rapport coutumier entre identité et altérité. Toujours le paradigme dualiste, dont le couple pervers de l'écart et de la norme est la forme bête. Mais la poésie n'est pas bête. Elle sait que le binaire, en ces choses, est la forme dominante de la bêtise. Et que l'opposition des contraires ne passe pas entre l'identité et l'altérité, mais entre l'identité. Ce qu'écrivait Claudel, dans la quatrième ode :

Les mots que j'emploie,
Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes !

où j'accentuerais le *et*.

Vue du rythme comme historicité radicale, la langue est le fantôme du discours. Et l'identité véritable, je veux dire empirique, individuelle, l'identité-historicité par opposé à l'identité abstraite, mythique, qui est celle de la logique du signe, c'est celle qui est l'accueil intérieur à l'altérité, le renouvellement constamment en cours de l'identité par l'altérité. L'identité n'est pas un nom, mais un verbe, à l'inaccompli.

Si l'identité n'est pas cela, l'altérité n'est qu'un thème pour l'identité, et qui donne le change. A identité ahistorique, altérité mannequin. Un théâtre d'universaux. Où passent de grandes métaphores. Comme la métaphore marine du rythme, motif et métrique chez Saint-John Perse.

La traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. La traduction est cette activité où s'inversent le caché et le montré. Le montré, en apparence, est la version d'un texte. Le caché, y compris pour le traducteur, est l'ensemble indistinct des idées sur le langage, sur ce qui est littéraire ou non, sur ce qui est propre à une langue et à l'autre, et qui peut ou ne peut pas passer, sans que le critère soit ailleurs que dans l'histoire de cette relation, et dans le point de vue qu'elle a sur elle-même. C'est-à-dire le point de vue qu'en a le traducteur. Ainsi ce que montre avant tout la traduction, c'est le traduire. Un mode de relation entre une identité et une altérité.

L'enchaînement de l'évidence et de la banalité veut que, l'autre étant l'autre, de sa phonologie à sa syntagmatique, traduire, traditionnellement, ramène l'étrangeté de l'étranger à sa propre identité, en fait de l'assimilable et de l'assimilé. Ce qui était de l'anglais ou une autre langue devient, par exemple, du français. Quoi de plus naturel, et traduire, serait-ce autre chose ? En évitant, c'est bien connu, que la traduction ait l'air d'une traduction, d'un décalque maladroit, comme on n'en ferait pas en s'exprimant dans sa propre langue.

Cette naturelle visée du naturel efface donc au passage, ou du moins cherche à le faire, les différences linguistiques, culturelles, historiques. Et si l'idéal à atteindre pouvait être atteint, le texte traduit donnant l'impression d'avoir été écrit dans la langue d'arrivée, cette transparence absolue ferait que la traduction serait invisible comme telle, dans la mesure où toute altérité aurait disparu, et l'effacement de l'autre comme autre serait tel que cet effacement lui-même serait effacé.

Mais aussi cette visée, répandue, enseignée, efface le poème et ne laisse que le signe. Que le sens. L'effacement de l'effacement est ce qu'elle montre. L'autre n'est plus que sa propre annulation. On le restitue, éventuellement, en retournant à l'original.

C'est qu'on a confondu altérité et différence. Il y a des différences entre les langues. Mais la différence entre deux traductions ne passe pas par cette différence-là. Elle met en œuvre, à l'intérieur d'une même langue, un travail de l'altérité sur l'identité. Elle montre que l'autre n'est pas tant l'autre langue que l'autre de la situation dans la théorie du langage.

Ce qu'expose la traduction identitaire, quelle que soit la multiplicité de ses variantes, c'est ce que ses concepts l'empêchent de concevoir. Selon qu'on pense langue ou discours, rythme ou non, le programme et son accomplissement sont autres.

La reconnaissance récente et graduelle de l'oralité a contribué à transformer le traduire. Mais sans doute toute la transformation de la logique des rapports interculturels propre à la modernité (le primitivisme, les changements de l'anthropologie et de l'ethnologie, la décolonisation) et le travail même de la modernité en art et en littérature comme mise à découvert du sujet et de son historicité radicale ont fait la condition d'un passage du traduire vers une exposition du rapport comme tel, de l'altérité comme telle. Par rapport à quoi les résistances apparaissent aussi pour ce qu'elles sont : l'identité pour l'identité.

L'exemple d'un poème chinois classique servira à montrer que c'est en transformant l'identité métrique dans la traduction qu'on peut donner à entendre l'autre, et que seule cette visée identifuge peut, au lieu de l'académisation pseudo-poétique qui transpose tout en alexandrins de pacotille ou en simili vers libres, créer une nouvelle métrique française, en émettant une forme qui est une métaphore de l'altérité.

L'exemple du mot *Sprache* chez Heidegger, et particulièrement dans *Sein und Zeit* et *Unterwegs zur Sprache*, à travers ses traductions françaises, illustrera comment le traduire peut montrer ce qu'il ne saurait voir.

Pour le poème chinois, travail d'apprenti amateur², il s'agit seulement, de ma part, d'une expérience. Le texte est un quatrain en vers de cinq caractères, chaque caractère étant un mot monosyllabique, forme classique. Quatrain d'un poète de l'époque des Tang, Meng Hao-jan (689-740). Voici d'abord le texte et sa transcription, que je prends dans l'anthologie de François Cheng³, ainsi qu'un mot-à-mot (qui fausse la syntaxe réelle des verbes, par son participe et ses infinitifs, puisqu'il n'y a pas de formes conjuguées en chinois, et fait plus barbare qu'en réalité, alors que la syntaxe, indéterminée, est ici tout à fait « normale ») et sa traduction, par François Cheng :

移	舟	泊	烟	渚
月	暮	客	愁	新
野	暝	天	低	樹
江	清	月	近	人

2. Un autre poème de Meng Hao-ran a donné lieu à un exercice semblable dans « Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement », dans *Le texte en mouvement*, textes réunis par Roger Laufer, P.U.V., 1987, p. 23-37.

3. François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang, Seuil, 1977, p. 109.

I chou p'o yan — chu
Jih — mu k'e ch'ou hsin
Yeh k'uang t'ien ti shu
Chiang ch'ing yüeh chin jen

*Déplaçant barque / accoster îlot brumeux
Soleil couchant / tristesse du voyageur ravivée
Plaine immense / ciel s'abaisser vers les arbres
Rivière limpide / lune se rapprocher des hommes*

Dans les brumes, près de l'île, on amarre la barque.
Au crépuscule renaît la tristesse du voyageur.
Plaine immense : le ciel se penche sur les arbres.
Fleuve limpide : la lune s'approche des humains.

Une autre anthologie⁴ en donne la traduction suivante :

Près de l'îlot de brume notre bateau s'arrête,
Au couchant qui ravive toute mélancolie.
Par cette immensité, le ciel verse sous les arbres.
Sur le fleuve pur, la lune rejoint l'homme.

Il est remarquable que les deux versions, différemment, déplacent les groupes du premier vers. C'est que toutes deux visent une approximation d'alexandrin, cette métrique approchée faisant figure du poétique, allusion au poème et à une tradition tout ensemble, la tradition du « vers national ». Où disparaît le principe poétique de l'original, non traduit mais transposé, remplacé par un autre, lui-même si imparfaitement exécuté qu'il n'y a plus là qu'une imitation déshistorisée et sans rigueur d'un alexandrin « libéré », il y a plus d'un siècle. Ne reste donc que du sens.

On peut cependant imaginer un principe poétique qui donne une idée, en français, de la métrique chinoise. Si les alternances de tons ne passent pas, la césure et le monosyllabisme peuvent très bien se rendre. Il suffit, pour franchir la contrainte linguistique, d'adopter des cellules de deux syllabes prononcées, et de se tenir rigoureusement à ce principe imposé. Des blancs entre les groupes tiennent lieu de ponctuation et rendent mieux l'indétermination, la « valeur allusive »⁵ du poème chinois :

vogue	la barque	aborde	une île	de brume
soleil	couché	le vague	à l'âme	voyage
la plaine	est vaste	le ciel	est bas	sur l'arbre
le fleuve	est clair	la lune	est proche	à l'homme

Brouiller et franchir la frontière entre les deux composants du signe dans leur hétérogénéité supposée, et brouiller, franchir la frontière de la différence entre deux langues-cultures apparaît un même travail poétique. La critique du traduire par le poème est la même que la critique du signe par le rythme. Car le poème et le traduire ont affaire à deux aspects du même dualisme.

4. *La montagne vide*, Anthologie de la poésie chinoise III-XI^e siècles, traduite et présentée par Patrick Carré et Zeno Bianu, Albin Michel, 1987, p. 61.

5. Allusion à François Jullien, *La valeur allusive*, Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle), Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, vol. CXLIV, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1985.

C'est la bipolarité du traduire, nettement posée par Schleiermacher, entre tout ramener « à sa propre culture »⁶, l'annexion, et le calque de l'autre, « imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle à partir d'un autre texte déjà existant » (*ibid.*, p. 49). Ainsi l'« ethnocentrique » et l'« hypertextuel » sont opposés comme *soi* et *l'autre* : étrange changement de plan. Car si une culture est différente d'une autre culture, elle ne s'oppose pas au poème. Il n'y a qu'une absence de poème qui s'oppose au poème. Ce décalage dénonce justement que l'empire du signe est à la fois celui du sens et celui de l'identité.

L'herméneutique, de Gadamer à Michel Serres masque cet effet en incluant l'altérité dans l'opération du comprendre et de l'interpréter. La phénoménologie y inscrit le traduire. Ainsi Heidegger écrit dans son cours de 1943 sur Héraclite que « chaque traduction est en soi déjà une interprétation — jede Übersetzung ist in sich schon eine Auslegung », et « Interprétation et traduction sont dans leur noyau essentiel la même chose. — Auslegung und Übersetzung sind in ihrem Wesenskern dasselbe »⁷. Cette intégration est une hégémonie, et double : l'hégémonie du sens, l'hégémonie de l'interprète. Ne pas oublier — c'est le cas, pour les étymologiseurs, d'étymologiser — l'*hégémône* caché dans un pli de l'exégèse comme dans le dessin de l'arbre.

L'inclusion de la traduction dans l'interprétation est la même que l'inclusion du poème dans le sens et dans l'herméneutique. Comme le déclare ce passage de Derrida : « Le poème lui-même est déjà un tel événement herméneutique, son écriture relève de l'*hermeneuein*, elle en procède »⁸. On ne peut mieux dire la mainmise et l'abus de pouvoir de la philosophie sur le poème.

Mais ce geste cache une méconnaissance de l'altérité. Il installe un obstacle au savoir et à l'éthique du poème. Vu de la poétique, c'est une ruse de la raison, un effet du signe, qui consiste à pré-philosopher le poème, comme on dit prémédiquer un patient avant une opération. Ici, le pré-convertir en énoncé. Et se rendre incapable de l'aborder comme énonciation. Par là se perd son historicité. L'herméneute n'a que l'historicisme. Qu'il rejette, parce qu'il le connaît. Le poème est alors prêt pour sa déhistoricisation. Son essentialisation.

Il ne suffit pas d'affirmer que traduire est à la fois esthétique et éthique pour que l'autre reste autre. Modifie l'identité. Car cette postulation peut ne pas voir qu'elle s'inscrit dans la raison du signe, si la défense de l'altérité s'identifie à celle du littéralisme, du signifiant au sens traditionnel.

Ce qui montre qu'on reste dans le une-deux une-deux du signe (la forme, le sens), est qu'on y met la poésie comme l'intraduisible même. Logique, puisque traduire est de l'ordre du sens. Dans la surenchère mimétique des épigones, ainsi, tels poèmes de Celan sont dits « intraduisibles » et « incommentables »⁹. Mais, si interprétation et traduction « ne sont qu'une seule et même chose [...] pourquoi faudrait-il tenir certains mots pour intraduisibles ? »¹⁰. C'est qu'on a alors affaire à une essentialisa-

6. Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les Tours de Babel*, éd. par Gérard Granel, TER, 1985, p. 48.

7. Martin Heidegger, *Heraklit* (Gesamtausgabe 55), Vittorio Klostermann, 1979 (2^e éd., 1987), p. 63.

8. Jacques Derrida, *Schibboleth*, Galilée, 1986, p. 88.

9. Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgois, 1986, p. 23.

10. Jean-Pierre Cometti, « Le recul du texte, Herméneutique et traduction », *Sud* n° 69-70, « La traduction », juin 1987, p. 25.

tion du sens, son objectivation dans une origine-essence-vérité au-delà de l'empirique. Un mythe de la langue.

C'est pourquoi il n'y a peut-être pas de pensée plus neuve et plus féconde dans la théorie du langage au XX^e siècle que celle du discours, telle que l'a commencée Benveniste, et qu'il a constituée en un « appareil nouveau de concepts et de définitions »¹¹, un « monde de l'énonciation », l'« univers du discours » (*ibid.*, p. 64). Il dit ailleurs des « mondes différents », une « autre manière de voir les mêmes choses »¹². Qui permet d'observer, par rapport aux emplois non rigoureux qu'une sémiotique généralisante fait de la notion de signe, que « L'art n'est jamais ici qu'une œuvre d'art particulière »¹³, c'est-à-dire une « sémantique [...] sans sémiotique » (*ibid.*, p. 65). D'où une efficacité conceptuelle autrement plus forte que le réalisme phénoménologique ou le métaphorisme sémiotique.

Quand on traduit, ce n'est pas la langue qui traduit. Pas plus qu'elle ne pense, ou se souvient. Elle *est* une mémoire, ce qui est différent. Qui traduit est un sujet historique du discours. Dans le rythme, pas dans le schéma, au sens qu'a montré Benveniste. Le rythme comme « organisation du mouvant ». Héraclite redécouvert sous Platon. La notion de signifiant change.

Relève de la théorie traditionnelle (le signe, la langue) toute identification du signifiant à la « lettre ». Le structuralisme y est enclos. Et Lacan, qui en est solidaire. Avec, en plus, le continu du signifiant avec le symbole, et avec l'extra-linguistique.

S'il n'y a, empiriquement, que du discours, le signifiant devient signifiance, rythme comme subjectivité, spécificité, historicité d'un discours. Du continu, non plus du discontinu. Le continu discours-culture-histoire-sujet. L'autre n'est plus l'autre langue. Il y a un autre autre : le rythme sous le schéma, l'altérité que représente pour le signe — qui est finalement toujours, plus ou moins, par sa dualité constitutive, une théo-logique — l'historicité radicale.

Ce conflit de la langue et du discours, de l'essentialisation et de l'empirique, c'est ce que cachent les traducteurs français de Heidegger pour le cas emblématique du mot *Sprache*.

Sprache, en allemand, est un mot pour plusieurs concepts, qui varient selon les expressions, principalement *langage* et *langue* au sens d'un idiome national, en des valeurs nombreuses qu'analyse avec une grande clarté et finesse l'article du dictionnaire de Grimm (t. 16, col. 1905) où prédomine nettement la notion de *langue*.

Les emplois qu'en fait Heidegger ne sont pas séparables de sa conception du langage. Il ne s'agit plus de l'allemand en général, mais de la théorie du langage et du cheminement de Heidegger dans ce champ théorique, que conditionne l'« analytique du Dasein » (*Sein und Zeit*, p. 163), avec le statut de la *Rede* et du *Gerede*, et leur rapport avec la quotidienneté. La logique interne de ce cheminement élimine la *Rede*, efface la parole au sens de Saussure, le discours au sens de Benveniste.

Or les traducteurs, lapsus, ou, mieux, symptôme, ont effacé l'effacement de la parole, en remettant de la parole là où il n'y a plus que de la langue. D'où cette contradiction piquante que nul plus que les adorateurs de la langue au sens de

11. Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue » (1969), dans *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, 1974, p. 65.

12. « L'appareil formel de l'énonciation » (1970), *ibid.*, p. 79.

13. « Sémiologie de la langue », *ibid.*, p. 59.

Heidegger ne parlent de la parole, dans un sens mal déterminé, mais qui fait signe vers l'authenticité, sinon vers une valeur mystique.

Comme on ne saurait supposer, hypothèse faible, que les traducteurs ne savent pas ce qu'ils font, par ignorance, ils sont hyper-savants au contraire, mais il est vrai que leur situation philosophique induit une ignorance seconde des questions du langage, malheureusement, reste, *lectio difficilior* et hypothèse la plus intéressante, que c'est précisément leur situation philosophique qui les engage dans ce lapsus révélateur.

Le résultat n'est pas seulement un beau désordre. C'est un désordre orienté. Pourquoi Derrida, qui met tant de traductions de termes en doute, suit sans discussion la traduction de *Sprache* par *parole* : « Il faut bien que la parole parle déjà pour nous »¹⁴.

Je prends quatre exemples : les trois traductions de *Sein und Zeit* et celle d'*Unterwegs zur Sprache*.

Dans *L'être et le temps*, traduit par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (Gallimard, 1964 ; jusqu'au § 43), *Sprache* est rendu par *langage*, et *Rede* par *discours*, en conservant une concordance que viennent seulement rompre les cas où *Sprache* désigne un idiome national : « une langue étrangère — die Sprache fremd ist » (p. 164), « De quel type doit être l'être d'une langue pour que celle-ci puisse être "morte" ? — Welcher art ist das Sein der Sprache, dass sie "tot" sein kann ? » (p. 166), « la croissance et la dégénérescence d'une langue — eine Sprache wächst und zerfällt » (p. 166). Juste un à peu près pour « der sprachliche Index — dans le langage » (p. 162). Non-condordance pour *Wort* (p. 161), tantôt *parole*, tantôt *mot*.

Mais la systématique choisie entraîne des difficultés. La relation entre langage et discours paraît d'abord claire : « *Le fondement ontologico-existential du langage est le discours* », pour « *Das existential-ontologische Fundament der Sprache ist die Rede* » (p. 160). Mais quelle est la compréhension de *discours* ? Il y a une quasi-synonymie entre *langage* et *discours* : « Le discours est existentiellement langage — Die Rede ist existential Sprache » (p. 161), « Le plus souvent, le discours s'exprime et il s'est toujours-déjà exprimé. Il est langage. — Die Rede spricht sich zumeist aus und hat sich schon immer ausgesprochen » (p. 167).

De leur côté, *discours* et *parole* n'ont pas entre eux de délimitation claire, traduisant tous deux *Rede* : « Le discours est l'articulation de ce qui est compréhensible — Rede ist die Artikulation der Verständlichkeit » (p. 161), « L'ensemble significatif de ce qui est compréhensible accède à la parole. — Die befindliche Verständlichkeit des In-der-Welt-seins spricht sich als Rede aus » (p. 161). Enfin c'est à partir de la « communication » (Mitteilung) et de la « manifestation » (Bekundung) que « le langage devient ontologiquement possible — so etwas wie Sprache ontologisch erst ermöglichen » (p. 162-163).

Le fusionnement de ces concepts aboutit à un brouillage, avec le rajout de « l'étant », dans « L'être-là est l'étant de langage », pour « Das Dasein hat Sprache » (p. 165), juste avant le passage où il est dit que « les Grecs n'avaient pas de mot pour "le langage" — Die Griechen haben kein Wort für Sprache », et qu'ils comprenaient ce « phénomène », de prime abord (« zunächst » curieusement entre guille-

14. J. Derrida, *De l'esprit*, Galilée, 1987, p. 147-148, note 1.

mets, ponctuation de tenue à distance) « comme discours — als Rede ». Ce qui montre bien que Heidegger oppose *Sprache* au discours, au dire, *reden*.

Il en ressort que le terme *langage* pour *Sprache*, par sa généralité, cache la langue. Cache l'opposition entre *Rede* et *Sprache*, et la disparition du sujet dans la langue. Où s'efface en partie l'opposition même entre l'authentique et l'inauthentique. Le porte-à-faux du rapprochement entre *langage* et *discours* (rigoureusement, *discours* s'oppose à *langue*, non à *langage*) contribue à une sorte de molle équivalence entre tous les termes de ce champ lexical qui agit comme un édulcorant.

La traduction d'Emmanuel Martineau (Authentica, 1985) est un tout autre dispositif. Pratiquement pas de concordance. En principe *le parler* traduit « die Rede », et *la parole* traduit « die Sprache » (dans le titre du § 34). Ce qui fait un rapprochement absent des termes allemands. Il est induit par le souci de conserver le rapport entre *Sprache*, « la langue » et *sprechen*, « parler ».

En fait, « le parler » traduit quatre expressions : *sprechen*, « in den Begriff des Sagens und Sprechens — au concept du dire et du parler » (p. 160) ; « zum redenden Sprechen — à la parole en tant que parler » (p. 161) ; *Rede*, de nombreuses fois, mais avec l'anti-concordance de *discours* pour « Redenhalten » (p. 161) ; *reden*, le verbe.

Sprache est traduit en alternance par « la parole » ou par « la langue », ou l'adjectif « linguistique » (*Sprachgehalt*), ou par « langage » : « l'essence du langage — das Wesen der Sprache » (p. 160), « la philosophie du langage » (p. 166).

Cette alternance entre *parole* et *langue* brouille toute cohérence interne. Avec des allures de tautologie, étrangères au texte : « L'être-exprimé du parler est la parole — Die Hinausgesprochenheit der Rede ist die Sprache » (p. 161). Suivi immédiatement de : « La langue peut être morcelée — Die Sprache kann zerschlagen werden ». L'opposition entre *Rede* et *Sprache* est dispersée. De nouveau la parole : « une définition pleinement satisfaisante de la parole — eine voll zureichende Definition der Sprache » (p. 163). Aussi l'expression « *Le Dasein* a la parole » (p. 165) n'a plus qu'une apparence de sens, toute fallacieuse. Il n'a pas la parole comme on l'a à une réunion. *Il a la langue*. Dans un cas, le terme allemand est conservé : « Les Grecs n'ont pas de mot pour la *Sprache* » et s'ajoutent entre parenthèses, au choix pour le lecteur : « (parole, langue) ». Enfin « Sprachwissenschaft » est tantôt « linguistique », tantôt « science du langage », et « langue » pour la langue morte. Mais pour « die Rede » au début du § 35, « Sie ist Sprache » est traduit « Il est parole ». Le brouillage est double : il brouille Heidegger, il brouille toute théorisation du langage. Manière de montrer qu'il n'y en a pas chez le philosophe-traducteur.

François Vezin (Gallimard, 1986) traduit *Rede* par « parole » et *Sprache* par « langue » dans le titre du § 34. Mais il ne s'y tient pas. Langue pour « l'essence de la langue », « une définition de la langue », « les Grecs n'avaient pas de mot pour la langue ». Mais « Das Dasein hat Sprache — Le Dasein a la parole ». Puis *Sprache* redevient « langage » dans « philosophie du langage ». Le début du § 35, où *das Gerede* est « le on-dit », donne : « La parole s'exprime presque toujours sous la forme prononcée et elle s'est toujours déjà prononcée. Elle est langue parlée », pour « Die Rede spricht sich zumeist aus und hat sich schon immer ausgesprochen. Sie ist Sprache » (p. 167). Nouvelle variante, remarquable par son compromis : la surtraduction « langue parlée » réinjecte de la *Rede* dans la *Sprache*, banalise, affaiblit, et surtout efface l'opposition entre *Rede* et *Sprache*, efface l'effacement de *Rede* dans *Sprache*. Qu'accomplice, autrement, la dégradation du passage de *Rede* à *Gerede*.

Si on ne retient que la formule, capitale, *Das Dasein hat Sprache*, il apparaît que *Sprache* a été successivement « langage », « parole » et encore « parole ». Pas une fois *langue*. Inter-concordance négative, qui n'est pas dénuée de sens. L'heideggérianité, qui a pourtant le culte de la langue, ici semble ne pas pouvoir dire quelque chose. Elle ne peut pas dire *langue* pour *Sprache*. Au lieu de *langue*, elle dit *parole*, ou le relativement neutre *langage*. Elle dit le contraire du mot qu'il faudrait. Elle dit exactement le mot que cache la langue. Car toute l'organisation conceptuelle de *Sprache* est tournée vers l'élimination de la *parole* au sens de Saussure, et du discours au sens de Benveniste. *Die Sprache spricht sich aus*.

Enfin l'accomplissement parfait de cette opération est dans la traduction par François Fédier de *Unterwegs zur Sprache* par *Acheminement vers la parole*. Pour garder le rapport verbal entre *Sprache* et *sprechen*, « parler », rapport de motivation absent du français, la traduction réalise un double effacement. Celui de la valeur particulière de *Sprache* par rapport au verbe, et celui, surtout, du trajet de Heidegger depuis *Être et temps*. Trajet caractérisé par la disparition du discours (*Rede*) et le rassemblement sur la seule *Sprache* de la réflexion sur le langage. C'est-à-dire à la fois l'achèvement de la disparition élécatoire du sujet, et de l'essentialisation de la langue, qui est en même temps l'essentialisation d'une langue, l'allemand. Ou l'alle-grec, langue unique de la philosophie.

Parole, proche de la valeur de *Wort* chez Heidegger, procure un effet d'élévation, et reste en même temps, en apparence, proche du parler réel. C'est dire que ce terme efface ce qu'il y a de trop voyant dans l'essentialisation de la langue chez Heidegger. *Parole* rend acceptable l'inacceptable.

Mais ce service rendu à Heidegger s'accompagne de quelques difficultés. Peu importe « paroles occidentales » au lieu de « langues occidentales ». Simple cocasserie due à l'esprit de système, et qui montre que le traducteur n'a pas de ce qu'on appelle le sens de la langue. Plus pernicieux est l'affaiblissement de la pensée. Quand Heidegger écrit : « *Die Sprache spricht. / Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht* », Fédier traduit : « *La parole est parlante. / L'homme parle pour autant qu'il répond à la parole* »¹⁵. Sa première phrase élimine le heurt conceptuel entre les deux termes, voulu par Heidegger, l'effet même du texte allemand, contradiction entre la figure étymologique et la différence de concept. Qui montre que *la langue* est le *sujet de la parole*. La traduction remplace cet effet par un pléonasme qui a le choix entre la grandiloquence vague et la tautologie, vide. Reste la sacralisation du « il répond à la parole », à la fois en-deçà et au-delà du texte. La traduction a déplacé le jargon de l'authenticité. Affaibli ici, renforcé là.

Car il s'agit bien de la langue. Puisque « *die Sprache spricht* » est opposé à « *Der Mensch spricht* — c'est l'homme qui parle » (p. 14/16). Caractéristiques qui « n'arrivent pas à délimiter l'essence de la langue — *nicht ausreichen, um das Wesen der Sprache zu umgrenzen* ». Que Fédier traduit : « ne suffisent pas à délimiter la parole en ce qu'elle est ».

Ainsi s'inversent le montré et le caché. Ce qui s'affiche dans le trajet de Heidegger (le même du signe, avec son élimination du sujet et du discours et de la radicale historicité du langage) est voilé par ses traducteurs dans l'acte même pourtant avec

15. *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Tübingen, 1959, p. 32-33 ; *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1976, p. 36-37.

lequel ils montrent leur sacralisation de la langue. Le mot « parole » cache la disparition de la parole. Puisque *c'est la langue qu'ils appellent parole*.

Qui est l'autre de la langue ?

L'autre du signe est le discours. Dans son rythme. C'est par exemple, l'indémêlable du style et de la pensée de Heidegger, que, voulant trop bien faire, effacent ses traducteurs. Cet autre est une altérité qui ne passe pas *entre* les langues. Elle passe entre une et même langue. Travaille masquée, dans l'imperceptible. Apprend à faire la différence entre l'écriture et le mime.

Ainsi une réflexion sur l'altérité devrait mettre au musée des théories mortes l'opposition même qui paraît constituer l'une par l'autre et contre l'autre identité et altérité. Mais ceci ne saurait se faire que par et dans la théorie du langage, la critique de la langue et du signe comme le mouvement même qui tend à dégager de l'individu la notion de sujet.

Une variante du tourniquet binaire, propre à la traduction, oppose théorie et pratique. Mais traduire se situe hors de cette opposition. En deçà et au-delà. En deçà, quand il y a une pratique heureuse du traduire, les bonheurs de la traduction comme on parle des bonheurs de l'expression. Au-delà, dans la théorisation : la poétique de la traduction. Les seuls qui réalisent exactement la séparation entre théorie et pratique sont donc les mauvais traducteurs, les mauvaises traductions. La séparation entre théorie et pratique s'avère un paradigme et un effet de la séparation entre signifiant et signifié, entre poésie et langage ordinaire, entre l'intraduisible et le traduisible, ces variantes de l'identité et de l'altérité qui semblent constituer le monde binaire du traducteur.

La modernité sans doute commence avec la critique de ce monde. C'est pourquoi « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, en 1923, en est un jalon significatif. Même s'il est encore pris dans la théologie du génie des langues, il conçoit la traduction comme un *entre-les-langues*. La traduction et la modernité, l'une par l'autre, apparaissent comme des figures, des moments, du rapport à l'altérité. De même, en rapport étroit avec la traduction, l'oralité, non plus l'autre de l'écrit, mais l'autre du couple oral/écrit qui confond l'oral et le parlé.

La capacité de voir l'autre comme autre a changé. Et le désir de le montrer comme autre. Ce que le primitivisme a fait pour la modernité en art : le primitivisme a créé le primitif qui, en retour, a transformé l'art européen.

On peut donc voir l'histoire de la traduction, et ses transformations en cours, comme une histoire du sujet. L'histoire des transformations du traduire, comme celle des formes littéraires, serait un aspect des formes de l'individuation, un aspect de l'histoire de l'historicité.

Le passage de la langue au discours permettrait de reprendre une critique du génie des langues, critique de la déhistoricisation du langage où notre époque a été et est encore incluse, avec la conjonction et l'effet retard dans l'écriture et la pensée, de Blanchot, Lacan, Barthes, Heidegger.

Le traduire contribue à montrer que la poétique est une pensée du sujet dans le langage, et que sans la poétique il n'y a qu'une singerie de pensée du sujet, comme

la confusion actuelle entre sujet et individu l'illustre : après l'ère de la structure, comme un retour du refoulé, reviendrait le sujet et l'individualisme.

Par quoi peut-être il apparaît qu'il n'y a de pensée du sujet que s'il y a une implication réciproque entre le langage, l'éthique et l'histoire. Cette implication est la poétique même. Qui se transforme en s'élaborant comme l'étude des moyens de l'étude de la rationalité. La critique des « divisions traditionnelles » de la raison.

Le traduire, la poétique, la modernité sont des aspects d'une même critique, la critique des catégories d'identité et d'altérité.

Henri MESCHONNIC

La poésie comme langage autre

Toute théorie repose sur des postulats préthéoriques implicites, qu'elle a cependant intérêt à expliciter. Le premier postulat de la présente recherche est le postulat d'existence de son objet. Si le mot « poésie » a un sens, si son concept possède une compréhension aussi bien qu'une extension, il faut alors qu'en tous les objets qu'il désigne, il existe quelque chose d'identique, un ou des invariants sous-jacents qui transcendent la variété infinie des textes individuels et constitue la nature de la poésie. C'est à la découverte de ce ou ces invariants que s'attache la poétique comme théorie de la poésie.

Le sens poétique

Partons d'une évidence. Le poète ne parle pas comme tout le monde et tout le problème est de savoir en quoi et pourquoi son langage diffère du langage ordinaire. La première question est d'ordre structural, la seconde d'ordre fonctionnel. Et c'est de ce double point de vue que la poétique a pour charge de mettre à jour le ou les traits pertinents de la différence poésie/non-poésie ou prose, qu'avec Jakobson on peut appeler poéticité.

Or, traditionnellement, le poème a été considéré comme un « plus », un supplément par rapport à la prose. Conception que R. Barthes résume pour la critiquer par l'équation :

$$\text{poésie} = \text{prose} + a + b + c.$$

Et ces traits supplémentaires, c'était principalement le vers et l'image, tenus pour seuls responsables de l'effet poétique.

A l'inverse, la théorie ici proposée considère que la poésie n'est pas *plus* que la non-poésie : elle est *autre*, autre de part en part, et c'est de cette altérité qu'elle voudrait essayer de dégager les traits constitutifs.

Du point de vue fonctionnel, d'abord la poésie peut se définir à partir d'un paradoxe. Car elle est tout à la fois intelligible et intraduisible. Intelligible, parce qu'elle est langage et en tant que telle constitutivement porteuse de sens. Intraduisible

sous deux aspects, soit parce qu'elle est hermétique c'est-à-dire non-paraphrasable, soit parce que la paraphrase, lorsqu'elle est possible, n'est plus poétique par là-même.

Or la paraphrasabilité, on le sait, est le seul critère opératoire de l'intelligibilité. On ne peut dire qu'un texte a un sens que s'il est possible de produire un autre texte sémantiquement équivalent au premier. On se trouve donc ici devant un problème apparemment insoluble et que pourtant la poétique doit résoudre, si elle veut dans son traitement des mots ne pas se payer de mots.

Prenons un exemple et paradoxalement chez Mallarmé.

« Abolie la prétention, esthétiquement une erreur... d'inclure au papier subtil du volume autre chose que, par exemple, l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage... »¹.

Considérons le segment :

la forêt tonnerre muet

Qu'est-ce qu'un tonnerre muet et comment ce prédicat peut-il s'appliquer au sujet « la forêt ». Il y a là deux anomalies sémantiques, un oxymore et une impertinence ; et l'énoncé serait indécodable s'il n'y avait le contexte, *l'horreur de la forêt*.

Dès lors tout s'éclaire. Tonnerre peut s'analyser en deux sèmes.

bruit + horrifiant

or muet efface *bruit* et il reste la paraphrase incontestable

La forêt est horrifiante

Seulement voilà : elle n'appartient plus à la poésie. On peut répéter l'expérience sur tous les exemples pour aboutir toujours au même résultat : pour tout poème la paraphrase est meurtrière et il faut se demander pourquoi.

Et il ne sert à rien d'invoquer la polysémie du texte. L'« œuvre ouverte » pour reprendre l'expression d'Umberto Eco n'échappe pas au paradoxe. Car on peut toujours, selon le principe d'exprimabilité de Searle — le langage peut tout dire — exprimer la pluralité des sens sous d'autres mots sans pour autant récupérer la poéticité perdue. Il faut s'y résigner : nous sommes devant l'antique aporie du même et de l'autre telle que l'a exprimée Claudel :

Les mots que j'emploie, ce sont les mots de tous les jours
Et ce ne sont point les mêmes.

Et c'est bien l'impression que nous avons tous en lisant le poème. Les mots sont transfigurés. Ce sont bien les mêmes pourtant. Le mot « vert » dans « j'ai révélé la nuit verte » désigne bien cette même couleur que dans « elle a mis sa robe verte » et pourtant il est radicalement autre. La poésie est une seconde puissance du langage, elle dote le mot d'un pouvoir d'action, d'une charge d'intensité qu'il n'a pas dans la prose. Et par ce mot d'intensité, je résume ce que la rhétorique classique avait déjà reconnu sous les termes de « force, éclat, vie », caractères qui s'opposent à ceux

1. *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 365.

du langage prosaïque, que Hegel qualifiait de « gris et terne ». La différence est donc phénoménologique. Elle n'est pas de contenu mais relève de ce que Mallarmé appelait « forme du sens », expression paradoxale, que la poétique se doit d'interroger.

Ici nous quittons le champ de la linguistique pour entrer dans celui de la psychophénoménologie du langage et c'est un terrain redoutable entre tous. Le problème est de savoir « ce qui se passe dans la tête » à la lecture d'un poème et il y a là de quoi décourager les plus audacieux. C'est pourquoi je veux me couvrir ici de la haute autorité de Mallarmé qui écrit à propos d'*« Herodiade »* :

J'invente une poétique très nouvelle que je pourrais définir en deux mots : peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit.

Mais de quelle nature est cet effet ? A cette question le poète apporte, une fois n'est pas coutume, une réponse claire.

C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme ou inversement choisir un objet et en dégager un état d'âme...¹

Une vieille tradition linguistique a distingué sens conceptuel et sens émotionnel, opposition reprise par Ogden et Richards dans leur célèbre ouvrage « *Meaning of meaning* ». Mais ici prenons garde. L'état d'âme mallarméen est bien une émotion mais ce n'est pas l'émotion ordinaire. Paul Valéry le précise :

Il importe d'opposer aussi nettement que possible l'émotion poétique et l'émotion ordinaire.

En quoi diffèrent-elles ? Valéry malheureusement ne nous le dit pas. Et c'est là qu'il faut se risquer en « *terra incognita* » et introduire une nouvelle entité psychique. Reprenons notre exemple. Quand on lit l'horreur de la forêt ou tonnerre muet, il s'agit bien de mettre en correspondance d'une part la forêt, d'autre part l'horreur. Mais pas d'éprouver l'horreur, sur le mode du vécu. Et pas non plus se contenter de le penser. Se situant entre le vécu et le conçu, l'affect et le concept, relevant à la fois de l'éprouvé et du représenté, il faut introduire une sorte d'image affective, d'éprouvé porté au compte de l'objet dont il apparaît comme une qualité intrinsèque, au même titre que sa couleur ou sa forme. Il n'y a pas d'une part l'objet-forêt comme cause et d'autre part l'horreur comme son effet subjectif, mais l'horreur lue sur la forêt en tant que manifestation de ce que Merleau-Ponty appelle sa « signification existentielle » ou prédicat anthropologique ».

La poésie se donne pour tâche par des moyens qui nous restent à étudier, de révéler ce type de signification, que j'ai proposé d'appeler « pathétique », en rendant à ce mot son sens étymologique. Ce mot, je l'ai retrouvé chez Frédéric Schlegel, qui écrit dans « *L'Essence de la Critique* » :

« La Science de la poésie... ne devrait pas être une esthétique ni non plus une fantastique mais en quelque sorte une pathétique. »

1. « *Propos sur la poésie* » Pléiade, p. 1363.

Nous sommes donc en présence de deux types de langage, que j'appellerai respectivement langage pathétique et langage noétique. En précisant qu'il s'agit d'une distinction polaire dont les deux pôles sont occupés respectivement par la poésie d'une part, par la prose scientifique de l'autre.

Et comme « noétique » a donné « noème », je proposerais d'appeler « pathème » l'éprouvé spécifique induit par une expression et rapporté immédiatement au référent de ladite expression. Une bonne définition en est donnée par Baudelaire qui écrit, à propos de Hugo, que sa poésie sait traduire

non seulement la figure d'un être extérieur à l'homme, végétal ou minéral, mais aussi sa physionomie, son regard, sa tristesse, sa douceur, sa joie éclatante, sa haine répulsive, son enchantement ou son horreur.

Et il ajoute : « ceux qui ne sont pas poètes ne comprennent pas ces choses ».

On peut maintenant se demander sur quel fondement reposent de telles significations ? Immense question que j'aborderai à peine en résumant en trois mots leur triple fondement possible : naturel, culturel, personnel. L'étude de ces trois sources me paraît relever, je le précise, d'une approche que l'on pourrait appeler poétique anthropologique. L'œuvre de Bachelard en est un bon exemple.

La stratégie déviationnelle

Si donc on admet l'existence de deux types de significations et si d'autre part on accorde que, dans l'usage courant du langage chez l'adulte civilisé, le sens littéral est le sens conceptuel, il reste à se demander par quels précédés la poésie opère cette « alchimie verbale » dont parlait Rimbaud, cette transmutation du langage par laquelle il passe du noétique au pathétique.

La théorie ici proposée considère que le mécanisme de poétisation comporte deux temps principaux dont le premier est constitué par ce que j'appellerai la stratégie déviationnelle.

Le point de départ en est le principe fondamental de la sémiologie saussurienne dit principe de différence ou d'opposition. Selon ce principe, un élément sémiologique ne peut fonctionner que par opposition à au moins un autre élément avec lequel il présente à la fois au moins un trait commun et un trait différentiel. La formule en serait : A n'est A que parce qu'il est non-non A. Principe qui introduit la négation au cœur même de l'être des signes. « Leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas » écrit Saussure. A cette définition notre analyse veut apporter une correction capitale : la structure oppositive ne régit qu'une des deux formes majeures du langage, la spécificité du langage poétique résidant précisément dans l'éradication de cette structure par un processus de négation de la négation.

*

Si nous considérons en effet le langage ordinaire comme un ensemble de phrases grammaticales, à sujet nominal et prédicat verbal, on aperçoit à l'analyse qu'un tel langage obéit deux fois au principe d'opposition.

Prenons un exemple simple.

Si je peux appliquer le prédicat « malade » au sujet « Pierre », je dois, en français, le relier par un verbe qui, en tant que tel, porte la marque temporelle et dire : Pierre est, était, ou sera malade. Et dans tous les cas, la phrase apporte une limitation qui laisse place à sa propre négation. Si il est vrai que « *Pierre était malade* », alors il est logiquement possible qu'il ne le soit plus aujourd'hui.

A cette limitation portée par le verbe s'ajoute une autre contenue dans le sujet. Elle apparaît explicitement dans la proposition dite particulière.

Ainsi « *Certains chapitres de ce livre sont intéressants* » limite expressément le prédicat à une partie seulement du livre et réserve la possibilité pour les autres parties de n'être pas intéressantes.

Ce n'est pas le cas toutefois semble-t-il des universelles. Où est la limitation dans une proposition telle que :

L'homme est un animal raisonnable

où le prédicat est appliqué à la totalité de l'extension du sujet ?

Or l'analyse linguistique montre que l'universalité n'appartient pas à la structure profonde de la phrase. En effet elle peut s'analyser en :

1) *Quelques animaux sont des hommes*

2) *Ils sont tous raisonnables*

de sorte que le mot « tout » apparaît comme le tout de quelques et la proposition universelle comme la forme de surface d'une particulière sous-jacente.

Ainsi toute phrase comporte par son verbe et par son sujet une double limitation. Mais ce n'est pas assez dire. La négation n'est pas seulement logiquement possible, elle est encore pragmatiquement nécessaire. Selon les « principes de conversation » de Grice, le locuteur se doit de fournir toute l'information nécessaire relativement au thème de l'échange verbal. Si donc il limite son information à « quelques » c'est parce qu'elle n'est pas vraie de tous. *Quelques* ne signifie pas « quelques au moins » mais « quelques seulement ». Et l'expérimentation montre que c'est bien ainsi que l'interprète le destinataire. La phrase :

Certains oxydes sont conducteurs

est comprise comme signifiant que tous ne le sont pas. Et nous savons bien qu'il est peu galant de dire à une dame « *vous êtes élégante ce soir* » car elle va fatalement comprendre qu'elle ne l'était pas les autres soirs. Comme c'est bien souvent le cas, ce qui n'est pas dit l'emporte sur ce qui est dit et c'est pourquoi la pragmatique s'est donnée pour tâche d'explorer le non-dit.

La totalisation

Il devient maintenant possible de relier la structure à la fonction, en s'appuyant sur le principe psycho-linguistique de « congruence » dégagé par Osgood. Dans son ouvrage *Measurement of meaning*, Osgood montre deux choses : premièrement qu'il est possible de mesurer expérimentalement l'intensité de ce qu'il appelle « affective meaning » ou sens affectif porté par tout terme de la langue. Et secondement que lorsque deux termes de sens affectifs opposés sont associés dans le discours, la charge affective globale est diminuée ou neutralisée. « Since the signs are equally polarized, the result should be a zero cancellation of both. » Au contraire, la signification conceptuelle n'est pas détruite par l'opposition. A l'inverse, elle est renforcée si l'on en croit la phénoménologie cartésienne selon laquelle une idée n'est « claire » que parce qu'elle est « distincte ».

Dès lors, il est possible de comprendre pourquoi le langage grammatical est prosaïque, je veux dire affectivement neutre. Si en effet toute phrase grammaticale s'accompagne nécessairement de sa négation implicite, la charge résultante doit être égale à zéro, ou proche de zéro.

Du même coup s'explique l'action de la stratégie déviationnelle. Dans mon premier ouvrage, *Structure du langage poétique*, j'avais tenté d'établir l'existence d'une telle stratégie mais sans discerner clairement quel objectif elle poursuivait et comment elle atteignait cet objectif. On peut maintenant comprendre qu'une telle stratégie déneutralise le langage en détruisant la structure oppositive. Et pour ce faire il suffit d'admettre que la négation d'une phrase déviant est elle-même déviant et ne peut donc pas — ou ne peut que difficilement — se produire spontanément sous forme implicite. Et c'est là l'idée centrale de la théorie ici proposée.

Considérons quelques exemples, choisis aux trois niveaux principaux où s'analyse le langage : phonique, syntaxique et sémantique, en commençant par ce dernier, parce qu'il est poétiquement d'efficacité majeure.

Soit *noirs parfums*, syntagme minimal extrait de ces deux vers du « Bateau ivre » :

Et les serpents géants dévorés de punaises
Choient des arbres tordus avec des noirs parfums.

Cette formule est sémantiquement déviant, l'adjectif de couleur présupposant un sujet concret, ce qui n'est pas le cas. Mais il apparaît immédiatement qu'il en est de même du prédicat opposé, *blancs parfums* présentant la même anomalie. Une structure similaire peut être observée dans *un froid silence* (Vigny) expression à laquelle le locuteur ne peut opposer *un chaud silence*.

Si nous passons maintenant à un autre type de figure, telle que

noires ténèbres

extrait de ce vers de Mallarmé

Et force du silence et des noires ténèbres

il apparaît qu'ici, l'épithète n'est pas impertinente. Mais elle est redondante, puisqu'elle répète une propriété définitionnelle du sujet. Et ici encore, on voit que

l'adjectif opposé produit une expression également déviantes puisque « blanches ténèbres » constitue un oxymore, degré haut de l'impertinence, et comme tel irréalisable sous forme implicite.

Ainsi est mis en place dans le langage poétique le mécanisme de négation de la négation qui lui-même bloque le processus de neutralisation. Et de ce fait, le terme retrouve sa charge pathétique originelle. Ce faisant, il faut y insister, le mot n'a pas changé de sens mais de type ou de « forme du sens ». En passant de son usage prosaïque — disons *chat noir* — à sa forme poétique *noirs parfums*, le mot noir n'a pas changé de contenu. Il désigne toujours la même couleur. Mais ce sens est conceptuel lorsqu'il est lié à sa négation, pathétique lorsqu'il est libéré. On peut alors définir la poésie par ce caractère même : la poésie échappe au principe d'opposition, la poésie n'a pas de contraire. Et si la structure oppositive divise le champ sémantique en deux parties antagonistes, la poésie, quant à elle, supprime cette partition, et se donne alors comme processus de totalisation du champ de conscience où le mot retrouve sa puissance pathétique, c'est-à-dire sa poéticité².

Un mot seulement sur la déviation syntaxique. Si nous prenons pour exemple l'inversion de l'adjectif, on admettra que « *blonds cheveux* » n'a pas d'opposé, puisque « *noirs cheveux* » est tout aussi déviant. Une autre manière d'exprimer le mécanisme est de montrer que si pour passer de *cheveux blonds* à *cheveux noirs*, il faut une seule transformation, il en faut deux si l'on part de *blonds cheveux*, l'une sémantique, l'autre syntaxique, ce qui rend plus difficile sa production implicite. Difficile mais non pas impossible. Et le fait que la déviance syntaxique est poétiquement moins puissante que la déviance sémantique se trouve du même coup expliquée.

Il faut maintenant aborder le niveau du signifiant, c'est-à-dire du vers, auquel une tradition encore vivante aujourd'hui, réduit la poésie. Elle est, dit le Littré, « l'art de faire des vers » et il est paradoxal de constater qu'Aristote déjà dénonçait une telle définition. Cependant s'il est vrai que le vers ne constitue pas le poème il n'en reste pas moins un facteur important de poétisation, dont peut-être les poètes contemporains, qui l'ont abandonné, gardent une secrète nostalgie.

Le vers français, c'est deux choses : le mètre et la rime, c'est-à-dire l'isosyllabisme et l'homophonie, dont le caractère commun est l'identité quantitative et qualitative. Considérons ici, pour abréger, seulement l'homophonie, rimes, assonances ou allités-rations. Et pour s'en tenir toujours au syntagme épithétique, cette formule d'Henri Michaux :

(1) *Huttes hautes*

Il semble qu'en ce cas, l'opposition (2) *Huttes basses* n'est rien d'inacceptable. Mais entre les deux expressions subsiste une importante différence. En (1), la ressemblance des signifiants fournit une sorte de caution sonore à l'association signifiée selon le principe de la paronomase tel qu'il a été défini par Jakobson : la ressemblance

2. Une telle hypothèse est certes très risquée. Et pourtant elle a l'avantage d'être vérifiable. Si en effet on la teste sur des sujets priés de donner l'opposé de *chats noirs*, la réponse immédiate est *chats blancs*. Devant *parfums noirs* ou *noires ténèbres* ils hésitent à répondre ou même ne répondent pas. Ce qui est conforme aux prédictions de la théorie.

des sons renvoie à la ressemblance des sens. Dès lors un déséquilibre s'établit entre la phrase et sa négation, celle-ci ne jouissant pas de la garantie du signifiant. Elle est donc, pourrait-on dire, affaiblie par rapport à ce qu'elle nie, et par là s'explique la présence de la paronomase aussi bien en poésie que dans le langage publicitaire. Comme si la similarité des signifiants du prédicat et du sujet renforçait la validité de la prédication face à son éventuelle négation.

*

Résumons-nous. La stratégie déviationnelle sous des modalités diverses et à des degrés différents a pour seul objectif de renverser la hiérarchie des deux composantes du signifié. Elle obscurcit la composante noétique mais exalte en revanche la composante pathétique par son action totalisante.

Mais l'analyse ne peut s'arrêter là. Le processus négatif n'est qu'un premier temps du mécanisme de poétisation. Sinon il suffirait de subvertir le langage pour créer la poésie. Le surréalisme a quelque fois semblé le croire. « Pour moi, écrit Breton, l'image la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé. » Or, entre phrases également déviantes, l'expérience prouve que certaines seulement apparaissent comme poétique, les autres étant jugées cocasses ou neutres. Il reste donc à trouver le caractère qui différencie les premières des deux autres. Et c'est de la réalité d'un tel caractère que témoigne Reverdy lorsque, corrigeant Breton, il écrit : « Plus les rapports de deux réalités juxtaposées seront lointains et justes, plus l'image sera forte... » « Lointains et justes », l'expression semble paradoxale. Mais le paradoxe se résout si l'on admet le dualisme sémantique. Les rapports seront lointains dans leur sens noétique, justes dans leur signification pathétique.

Ainsi, il n'est aucun rapport noétique entre la forêt et le tonnerre. Mais il en est un, au niveau de ce que Mallarmé appelait « effet » ou « état d'âme », puisque tous deux produisent un même sentiment de terreur. Ou encore, quelle ressemblance objective autorise l'équation :

Les souvenirs sont cors de chasse (Appolinaire)

Aucune, mais on peut leur accorder les mêmes prédicats anthropologiques. Tous deux ont par nature quelque chose de doux et de lointain d'une part et d'autre part l'association culturelle avec l'hallali sonné par le cor la rapproche de la tristesse du souvenir que porte en elle la disparition de ce qui fut.

Ainsi la prose obéit à la logique de la différence, et c'est en tant que telle qu'elle est porteuse d'information. A l'inverse la poésie est régie par la logique de l'identité. Elle n'informe pas mais exprime, elle ne transmet pas la notion mais ce que Proust appelait l'impression. Et l'impression est d'autant plus intense qu'elle est réitérée et c'est pourquoi les deux langages obéissent à deux règles exactement inverses. La prose exclut toute répétition sous les noms de redite, pléonasme, ou encore radotage. Au contraire, la réitération en poésie n'est pas seulement permise, elle est obligatoire. Dans le signifiant d'abord, où le « versus » se constitue comme analogon du retour du signifié. Lequel s'effectue sous deux formes :

1) retour du signe, signifiant et signifié, dans les formes fixes. Ainsi dans la ballade où la répétition de la même phrase

Mais où sont les neiges d'antan

ne porte par définition aucune information mais renforce par son retour litanique le sentiment de nostalgie qui est elle-même la signification pathétique de la temporalité.

2) retour du seul signifié, par juxtaposition des synonymes. Par exemple :

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé (Nerval)

où les prédicts rédisent trois fois à peu près la même chose pour en renforcer l'intensité.

Ainsi s'établit la cohérence du texte, cohérence pathétique que l'on peut, sur le modèle du terme « isotopie », appeler « isopathie ». L'unité d'un poème dit Northop Frye est l'unité d'un « mood », c'est-à-dire d'une « atmosphère » ou encore d'une isopathie.

Il reste que, si une telle théorie est vraie, la poétique se trouve devant deux difficultés majeures :

La première est, que faute d'un instrument rigoureux d'analyse, on ne peut prouver l'exactitude de l'interprétation pathétique d'un poème. « Le vert et le rouge, dit Merleau-Ponty, sont des concrétions de paix et de violence. » Mais que répondre à qui prétendra que le rouge est une couleur paisible et le vert une couleur violente ?

Et la seconde est ce paradoxe qui veut que la poétique, qui se prétend science et donc prose, doit expliquer conceptuellement un type de langage qui se dérobe par nature au concept. Mais il faut prendre garde que la poétique ne se prétend pas nécessaire à la consommation du poème. Lire un poème est un acte d'amour qui s'instaure de lui-même et se suffit à lui-même. La poétique n'a pas d'autre but que de rechercher à travers l'une de ses productions les plus hautes comment fonctionne l'esprit humain.

*

Encore un mot pour conclure. On sait depuis le Romantisme que la différence poésie/prose n'est pas limitée au seul domaine linguistique. En fait elle distingue deux types de conscience qu'avec Hegel on peut appeler conscience poétique et conscience prosaïque. Et puis que chacun de ces deux modes de conscience a trouvé un langage spécifique pour s'exprimer, on peut se demander s'il n'est pas possible de transposer, mutatis mutando, les résultats de notre analyse à la conscience elle-même. Et par exemple de chercher dans la totalisation du champ le caractère constitu-

tif de la conscience poétique. Ce qui ouvrirait la voie à une phénoménologie du monde poétique dont l'altérité reposerait sur l'absence de négation. Et déjà pourrait ainsi s'expliquer la parenté affirmée à la fois par le Romantisme et le Surréalisme entre la poésie et le rêve, s'il est vrai, comme le dit Freud, que dans le rêve « le non soit inconnu ». Le but de la pensée serait alors la transmutation de la conscience éveillée en conscience de rêve, parce que c'est dans ce mode de conscience que se relève l'enchantement originel du monde que sans la poésie on pourrait croire perdu.

Jean COHEN

L'inscription, ou l'envers à l'endroit

Au détour d'un sentier envahi par les broussailles, un promeneur tombe en arrêt devant une plaque de marbre que cachent les herbes ; son pied heurte une pierre, couverte d'inscriptions mutilées par le temps ; ailleurs, il s'arrête pour lever ses yeux vers des lignes, des signes que les nuages en s'effilochant, le vol aigu des oiseaux tracent sur fond bleu. Fasciné, le regard s'efforce de déchiffrer. Qui n'a rencontré, au fil de ses lectures, de telles images ? Empruntons à Jaccottet l'illustration de cette scène typique ; voici une combe déserte, une source sous les chênes et, dans les parages, un autel avec sa dédicace aux nymphes ; « Évoquer cette simple inscription d'ailleurs plus qu'à demi effacée semblerait suffire à faire comprendre que cet appel venait de très loin, du temps presque impossible à imaginer où l'on croyait que les dieux habitaient les sources, les arbres, les montagnes¹. » De semblables inscriptions, tantôt seulement décrites, tantôt reportées sur la page où elles se dressent en lettres capitales, donnent l'impression, à travers leur simple énoncé, de parler d'un lointain, d'être tournées en même temps vers un envers de leur face visible. C'est cette insistance troublante d'inscriptions dans le texte, bornes-témoins d'un autre côté sur lequel les signes semblent aussi invisiblement inscrits, que l'on interrogera. « *Inscription* » est le terme générique, moins marqué que celui de « *trace* », qui est pris ici littéralement pour assembler en faisceau les formules, lettres majuscules, épitaphes, panneaux, affiches, graffiti muraux, traces sur le sable, signes dans le ciel, qui tous, subrepticement glissés ou érigés monumentalement sur la page, s'inscrivent en saillie ou en retrait, décalés de la linéarité imprimée.

Inscription et écriture : que la première soit le mime ostentatoire, la métaphore secrète ou le révélateur surgi de la seconde, sa seule présence au milieu du texte dédouble l'écrit et suggère que l'écriture a deux faces ; en traçant des lignes au verso de la page, le scripteur œuvre comme si du même geste il gravait au recto une pierre, une cire, un bois, qui, se creusant sous l'effort du stylet, se couvrirraient d'inscriptions doublant les signes du verso. Évoquons une anecdote significative : Michael Riffaterre racontait que Dali, en lui dédicacant *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet* avait, de son paraphe cruciforme, transpercé la page de titre et atteint au recto le dessin de la « brouette de chair » qui y figure et, en ce dessin, très précisément le pénis

1. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 25.

paysan qui tient lieu de soc à la charrue. Dali, jouant avec l'inconscient à ces jeux parodiques et rusés où il a excellé, savait parfaitement ce que sa pointe perverse avait, de l'autre côté, atteint. De l'autre côté du papier, l'écriture touche à autre chose ; quand le signe noircit ici la page, il s'inscrit imaginairement dans un envers qui n'est plus de papier : « le mot a d'abord été en moi et, une fois écrit, ressemble à un entrelacs, à un dessin dans le sable »². La comparaison disant la figure du mot, ce à quoi il « ressemble », fait remonter l'inscription latente. Implicite ou explicitée, la comparaison glisse sous le papier une autre surface accueillant l'inscription. A l'ouverture d'*Éloges*, le poème du père est *Écrit sur la porte* par Saint-John Perse ; et Séféris, dans l'épigraphie méditative de son second journal de bord, imagine que les signes qu'il trace sont sur une peau des inscriptions à vif : « je me dis parfois que tout ce que j'écris ici n'est rien d'autre que ces dessins que se font tatouer sur la peau les prisonniers ou les marins »³. Par un mouvement inverse, l'écriture sera interprétée comme la transcription d'une inscription naturelle, sa restitution sur un papier lisible ; simple décalque des coulées, des graphies que la pluie ou la buée dessinent sur la vitre : « Je transcris simplement des signes qui s'inscrivent sur la vitre presque comme des gouttes de pluie ou de poussière. C'est moins un travail qu'une décantation tranquille, naturelle, en partie involontaire »⁴. Le scripteur transcrit ce qu'un autre inscrit, la pluie sur le carreau, le tatoueur dans l'épiderme. Le fantasme d'inscription dans la chair, appuyé sur la réalité de la marque d'infâme que la justice infligeait, a investi progressivement l'imaginaire du geste d'écrire ; il est ainsi passé de *La Lettre écarlate*, de *La Colonie pénitentiaire* à Séféris ou Artaud. Le rêve a licence de mettre en scène cette inscription sur la chair comme œuvre de l'autre, de « quelqu'un » dit Hoffmann, qui repousse dans l'anonymat le traceur. Le récit de ce cauchemar est rapporté, avec un humour apotropaïque, par le peintre Bickert, dans *Le Magnétiseur* : « J'étais devenu une feuille de papier cavalier, ma silhouette figurait juste au milieu en guise de marque filigranée ; et quelqu'un... C'était en fait un enragé de poète bien connu, mais disons quelqu'un... ce quelqu'un était armé d'une plume de dindon démesurément longue, mal fendue et dentelée avec laquelle, tandis qu'il composait des vers raboteux et barbaresques, il griffonnait sur moi, pauvre infortuné, et me lacérait dans tous les sens »⁵ ; en filigrane dans la page, le sujet supporte la griffe brouillonne d'un anonyme « quelqu'un » lacérant son grain. Chez Lacan, la métaphore du monument et de l'inscription à déchiffrer vient représenter les symptômes de la vérité, lisibles au revers du blanc de l'inconscient : « L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge ; c'est le chapitre censuré. Mais la vérité peut être retrouvée ; le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs. A savoir : dans les monuments : et ceci est mon corps, c'est-à-dire le noyau hystérique de la névrose où le symptôme hystérique montre la structure d'un langage et se déchiffre comme une inscription »⁶. Que l'inscription en sous-œuvre émerge à la surface lisible de l'œuvre, s'exposant en lettres brouillées, gravures sur pierre, c'est alors « l'envers à l'endroit » (Reverdy). Relever ces apparitions

2. Jaccottet, *La Semaison*, p. 42.

3. Séferis, *Poèmes*, p. 102.

4. Jaccottet, *Les Cormorans*, in *A travers un verger*, p. 48.

5. Hoffmann, « Le Magnétiseur », *Contes*, Club des Libraires, I, p. 71.

6. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits*, p. 259.

d'inscriptions, c'est repérer cet envers essayant de se faire une place dans le versant éclairé de l'écriture.

Inscription : le mot désigne à la fois le geste et ses traces. Dès le geste, s'introduit la différence entre écrire et inscrire ; la main qui écrit glisse sur la pente d'un entraînement, elle va de l'avant, transittivement oublieuse des traces qu'elle laisse. Claudel décrit l'inlassable va-et-vient : « on va dans une direction qui est de gauche à droite et la main une ligne sur l'autre ligne, reprend inlassablement le même trajet. Le poète va dans la direction de son lecteur, puis revenant vers lui-même, comme la plume à l'encrier, il recommence le parcours. Seulement le papier est lisse, les lettres penchées toutes en avant, créent une espèce de pente qui entraîne, et le poète bientôt s'il ne surveille pas sa monture, qui est cette plume effrénée entre ses doigts, ne s'occupe plus que du but et non pas des vestiges que laisse derrière lui sa course »⁷. Faire naître dans ce trajet d'une main habituée une impulsion semblable à celle qu'exigerait le maniement d'un stylet ou d'un pinceau, c'est éveiller dans le corps l'élan vers l'inscription. Quand il imagine la calligraphie chinoise, au pinceau, de ses phrases pour éventails, Claudel voit que change le rapport aux mots de cette main qui dessine et inscrit : « Qu'à la plume il ait substitué le pinceau, tout change ! A l'attelage incliné des trois doigts et du style se substitue une attention verticale (...) le mot, lentement dessiné et perpendiculaire à l'œil, dégage le sens total des diverses efficacités qu'il coagule (...). Le poète n'est plus seulement l'auteur, mais comme le peintre, le spectateur et le critique de son œuvre⁸. » La catachrèse qui substituait traditionnellement au geste d'écrire celui de graver, pour conférer la pérennité aux traces écrites, maintenait toutefois quelque chose de la vigueur de l'entaille sur un monument. Ronsard écrivant ici sur la feuille demande aux Muses que ces signes deviennent, là-bas, une gravure :

Plus dur qu'en fer qu'en cuivre et qu'en métal
Dans votre temple, engravez ces paroles⁹.

Sensation si persistante qu'Étienne Pavillon peut présenter comme un des « prodiges de l'esprit humain », l'oxymore accompli par le travail poétique, qui grave en images la voix : « graver sur le papier l'image de la voix »¹⁰. A l'opposition claudélienne entre la coulée d'une écriture penchée, horizontale, et le face à face avec les graphies du pinceau, peut se substituer, chez Tardieu par exemple, d'autres formes de contrastes entre le geste qui écrit et celui qui inscrit. La main en écrivant est contrainte à des mouvements de faible amplitude, à une gestualité minimale, concentrée en un point : « J'observe que la “boucle” d'une lettre ou de tout autre système d'écriture est le plus petit geste possible : celui que font les deux premiers doigts de la main chargés de mouvoir la plume ou le pinceau. Cette économie concentre la force dans le plus petit espace à notre portée¹¹ » ; cet effort de miniaturisation un peu crispée entraîne immédiatement, comme une détente compensatrice, la rêverie d'une inscription large, expansive, qui occuperait l'espace et démesurerait l'écriture : « Si par

7. Claudel, *Cent phrases pour éventails*, *Œuvre poétique*, « Pléiade », p. 718.

8. *Ibid.*, p. 718.

9. Ronsard, *Les Amours*, *Œuvres complètes*, IV, p. 4, S.T.F.M.

10. Pavillon, in A. Boase, *The poetry of France*, II, p. 197.

11. Tardieu, *Obscurité du jour*, p. 59.

exemple, ajoute Tardieu, j'étais peintre de *lettres* pour de hautes vitrines ou pour des affiches grandes comme des maisons, l'alphabet deviendrait un sport harassant, car mon bras étendu suffirait à peine à tracer les lignes. Si j'exagère cette image aux limites de l'impossible (comme dans le conte de Borgès où la carte de géographie recouvre entièrement le pays qu'elle décrit), les fleuves couleraient à l'aise sous les arches de mon A, les montagnes auraient la forme bombée de mes B etc.¹². » A travers l'humour de cette rêverie gullivérienne, prenant à la lettre la vieille figure du Livre du Monde, il est clair que des inscriptions démesurées tracées par un poète-graveur, un poète-peintre opèrent un passage à la limite de l'écriture, menée « aux limites de l'impossible » ; on atteint à la même ampleur d'une écriture qui vire à l'inscription quand le geste est cœxtensif à l'étendue : « du sable au ciel noir mes doigts dessinent »¹³. Son exultation devant un ciel parfaitement cadré, découpé par les pans de mur, la ligne des toits comme une toile bleue tendue à un peintre, emporte Reda en un envol icarien, qui fait de l'écriture l'inscription d'un chiffre inconscient :

Planant très haut porté par le battement de mes bras
Qui dessinaient sans le savoir la figure secrète
L'alpha et l'oméga mêlés en une seule rose¹⁴.

Quand la main qui trace des lettres outrepasse son mouvement en peignant, gravant, dessinant des inscriptions, c'est la démesure invisible qui sous-tend l'écriture qui se manifeste en signes majuscules ; les lettres écrites, et en même temps inscrites en-dessous, produisent pour le scripteur un effet stéréoscopique de lettres prenant du relief, ou projetant leur ombre en italique. Ponge, soucieux de donner aux lettres qu'il écrit la frappe d'une formule inscrite, se propose d'écrire en imaginant chaque mot en italique ; la graphie du manuscrit devrait s'épaissir, se détacher, comme pour décalquer l'inscription virtuelle : « Il faut écrire de façon que chacun des mots de la phrase puisse être imprimé successivement en italique sans ridicule (et l'on met en italique le mot essentiel pour lequel la phrase est faite) il faut que tous les mots aient cette qualité, ce potentiel du mot italique. C'est pour cela qu'il faut écrire en gros caractères bien noirs et bien séparés et supposer successivement chacun des mots en italiques¹⁵. »

Or cette inscription latente, qui hante l'écriture comme son double, la fascine comme sa limite, il advient qu'elle fasse retour, en pleine page, comme son excès longtemps refoulé, contenu par la sage linéarité. Inscription pleinement présente au milieu du texte, parfois même dressée en colonne ou encadrée ; une typologie des figures qu'a prises l'inscription ne devrait pas négliger leur généalogie, leur émergence progressive dans les textes ; mais on se contentera ici de les saisir dans leur cœxistence actuelle. Léguée par l'antiquité arrive d'abord l'antithèse, vite devenue académique, de la gravure dans la pierre, pérenne, et des traces dans le sable, éphémères ; recourant à ce *topos*, M. Diafoirus excuse la laborieuse éducation de son grand benêt : « On grave sur le marbre bien plus malaisément que sur le sable, mais les

12. *Ibid.*, p. 59.

13. Réda, *Amen*, p. 16.

14. *Ibid.*, p. 43.

15. Ponge, *Pratiques d'écriture*, p. 103.

chooses y sont conservées bien plus longtemps »¹⁶ ; le surréalisme peut, à l'inverse, jouer avec ce lieu commun, le retourner pour préserver les chances de l'aléatoire : « Écris l'impérissable sur le sable »¹⁷. La gravure sur le marbre, exécutée en vue d'une célébration funéraire, commémorative, votive, a depuis longtemps donné le modèle d'un sous-genre poétique, celui de l'« épigramme », du « tombeau », de l'« épitaphe ». Cavafy, se rattachant à la tradition alexandrine, multiplie les variations autour du poème-inscription, en choisissant pour sujet tantôt les conseils à l'artisan pour la bonne exécution de la gravure, tantôt le texte même à graver, ailleurs le déchiffrage difficile de formules mutilées. Des stèles chinoises de Ségalen aux « épitaphes campagnardes » de Francis James, des « pierres écrites » de Bonnefoy aux « tombeaux de Pétrarque » de Roubaud, cette gravure de la mort dans la pierre n'a cessé de fasciner l'imaginaire. Qu'offre un tel modèle ? La langue rendue à sa nudité abrupte, le laconisme de lettres majuscules porteuses d'un message essentiel, la tension entre l'opacité nocturne du grain et le discours qui l'entaille d'une glorieuse blessure, et parfois le face-à-face imposé au regard par la statue dressée des mots. Tous ces traits, Ségalen les résume quand il présente les stèles chinoises, « monuments restreints à une table de pierre, haut dressée, portant une inscription. Elles incrustent dans le ciel de Chine leurs fronts plats. On les heurte à l'improviste : au bord des routes, dans les cours des temples, devant les tombeaux. Marquant un fait, une volonté, une présence, elles forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces. Dans le vacillement délabré de l'Empire elles seules impliquent la stabilité. Épigraphe et pierre taillée, voilà toute la stèle corps et âme, être au complet »¹⁸. A ces éléments de base, ont été substituées diverses variantes ; elles modifient la matière du support, devenant chez Reverdy, par exemple, la tendre ardoise des toits :

Sur chaque ardoise
qui glissait du toit
on
avait écrit
un poème¹⁹.

L'inscription se détachera d'autant mieux que son support inattendu la fait ressortir ; Char écrit des poèmes « sur la nappe d'un étang glacé » ou « sur le volet d'une auberge », Hugo, brigand des graffiti, prend plaisir à surcharger un support noble, précieux, émouvant : « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique », « Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande », « Écrit sur le tombeau d'un petit enfant au bord de la mer. » Hoffmannstahl, avec une désinvolture mélancolique, aligne l'inflation des surfaces d'inscription sur celle des billets de banque :

**VERS ÉCRITS SUR UN BILLET
DE BANQUE**

Je l'écris n'importe où, en marge d'un journal
Ou bien sur une page blanche, en mon Homère,
Dans une lettre — (il est rare que ce soit lourd !)

16. Molière, *Le Malade imaginaire*, II, 5.

17. Breton et Eluard, *L'immaculée Conception*, in Breton, *Oeuvres complètes*, « Bibl. de la Pléiade », I, p. 883.

18. Ségalen, *Stèles*, *Club du Meilleur Livre*, p. 18.

19. Reverdy, « Les ardoises du toit », *Plupart du temps*, p. 169.

J'ai même écrit parfois sur un banc de jardin,
Sur la pierre à la source où elle venait boire
Sur des noeuds diaprés en vers plus diaprés
Sur le tronc d'un bouleau tout luisant de blancheur,
Récemment sur un bout de papier chiffonné
Dont le titre gravé faisait des fioritures :
De la dette d'État une infime parcelle... ²⁰.

L'énumération d'Hoffmanstahl rapproche, pour ces fugaces notations, les surfaces d'inscription les plus habituelles : la pierre gravée, touchant à la mort ou à la source, entaille d'un nom marqué au plus près d'une origine : « l'une des trois pierres du berceau de la source tarie disait ce seul mot : AMIE » ²¹ ; l'écorce d'arbre dont on rêve, selon un espoir que la réalité dément, qu'elle fera grandir avec elle les mots gravés ; ainsi grandirait, pour Nerval, le souvenir de sa grand-mère :

Ainsi qu'un nom creusé dans une écorce
Son souvenir se creuse plus avant ²².

La liste d'Hoffmanstahl peut être augmentée de quelques autres figures récurrentes : les traces faites par le doigt d'un enfant qui écarte sur la vitre des gouttes ruisselantes, des perles de buée ; Bonnefoy, Jaccottet, Ritsos, Char (pour qui le givre sur la vitre cristallise la différence du dedans et du dehors) ont évoqué ces graphies à la fenêtre :

Les vitres se couvrirent de buée. Alors de l'extérieur
— et non plus de l'intérieur — un doigt d'enfant
Solitaire et un peu mélancolique
dessina sur les vitres un cœur léger, une ancre
et un cygne ²³.

Les bâtonnets que l'écolier trace sur le tableau noir, l'asphalte des rues, s'inscrivent aussi dans cet en-deçà de l'écriture. Lettres et jambages, « ce qu'écrivent les enfants sur les trottoirs, signes friables » ²⁴, voués à un rapide effacement, aussi prompts à disparaître qu'à reparaître plus tard, quand l'écrivain tire la langue autrement que l'écolier appliquée sur ses cahiers : « L'écriture secrète un jour devient lisible », ajoute Réda dans le même poème. Écriture joueuse, dont l'effacement dérobe les secrets qui lui sont confiés, comme les cryptographies des belles Corès d'Élytis

en train d'écrire à la craie
des termes insolites, énigmatiques ²⁵.

Enfin, les panneaux plantés à l'entrée de chantiers surréalistes — « Ralentir Travau » —, les « placards » pour chemins d'écoliers, les enseignes du Passage de l'Opéra, jalonnant les promenades du « paysan de Paris », les affiches et les graffiti,

20. Hoffmannstahl, *Poèmes*, Émile-Paul, p. 145.

21. Char, « Éprouvante simplicité », *Œuvre*, « Bibl. de la Pléiade », p. 503.

22. Nerval, « La grand-mère », *Œuvres*, « Bibl. de la Pléiade », I, p. 45. Thomas Paine, au milieu d'un texte politique, introduit la même image : « Comme un nom gravé avec l'épingle sur l'écorce tendre d'un jeune chêne, la plaie grandirait avec l'arbre et la postérité lirait le nom en lettres découpées », *Le Sens commun*, Aubier, p. 91.

23. Ritsos, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, p. 191.

24. Réda, *Amen*, p. 31.

25. Elytis, *Axion esti*, p. 62.

ont été, comme on le sait, la version urbaine et moderne de l'inscription, considérée comme un élément brut collé dans le texte ou comme un signal donné par le réel en voie de surréel, tels le célèbre « BOIS ET CHARBONS » ou l'affichette « LEGS DE REVERDY ».

Ces diverses figures de l'inscription, quelles valeurs ont-elles dans le texte, quel supplément apportent-elles au récit ou au poème qui les accueille ? Une première fonction semble assez évidente : inscrire sur un fragment du monde, ciel, sable, pierre, ou sur un monument retournant à l'élémentaire, mur délité, stèle ruinée, pierre tombale envahie par l'herbe, c'est matérialiser ce leurre d'immédiateté et de présence qui aimante, depuis le romantisme, le désir d'écrire. Se naturalisant, s'imprimant sur la peau du monde, ces inscriptions viennent à la rencontre des quasi-signes que font les choses, des « muettes instances » du paysage. Rencontre que mime un poème de jeunesse de Tardieu, « Les Hirondelles », poème assez fade, dit-il, « dont le seul intérêt est que le principal mot s'efforce de rejoindre non seulement son propre sens, mais la chose même qu'il désigne »²⁶ :

Le *nom* des hirondelles s'est envolé du
fond de mon oubli.
Glissantes paraboles sur ma mémoire
“hirondelle” s'est croisé avec “hirondelle”
.....
Plusieurs semaines mûriront cette lecture
intérieure
puis pareilles au reflet grandissant de
mes pensées,
un matin, hors des brumes noyant au loin
la ville,
on verra fuser les compagnies d'hirondelles
véritables
et, rapides caractères élancés,
elles s'écriront sur la lumière.

Entre les lettres le fond joue comme le grain d'une matière, et même comme de l'espace, favorisant la confusion du blanc de la page et de l'étendue ocre ou bleue du monde ; l'Espace, pour Tardieu, sourd entre les lettres comme la mauvaise herbe grandit pour Ponge entre les jambages du nom de Malherbe : « ce qui s'étend comme une vaste possibilité entre les signes de l'écriture, ce n'est pas seulement le blanc de la page (ou le grain de la pierre), c'est encore l'Espace, parfois le jour, parfois la nuit »²⁷. Les lettres elles-mêmes, que les alphabets enluminés avaient depuis long-temps anthropomorphisées, animées de torsions végétales, figées en postures bestiales, sont également naturalisées : « alphabet végétal » (Char à Lély) ou alphabet des astres. La classique métaphore qui rapproche étoiles et lettres est celle dont Mallarmé prend le contre-pied, pour maintenir un infranchissable écart entre la chose présente et le signe qui l'absente : « On n'écrit pas lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres seul ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir

26. Tardieu, *Obscurité du jour*, p. 52.

27. *Ibid.*, p. 57.

sur blanc²⁸. » L'effort acharné pour nouer signe et chose, avec l'espoir que l'un se fonde en l'autre, est le sujet d'un minutieux récit de Jean-Loup Trassard, tentative d'auto-réflexion d'une écriture menée sur la page de gauche, en italique, vis-à-vis du récit courant en caractères romains sur la page de droite : « Les mots volontiers festonnaient en guirlande la forêt, mais n'y pénétraient pas, n'en portaient pas vraiment le poids. Aussi s'arrachait-il la peau pour se couler dans le mot écorce dont la prononciation déjà l'enivrait et qu'il voulait imprimer sur lui comme sur l'aubier [...]. Par les mots il essayait d'aller entier à ce qu'il nommait [...]. Plus étroitement il nouait *forêt* à la forêt afin que le mot perdant son sens, faute de forêt peut-être, il le pût un jour retrouver sur cette pancarte lavée par les pluies²⁹. » L'illusion de fusion demeure la limite inatteignable ; mais nourri par ce leurre, le mot ressort neuf, éclatant comme une inscription, « pancarte » aux lettres ravivées. Cette illusion, Ritsos aussi la démonte, tout en comprenant le désir qui la soutient. Ayant cru pouvoir conserver en empreinte sur la page le rosissement du couchant, la nuance vainement emprisonnée entre les feuilles s'estompe, et la blancheur du silence ne peut ressortir, active, vivante, que du fond du poème qui dit cet échec :

... Il eut peur
de ce qu'un seul de ses mots n'éteignit sur la page
cette lueur rose et or du couchant.
Il ferma donc son cahier, croyant
conserver intact de cette façon
ce silence rose et parfait. Le lendemain,
il regarda cette page. Elle était blanche,
d'une blancheur incroyable comme un vide aplati,
dévoilant bien sa propre faiblesse. C'est pourquoi,
d'un geste comme s'il se cachait les yeux,
il écrivit rapidement ces paroles :
« Le silence n'est pas rose, il est blanc ».
Il percevait déjà toute la blancheur derrière la page
Comme une statue nue derrière un rideau très fin³⁰.

Dans « L'herbe écrit », Réda évoque « ces ombres d'herbe en travers de la page » que le soleil rasant projette sur son cahier pour y inscrire en tremblant un « poème d'herbe »³¹. L'illusion crépusculaire autorise ces miroitements d'une empreinte que la réalité déposerait directement sur la feuille blanche ; lettres naturelles projetées en une écriture qui serait végétale, ou miroitement de quasi-signes en effervescence, se faisant et se défaisant selon le flux des eaux, « ces eaux qui tracent leurs grands hiéroglyphes sur les plages »³², cette « écume, signe qui cherche à se former mais en vain »³³ ; l'inscription naturelle demeure une limite, le signe n'est que sur le point d'apparaître au milieu des choses, ou s'y évanouit assitôt. Elle nourrit, sans l'accomplir pleinement, la rêverie d'immédiateté d'une écriture qui, cessant enfin d'être médiation, se fondrait dans les choses.

28. Mallarmé, « Divagations ».

29. Trassard, « Reconnaissance des dehors et des dedans d'une forêt », *L'Ancolie*, p. 44-46.

30. Yannis Ritsos, « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, p. 166.

31. « L'herbe écrit », *Beauté suburbaine*, p. 37.

32. Jaccottet, *L'Effraie*, p. 34.

33. Bonnefoy, *L'arrière-Pays*, in *Récits en rêve*, p. 13.

Si elle cherche à se glisser dans le monde, l'inscription semble également émerger à sa surface, surgir d'un lointain, d'un ailleurs ; témoigner d'une autre face du signe, tournée vers l'obscur qu'elle porterait à la lumière, d'un inconscient, d'une mort, de jeux ou de rêves d'une enfance enfouie. L'inscription prend place sur une surface qui est toujours, en quelque façon, un seuil, que son chiffre désigne et défend : porte, face éclairée de la pierre tombale, vitre, bord de mer. On peut tourner exactement vers l'inscription une image dont Bonnefoy éclaire l'écriture en général : « L'écriture, ce n'est qu'un sceau, bien souvent, qu'on appose sur un seuil : et si même le sceau a figure radieuse de seuil ouvert ³⁴. » Toutefois dans cette transcription de l'autre, dans ce mouvement d'émergence, les inscriptions semblent accentuer tour à tour des traits différents ; les unes, comme des armes nobles sur un sceau, exhibent en lettres capitales la gloire des signes ; les autres scellent un monde en le désignant, indiquent la direction d'un sens, tout en le dérobant par leur illisibilité. Double versant, que l'image du sceau suggérait déjà.

Les uns, donc, impriment leur sens avec un éclat, une frappe, qui parlent plus haut que les immédiates paroles. Modèles en surplomb qui importent au milieu de l'écrit une autorité que l'épigraphie suspend à l'orée de l'œuvre. Puissance d'affirmation qu'avaient les « inscriptions sur les dalles ou les stèles romaines » ³⁵ vues à Nîmes par Ponge, enfant, ou la plaque commémorative apposée sur la maison de Malherbe, devant laquelle il passait, adolescent : « Notre idée de la gloire nous l'avons formée à partir de cette inscription en belles grandes lettres romaines du XVII^e siècle : ICI NAQUIT MALHERBE EN 1555 ³⁶. » Dans une si puissante évidence solaire de la lettre, se réserve pourtant une énigme, un sens que le latin dérobe dans la matière brute : « J'avais reçu une forte impression de ces blocs de pierre et de la gravure des lettres et des mots latins là-dedans, mais je ne les avais pas vraiment lus ³⁷. » La langue étrangère, lettre morte, accroît la fascination de la pierre par celle de signes archaïques, solennels, qui se fixeront à l'aplomb de l'œuvre de Ponge. Tant de lumière dans ces blocs de révélation, garderait-elle quelque éclat d'une origine ? C'est ce qui trouble, en tout cas, l'explorateur, le pionnier, des récits de Jules Verne, toutes les fois qu'il tombe en arrêt devant des initiales, gravées dans le rocher par un lointain prédécesseur plus ou moins mythique. Les inscriptions balisent le voyage vers le centre de la terre de celui qui remet ses pas sur les traces fabuleuses de l'alchimiste Arne Saknussem : « Ton nom, gravé d'étapes en étapes, conduit droit à son but le voyageur assez audacieux pour te suivre, et au centre même de notre planète, il se trouvera encore inscrit de ta propre main. Eh bien ! Moi aussi, j'irai signer de mon nom cette dernière page de granit » ³⁸ ; la même fonction d'index d'une origine représentée par les légendaires sources du Nil est attribuée, dans *Cinq Semaines en ballon*, aux initiales gravées dans le roc : « Deux lettres gravées sur le roc apparaissaient dans toute leur netteté. On lisait distinctement : A.D., 'A. D.', reprit le docteur Ferguson, Andréa Debono ! La signature même du voyageur qui a remonté le plus avant le cours du Nil ³⁹. En écho ludique de ces grands découvreurs

34. Bonnefoy, *Rue Traversière*, p. 74.

35. Ponge, *entretiens avec Ph. Sollers*, p. 41.

36. Ponge, *Pour un Malherbe*, p. 47.

37. Ponge, *Entretiens avec Ph. Sollers*, p. 45.

38. Verne, *Voyage au centre de la terre*, chap. XL.

39. Verne, *Cinq semaines en ballon*, chap. XVIII.

un moins emphatique explorateur en solex, Jacques Réda, effectue sa petite randonnée vers l'origine, remontant à la recherche des sources de la Seine ; des panneaux jalonnent le parcours, à partir de la plaque qui défend expressément depuis 1726 de bâtir au-delà de la porte de Charenton (clin d'œil à Queneau) jusqu'aux deux pancartes qui contradictoirement favorisent et interdisent l'accès à des sources que Réda, finalement, ne verra pas, barrées qu'elles sont dès leur jaillissement par des bassins : « A la sortie de Chanceaux, une pancarte indiquant la direction des sources me ralentit (...) j'hésitais à faire demi-tour quand une deuxième pancarte me tira d'incertitude ⁴⁰. » Une poétique du vagabondage ne peut que déjouer les pancartes, inscrire leurs interdictions pour les tourner dans une écriture-promenade : « Je prends tout à coup les sentiers que signale une pancarte jaune marquée de lettres au pochoir noir, un peu de traviole : DANGER TERRAIN MILITAIRE ACCÈS INTERDIT ⁴¹. » Ces inscriptions qui délimitent un au-delà et en barrent l'accès — tout comme l'inscription sur les tablettes d'argile qui défend, dans *L'Arrière-Pays*, la cité romaine ensevelie dans les sables — fascinent l'écriture qui les reprend en elle ; mais pour les contourner, raturer les interdits, qu'elles opposent, forcer la révélation qu'elles diffèrent.

L'œuvre de Leiris illustre ce va-et-vient de la sacréité des inscriptions à leur profanation dans l'écriture. Au milieu du discours surgit un fragment nu de langue, une puissance se manifestant en lettres, en mots, isolés par la différence des caractères typographiques et l'encadrement rectangulaire qui mime sur la page les bords d'un panneau. Dans les récits de rêve de Leiris, dans *Aurora*, dans *Le point cardinal*, des mots solidifiés en lettres majuscules choient brutalement comme des aérolithes qui viennent s'imprimer sur le sol ou sur le corps : « Le mot TORRIDE s'est abattu comme un bec flamboyant dans mon cerveau, s'enfonçant à jamais dans l'humus de ma tête ⁴². » L'empreinte majuscule du nom d'Aurora marque et foudroie successivement tel ou tel personnage, et ses variations graphiques — AURORA, HORRORA, OR AUX RATS — déterminent la succession des épisodes ; au seuil du rêve, un guerrier veille, dont le bouclier gravé offre et interdit l'accès à des mots révélés : il « élève son bouclier à hauteur de mes yeux et me fait lire deux mots : atoll et splendeur » ⁴³. Ces mots, « dépêche chiffrée que nous envoie l'ambassadeur d'un absolu lointain », il faut à la fois conserver leur caractère d'inscription sacrée et leur donner du jeu : « SACRÉ : le décrasser » dit le *Glossaire*, qui réalise cette double exigence. Il enserre les mots dans une réserve, un dictionnaire personnel où ils ont leurs entrées en majuscules, et leur donne du jeu en déployant leur signification par métathèse, anagramme, sans sortir, autant que possible, de leurs données phoniques initiales. Leiris rappelle la méthode de composition de ses poèmes qui peut apparaître comme un mouvement de l'inscription à l'écriture. Il disposait d'abord sur la page, en blocs de lettres majuscules, plusieurs mots qu'il encerclait ; dans un second temps il établissait un réseau de relations entre ces termes originaires, qui en s'étoilant, se ramifiant, constituaient le poème. La relève de l'inscription par l'écriture, des genres

40. Réda, *Voyage aux sources de la Seine*, p. 77.

41. Réda, *Les Ruines de Paris*, p. 161.

42. Leiris, *Aurora*, p. 35.

43. Leiris, « Le pays de mes rêves », *La Révolution surréaliste* n° 2, 15 janv. 1925.

entiers ou des œuvres particulières la laissent voir clairement ; l'épitaphe devient refrain de chanson sur le mode badin, chez Benserade :

Mais après tout, quoique les héros fassent
Qu'en reste-t-il qu'un son léger et vain
Dont tôt ou tard *ci-gît* est le refrain ?⁴⁴.

Dans l'ode « A des cimetières », Tristan l'Hermite métamorphose les gravures muettes des tombeaux en « pierres parlantes » ; et Char défera l'emprise de l'épitaphe paternelle, qui obsédait *Les Cloches sur le cœur*, en substituant à son autorité mortelle la force vivifiante de l'aphorisme.

A l'opposé de ces fragments de langue autoritaire que le discours reprend, retisse en paroles minuscules, d'autres mises en scène de l'inscription, mutilée, énigmatique, attestent d'une relation des signes écrits à de l'indéchiffrable. Jean Tardieu établit une tension interne à l'écriture même entre un mouvement d'affirmation, d'exposition, et une attirance vers ce qui se dérobe : « Entre le défi porté à la mort par notre volonté tragique de pérennité (pierre dure, masse de métal ou reproduction indéfinie de l'éphémère par des moyens mécaniques) et l'attirance fascinante de la disparition qui est notre loi, il faut vivre le contraste mobile et incessant de l'expression qui se refuse elle-même, comme toute vie s'affirme et se nie⁴⁵. » Le sentiment de l'incomplétude des signes manifestes, d'un sens qui demeure partiellement dans l'ombre, est donné à travers quelques images récurrentes d'inscriptions : apparitions-disparitions de traces fugaces, effacées avant d'être déchiffrées, ou au contraire lourdes gravures stables mais mutilées, exigeant une restitution archéologique, ou même graphies illisibles, cryptogrammes définitivement occultés.

La première figure, celle de signes clignotants, est souvent représentée par les lignes évanouissantes que tracent dans l'air les nuages de Baudelaire, les hirondelles de Tardieu, la buse de Jaccottet, les bâtonnets dans le sable que la vague recouvre, les dessins à la craie que la première pluie délave. Un épisode de *Mrs Dalloway* évoque ces graphies incertaines, fluctuantes qu'un avion dessine dans son sillage, sous les yeux des badauds : « Derrière lui formant des boucles et des tortillons, une fumée écrivait quelque chose, traçait des lettres dans le ciel (...). Était-ce un C ? Un E ? Puis un L ? Un instant seulement, elles restèrent immobiles, puis elles bougèrent et se brouillèrent et s'effacèrent au ciel (...). Quel mot écrivait-il ? "Tiens, pensa Septimus en regardant en l'air, les voilà que me font des signaux !". Pas en mots véritables, il ne pouvait pas encore comprendre leur langage, mais c'était assez clair, cette beauté exquise⁴⁶ ; ce chiffrage évanescence de l'air laisse, en deçà du sens indéchiffrable, la perception d'un contact avec autre chose, reconnu ici comme « beauté ». Des lettres effacées demeure, chez Bonnefoy dans son apologue « Du signifiant »⁴⁷, la fascination de l'effacement, comme une déchirure qui entrouvrirait l'envers des signes. Le remuement du « sac de toile » où sont agités les mots, le déroulement de la vague, le glissement de l'air font réapparaître à la surface, comme un palimpseste gratté, les noms de l'autre :

44. Benserade, « Épitaphe des plus grands héros », cit. in. A. Boase, *The poetry of France II*, 156.

45. Tardieu, *Obscurité du jour*, p. 47.

46. V. Woolf, *Mrs Dalloway*, éd. Famot, p. 43.

47. Bonnefoy, « Du Signifiant », *Rue Traversière*, p. 115.

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 entendre⁴⁸.

En effaçant sur le sable
Un autre nom que le sien
Un autre lieu que le lieu⁴⁹.

Une autre figure d'inscription manifeste en elle le manque, le battement d'un retrait du sens, au revers de son ostentatoire affirmation, et donc l'appel à l'écriture qui souhaite combler cette absence. Des fragments mutilés, des marbres brisés, des dalles cachées sous l'herbe, des initiales usées par l'érosion demandent à l'écriture un travail de restitution. Une identité là s'avoue altérée, le nom d'un homme, d'une ville, fait défaut ; dans *René Leys*, le sentiment d'irréalité qui enveloppe Pékin se fonde sur l'incertitude de l'inscription de son nom : « Il me rassure, dit son interlocuteur, les deux caractères "Peïking" sont inscrits *quelque part*, dans la ville », cachés là où la route sonne creux, mais, ajoute-t-il, « je dois vous prévenir que le déchiffrage est difficile. D'abord, on ne peut rien voir en été : les eaux sont trop hautes »⁵⁰. Dans une nouvelle de Thomas Mann, *Maître et chien*, dont le titre évoque une première relation de maîtrise, ce que cache l'inscription c'est le nom du Maître, de l'écrivain que l'écriture fait réapparaître en le surchargeant, en le raturant ; un maître se promène avec son chien dans des rues aux plaques émaillées, rongées de rouille, aux lettres blanches éraillées ; sur l'une d'elles « la plupart des lettres du nom proprement dit, qui était, je l'ai dit, ou avait été, fort long, étaient illisibles ou rongées de rouille ; les espaces brunâtres permettaient d'en calculer le nombre ; mais impossible de rien déchiffrer qu'au début la moitié d'un S., vers le milieu un E., et à la fin un autre E. C'en était trop peu pour ma perspicacité » ; après une longue et vaine contemplation, le maître s'éloigne : « tandis que je m'imaginais penser à autre chose, ce problème me travaillait en dedans, mon esprit s'efforçait de reconstituer ce nom effacé, et soudain je fus frappé d'un trait ; je m'arrêtai effrayé ; je revins en hâte sur mes pas, me postai de nouveau devant l'écriveau, je fis des comparaisons, des essais. Oui, c'était bien cela, tout coïncidait. La rue où je me trouvais était bien la rue Shakespeare ! »⁵⁰. Le nom du Maître, comme dans *L'Obscurité* de Jaccottet, se dérobe sur les plaques, sur les portes aux inscriptions barbouillées, aux encres pâlies. Restituer ce nom par l'écriture sera semblable à un débroussaillage ; le frayage de la main qui écrit trouve sa métaphore dans l'activité de l'explorateur vernien, dégageant le chemin, les lettres gravées : « il chercha quelque temps, fureta dans les broussailles ». Le promeneur de Bonnefoy descend, à la recherche de l'aube d'avant les signes, dans un « ravin dont le fond embroussaillé est jonché de pierres grises ou rouges, qui semblent porter des marques »⁵¹. Scènes de quêtes où se mêlent l'effort et le hasard, dans la découverte, pour dégager une plaque « plus qu'à demi effacée » (Jaccottet), pour faire une éclaircie dans les broussailles, les brouillons de la nature : « la poésie : désembroussailler tel mot auquel on a eu accès par hasard : comme on entend tinter l'eau sous les hautes herbes, après quoi, on revient et on dégage une

48. Jaccottet, *Pensées sous les nuages*, p. 39.

49. Dupin, *L'Embrasure*, « Poésie »/Gallimard, p. 186.

50. Thomas Mann, « Maître et chien », p. 162-163.

51. Bonnefoy, *Récits en rêve*, p. 205.

source »⁵². Document d'une préhistoire du sujet, traces archaïques, l'inscription enfouie, enchevêtrée pousse à restituer la « lettre perdue ». L'œuvre de Nerval offre un riche échantillonnage des modèles de restitution : travail du paléographe, de l'archéologue, du laboureur qui en « traçant » — selon un mot d'une parfaite polysémie — fait réapparaître des médailles enterrées, du restaurateur de peintures anciennes : « Tout le monde ne sait pas le plaisir qu'il y a à nettoyer des médailles »⁵³. » Jaccottet pose comme modèles imaginaires de sa poésie des formes qui uniraient l'archaïque de l'inscription et l'envol de la semaison : « J'aurais voulu que ma poésie fut comme une parole écrite sur ces médailles, remontées du fond de la terre, quand elle ne l'était pas sur les monnaies des graines »⁵⁴. »

A la limite, la lettre peut être définitivement perdue, et l'écriture se fonder sur cette absence reconnue, ce retrait du sens premier dans une inscription définitivement illisible, radicalement étrangère. L'altération peut devenir absolue altérité ; ainsi le temps transforme en cryptogrammes les inscriptions de l'enfance, efface jusqu'à son propre nom, ouvrant l'écriture par une perte de l'origine ; Séferis erre ainsi dans le quartier où il a vécu son enfance, sans pouvoir rejoindre ses premières inscriptions : « je n'ai pas pu retrouver les initiales que j'avais gravées avec une truelle sur un mur quand j'avais dix ans »⁵⁵. L'imagination amusée, chez Anatole France, peut anticiper cette perte du nom, inscrit là sur le mur, et dont les lettres semblent déjà vaciller, s'effacer. M. Bergeret se trouve nez à nez avec un bonhomme surmonté de cornes indubitables, accompagné de son nom, dessiné au charbon sur le plâtre : « il examina le graffito ; il observa que les lettres de l'inscription étaient mal formées, et que les lignes du dessin suivaient la pente de l'écriture »⁵⁶ ; se rappelant le destin des graffiti de Pompéi, Bergeret imagine son propre graffito devenu indéchiffrable pour les savants du XXX^e siècle : « En comprennent-ils la symbolique grossière ? Pourront-ils seulement épeler mon nom écrit avec les lettres d'un alphabet perdu ? » Mais ce n'est pas seulement de son propre nom que l'inscription montre l'étrangeté, l'incompréhensible réalité. Immérgé dans la langue maternelle, le poète passe par cette expérience, sans cesse renouvelée d'une langue qu'il éprouverait comme radicalement étrangère, qu'il tiendrait à distance, comme des signes vus sans être compris ; l'inscription peut illustrer exactement cette distance avec une langue étrangère, posée face à soi ; Reverdy découvre, avec fascination, sur le théâtre des toits, ces « noms écrits contre le mur en caractères étrangers ». La même relation avec des signes inscrits et incompréhensibles peut s'établir par l'intermédiaire du vis-à-vis pictural. Tardieu rêve devant les toiles de Jean Cortot, qui sont des variations colorées sur des lettres d'écriture, mais « sur des Lettres imaginaires, plutôt des formes sinuées et complexes, à la fois parlantes et confidentielles, tantôt surgies de l'ombre comme des oracles, tantôt enfouies dans la couleur comme des souvenirs consumés. Elles évoquent on ne sait quelle écriture mythique ou cryptographique (dont le secret ne nous est pas donné), bref une écriture en soi, cet anti-sens délectable au regard et le non-sens d'un signe sibyllin, élargi jusqu'au rêve »⁵⁷.

52. *Ibid.*, p. 232.

53. Nerval, *Œuvres*, « Bibl. de la Pléiade », II, 1492.

54. Jaccottet, *Paysages avec Figures absentes*, p. 28.

55. Séferis, *Journal*, 1950, p. 201.

56. A. France, *Le mannequin d'osier*, *Cercle du Livre*, p. 267-268.

57. Tardieu, *Obscurité du jour*, p. 65-66.

Les ultimes formules de Tardieu livrent la raison de la fascination qu'exercent les cryptogrammes ; en eux, autour d'eux, c'est l'espace d'une « écriture mythique », d'un « rêve », qui s'étend. Rêves qui, réciproquement, « s'écrivent au fusain et s'effacent à la craie »⁵⁸. Le lecteur de Proust est aussi à la recherche de cette doublure d'ombre, ou de ce relief stéréoscopique qui donnent à l'écriture le saillant de l'inscription : « livre intérieur de ces signes inconnus (de signes en relief semblait-il, que mon attention explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde)... »⁵⁹. Ces bords extérieurs de l'écriture, l'enfance, la mort, c'est l'inscription qui veut attester, en toute clarté, que l'écrit ne cesse de les réinscrire, de les ramener au jour. Les bâtonnets dans le sable éclairent, par leur médiation, le lien vivace entre le jeu enfantin avec la matière et le jeu adulte avec l'encre : « Ne m'étant pas, enfant, prêté à jouer avec le sable des plages (manque désastreux dont je devrais me ressentir toute la vie), il m'est advenu hors d'âge, le désir de jouer et présentement de jouer avec les sons »⁶⁰. » Plage, littoral donnent un lieu aux commencements d'écrire et de jouer ; s'efforçant de délimiter l'aire première où se construira l'expérience culturelle, Winnicott avoue brusquement sa fascination pour un vers de Tagore qui l'a toujours intrigué et qui lui semble désigner précisément cette aire d'origine : « On the seashore of endless worlds, children play. » Limite entre l'eau et la terre, dont l'écriture, peut-être, va révéler la paradoxale illimitation. L'écriture première de l'enfance contactait la matière, la creusait ou l'écartait, comme les doigts sur la vitre qui permettent, en signant un nom, de mieux voir à travers la face éclaircie :

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 tombe⁶¹.
... Les vitres se couvrent de buée. Alors,
de l'extérieur,
— et non plus de l'intérieur — un doigt
d'enfant, solitaire et un peu mélancolique,
dessina sur les vitres un cœur léger, une ancre et un cygne⁶².

Du côté de la mort, l'épitaphe semble doubler le geste de la dédicace, comme si l'envoi au vivant faisait survivre ou anticipait les formules pour les morts. Réda s'explique ainsi, dans le « Tombeau de mon père », sa répugnance à la dédicace, sur qui pèse la marque de l'inscription funéraire :

Car qu'est-ce qui m'empêchait d'inscrire en haut
d'une page
A mon père
Sinon peut-être déjà
l'éccœurement d'impuissance qui vous remplit

58. Char, *Oeuvres*, « Pléiade », p. 588.

59. Proust, *Le temps retrouvé*, « Pléiade », t. III, p. 879.

60. Michaux, *Passages*.

61. Bonnefoy, in *Espace et Poésie*, p. 173.

62. Ritsos, *Poèmes*, p. 131.

et qui vous vide
à lire la même chose en travers des couronnes
ou dans les médaillons⁶³.

La surrection d'un fragment d'inscription, langue réifiée, fétichisée, au milieu du texte atteste de ce rapport de l'écrit à un antérieur, un archaïque qui fait déjà figure de signes. Est-ce la « révélation », comme dit Leiris, de la langue même, nue, abrupte, se rendant visible, qui vient rémunérer le discours ? Le susciter comme déchiffrement restaurateur de fragments mutilés ? Si la langue apparaît là, comme une inscription étrangère, le sujet ne cesse de buter contre cette étrangeté, de se la réapproprier par le mouvement d'écriture, qui ne découvre les traces en arrière que comme filigrane des signes lancés en avant. Le mur couvert de graffiti est l'obstacle qui se pulvérise, pour le poète passe-murailles, en espace entrouvert : « Le poète, c'est-à-dire personne, devant le mur qui nous arrête et qu'il traverse, continue d'écrire sur le sable et la poussière... Il maintient l'espace ouvert⁶⁴. » Les graffiti écrits contre les murs sont écrits à leur surface et à leur encontre ; ainsi rêve Eluard devant les derniers jours de Baudelaire aphasique, la main qui grave relayant la parole détruite : « la main vengeresse achèvera-t-elle d'écrire sur les murs de l'immense prison, la phrase maudite qui les fera crouler ? ». La main qui court sur la feuille trace des mots tels qu'ils se glissent entre l'inscription archaïque, qu'ils font entrer en résonnance, et la rive future où ils abordent ; mutation du secret en arrière à l'inconnu en avant, « consentement des mots et des formes à faire échange de leur passé avec notre présent commençant... Il faut 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 »⁶⁵.

Jean-Claude MATHIEU

63. Réda, *L'herbe des talus*, p. 12-13.

64. Dupin, « La difficulté du soleil ».

65. Char, *Œuvres*, « Pléiade », p. 586.

De l'escence

Poésie et Vérité c'est la question. Mon propos prend ses exemples dans l'œuvre de Marcel Proust et met en question la façon dont l'interprétation du philosophe (Vincent Descombes) ¹ parle du philosophique proustien, ou de certains philosophèmes proustiens.

Que le poème ne dise pas la vérité, le philosophe a besoin de cela pour son interprétation : analysant la page 323 du tome II (Pléiade) ² de la *Recherche*, Vincent Descombes résume ainsi : « *L'absurdité de l'impression que fait le valet sur Swann* [...] est ce qui donne tout son prix à la *description* »... Pour ma lecture, ce n'est ni *absurdité* ni *description*. J'ai besoin — pour mon interprétation — d'élaborer qu'il se trompe en disant cela.

L'opération poétique mise en œuvre en vue de la vérité dans les ouvrages de l'art peut être appelée, d'un titre qui traverse toute notre culture, d'*Ovide* à *Kafka*, métamorphose. Nous cherchons de quelle métamorphose il s'agit, il s'est agi et il s'agit encore ; ou, rapporté à Proust : qu'est-ce qu'*avoir l'air*. Et si la « métamorphose » — cette chose dont il est question dans une expérience poétique — est le « salut » offert au Narrateur, et qu'il offre en exemple, en quoi consiste-t-elle.

L'art fut l'*anthropomorphose* continuée par d'autres moyens — autres que ceux des rites, des mythes, des religions. (Et par ce présent je me rappelle qu'en effet l'art est peut-être *devenu* « chose du passé », et que le *devenir homme*, ou *surhomme*, se programme selon une « maîtrise de la Nature » qui n'a plus la mimésis comme pivot de la relation).

L'*anthropomorphose* au cours de laquelle le vivant se change en homme s'accomplice par des métamorphoses où il s'enlève sur le fond d'affinités avec des êtres animés, inanimés, en devenir, jusqu'à cette définition : *zoon logon echon* : le vivant (*zoon*) qui se tient, et s'en tient (*echon*) au *logos* qui l'a changé en homme.

1. Cf. V. Descombes, *Proust : Philosophie du roman*, éd. de Minuit, 1987.

2. Proust, *A la recherche du temps perdu*, texte établi par P. Clarac et A. Ferré. Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol. 1954. Nos références à cette édition seront signalées par l'indication du tome en chiffres romains, suivi de la pagination.

La dernière métamorphose au cours de laquelle le *temps perdu* se change en *temps retrouvé*, prend place (et consiste) en une *soirée de têtes*, un bal où le temps a confectionné les masques, et cette dernière phase ou *morphose* fait don de l'instrument de langage, appelé « anneaux d'un beau style », ou métaphore.

Descombes relève que M^{me} de Villeparisis rapporte que M^{me} de Guermantes trouve que *Madame Leroi a l'air d'une grenouille* (II, 210). Certes Vincent Descombes a raison de rappeler que M^{me} Leroi n'est pas une grenouille. Mais elle a une affinité avec, elle est-comme, par un aspect, par de la semblance-grenouille.

Pas davantage « le peuple du corbeau », visité par l'anthropologue, ne s'*identifie*-t-il au Corbeau. Mais son anthropomorphose, son ethnomorphose, s'entretiennent d'une affinité que construisent ses mythes. Les métamorphoses ne sont pas « réelles » sauf pour la superstition qui prend à la lettre, « littéralement et dans un seul sens » ; ou pour la folie monoïdique du « Caudillo » (Quiroga) qui prend les hommes *pour* un troupeau de bovidés, confond l'être et l'être-comme, et tire les conséquences littérales de sa méconnaissance de la comparaison.

Les métamorphoses ne sont pas *rien* pour autant, ni une hallucination aliénée. L'artiste n'est ni un shaman, ni un fidèle superstitieux, ni un décorateur sceptique récupérateur de vieux oripeaux mythologiques. Or le philosophe (V. Descombes) citant ce qu'il appelle « le style descriptif dans l'épisode de Swann arrivant tardivement à la soirée St Euverte », énonce que « les métaphores sont prises successivement dans le registre bestial et dans le registre humain »³. Mais d'où vient ce partage, cette répartition des registres ? Ne sommes-nous pas plutôt, avec telle expérience dont nous parle le narrateur, en région intermédiaire *entre* le chaos protéique d'un non-monde où des rhapsodies d'imaginaires pas même empiriques ne partagent pas une expérience commune (confusion que craint et conjure la 2^e synthèse kantienne), et d'autre part l'ordre d'un paraître bien distribué, en tout cas tirable au clair, où se répartissent des *registres* qui se regardent en parallèles, pour des arrangements biunivoques des noms et des choses, des règnes et des taxinomies ?

Je viens de faire allusion à cette fameuse page de la *Critique de la Raison Pure* où est évoqué le *cinabre* qui ne *serait pas*, « s'il était tantôt rouge, tantôt noir, tantôt léger, tantôt lourd » /.../. Je crois que cette page, rare chez Kant par son poids d'exemplarité, demanderait de nouvelles *relectures*, et je me contente de quelques remarques pour en aiguiser le désir : l'imagination d'un désordre fol, d'un dérèglement qui impossibilise l'imagination même, en est une a) qui donne pour impossible *ce qui précisément a lieu* : à savoir le fait qu'un mot « serait attribué tantôt à une chose, tantôt à une autre » ou « la même chose appelée tantôt d'un nom tantôt d'un autre »... comme c'est en effet le cas dans la polysémie d'un lexème⁴, et dans la pluralité babélique des langues ; b) tout en requérant comme condition de possibilité « transcendante » un certain retour du *même* permettant de recevoir l'altérité et l'altération ; la réflexion kantienne n'interdit ni les échanges ni les transformations ; le règlement du *cinabre* proscrit la vitesse ; celle de la mutation instantanée (du tantôt-tantôt de la discontinuité). La condition de possibilité d'un dire qui suive un

3. V. Descombe, *op. cit.*, p. 85.

4. Comment se fait-il qu'un mot : AIR, dise ces trois : « le respirable ; l'aspect ; la mélodie »... Quelle est l'unité, la chose, ici ?

changement est que l'imagination « *trouve occasion de recevoir* dans la pensée un aspect *avec un autre* », une chose avec (sous) ses aspects.

La temporalité « tardive » et primitive d'un monde de l'art, d'Ovide par exemple, qui retrouve un temps perdu, est celle d'un monde où les métamorphoses se sont calmées, refroidies, ont eu lieu ; son mode est celui du *parfait* grec. Les transformations qui ont disparu ont pour tombeaux (monuments) les mots dont des fables retracent les étymons en échanges réciproques des mots et des choses. Ou : dont les étymons, réveillés par des fables étonnées de la puissance de nomination, « conservent » la réciprocité du devenir mot des choses et du devenir choses des mots.

Les métamorphoses retracées par Marcel sont tantôt *accomplies*, ou événements qui font tableaux, telle la théophanie de la Princesse de G. au Théâtre, en Néréide ; tantôt des esquisses, des palpitations, des ébauches, des inchoations, voire des *pannes*, des métamorphoses zéro qui avortent, comme celle du garçon d'ascenseur (I, 665).

Une condition de la métamorphose moderne est que l'élément dans lequel une chose se change en son apparition-avec, en son aspect-comme, est celui de l'art. Le voir-comme qui discerne l'accès d'un être à sa semblance (il faudrait dire l'accès de ressemblance dans quoi un étant accède à sa semblance) est un regard-imaginant-mémorant éduqué dans le rapport de la figurabilité d'un monde à des œuvres d'art. A propos d'un valet oisif de l'Hôtel St Euverte, c'est sa comparabilité avec du Mantegna [« comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna » (I, 324)] qui est un levain phénoménologique d'apparition. Ce qui stabilise relativement une chose, le temps de son apparition, c'est sa configuration avec tel de ses paramètres (comparants). M^{me} Leroi a l'air d'une grenouille ; cela lui revient, c'est ainsi qu'elle nous revient. *Hallucination vériquide*, si cet oxymore fameux ne convient pas à la perception ordinaire, il convient peut-être au voir-comme esthétique faisant lever un monde par ses figurants.

Il importe que ce que le terme de métamorphose désigne ne soit pas une « impression » à caractère de vraisemblance « subjective » (au sens dérivé de « bon pour moi — pas bon pour toi ») mais une opération complexe de vérité subjective (au sens de constitutif du sujet qui passe par les choses pour sa propre éducation de sujet et transformation) : ce qui se cherche, et à la recherche de quoi le narrateur narre qu'il est destiné. Ce qui vient donc, tantôt en ébauche, tantôt en épiphanie, dans la narration, et à la fin (c'est-à-dire au commencement) ce qui est en jeu au sens de la métanoïa du sujet de la narration.

Avec « métamorphose » il est question de ce qui est à la fois condition pour une œuvre d'art et de ce dont l'Art est une condition.

Cette inchoativité qui se fait entendre dans la désinence en *escence* (reminiscence, reviviscence, sénescence, évanescence) nous suggère que l'essence recherchée est approchable dans l'*escence*, dans l'*épanescence*, si vous me permettez de forger cet antonyme à « évanescence » sur le modèle de *épanouissement* par rapport à *évanouissement*. Il n'y aurait pas d'essence autre qu'approchée, ou par connaissance approximative ; et ainsi déterminable dans l'affinité-comparative des choses. Je reviens à l'AIR : « sa chevelure a l'air à la fois d'un paquet d'algues, d'une nichée de colombes, d'un bandeau de jacinthes, et d'une torsade de serpents » (I, 324) que je ne peux m'empêcher de rapprocher de la danseuse de Mallarmé qui n'est pas une

femme, vous vous en souvenez, et qui ne danse pas, mais dont la *figure résume* un aspect élémentaire de notre forme : *glaive* (ou) *coupe* (ou) *fleur*, etc.

Avoir l'air c'est avoir l'air à la fois — à commencer par « l'air ». AIR est le nom de cette chose qui est à la fois le temps qu'il fait, l'aspect des choses, et le chant, ou le ton de dire.

« Dès le matin — nous dit le début de *la Prisonnière* — je savais déjà le temps qu'il faisait [...] car l'air vif tournait de lui-même les pages qu'il fallait et je trouvais tout indiqué devant moi, pour que je puisse le suivre de mon lit, l'évangile du jour » (III, 26). Et si Proust parle de l'*évangile du jour* c'est aussi parce que la *transfiguration* est fréquente dans ce récit. Pour les fameux pèlerins d'Emmaüs, c'est le souvenir du dieu disparaissant qui les émeut, le *tableau* qu'ils ont fait ensemble, si je puis dire, avant celui de Rembrandt.

Dans l'air du temps l'air des choses se découpe. La découpe phénoménale est alors saisie par le *on dirait*. On dirait une déesse, une meute, un ange, une grenouille, un bourdon... La teneur de vérité du *on dirait* n'est pas illusoire.

L'œuvre est ouverte par le *on dirait*, sur l'*air* du *on dirait* (l'*air* de l'*air*). Et on se rappelle que la première page de *la Recherche* dit l'échange amoureux du sommeil et de la lecture, leur enlacement, leur passage l'un dans l'autre, ainsi : « *Il me semblait* que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage. » La même page comporte quatre comparaisons explicites articulées par le *comme*. Un tel *Il me semblait* à l'incipit de l'œuvre est l'opérateur non de l'impression doxale prisonnière de l'idiosyncrasie mais de la délivrance *pareille à un rêve* qui conduit par le chas d'aiguille (du fil) des lettres dans le royaume de la promesse écrite.

Parmi les éléments, ou portants, qui constituent le multiple unifié appelé ici « métamorphose », je m'attache à suivre les trois-ci :

- la scène
- le tableau
- le jeu de la disjonction, ou du OU bienveillant.

La scène

« *La scène se passe à Paris.* » (Marivaux)

La scène se passe à l'hôtel Saint-Euverte, ou dans la cour de l'hôtel Guermantes, ou au théâtre, de l'orchestre à la baignoire de la Princesse ; ou dans la cour de l'Institut, etc. Par ce « etc. » je suppose une analyse inductive qui passerait en revue les diverses scènes, pour construire une typologie de la scène. L'hypothèse est qu'il y a une scène récurrente jusqu'à la grande scène finale du Temps Retrouvé, de la *cour* à l'*hôtel*, en passant par les différents salons, matinées, parterres, soirées... ; que les invariants sont ceux d'un *vestibule* (avant-scène, cour, etc.) ; de la différence de classe sociale, et d'un *retard* du Narrateur à la *faveur duquel* — inadaptation,

distraction, boiterie, « titubation » — celui-ci entrevoit la possibilité du sens ou, disons, entend murmurer l'oracle, l'éénigme qui le concerne — et y bénéficie de la métamorphose désirée, le temps se changeant en tableau, n'y ayant peut-être pas de différence essentielle entre l'apparition des valets EN lévriers, de la Princesse EN divinité, de la serviette amidonnée EN éventail de Rivevelle, des anciennes relations mondaines EN « têtes » poudrées pour une « soirée de masques ». Ajoutons que la miniaturisation de la scène est encore la scène : « Mais qu'au lieu de notre œil, ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique qui ait regardé, selon ce que nous verrons, *par exemple dans la cour de l'Institut* au lieu de la sortie d'un académicien qui *veut appeler un fiacre*, ce sera *sa titubation*, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas. » (II, 141).

L'entrée en relation — grâce au « *retard* », cette titubation — avec les serviteurs désœuvrés, loin de viser à, et se borner à, une « scène de la vie du Faubourg Saint-Germain » qui mette en scène des préjugés de caste, ne les représente pas tant dans leur « infériorité sociale » qu'elle ne les saisit, voire : les fait accéder, à leur *humanité* par leur *animalité* (« meute »), animalité référée à des *œuvres d'art* (Mantegna). Leçon d'égalité, de fraternité proustienne : le valet *a l'air* d'un lévrier, Madame Leroi *a l'air* d'une grenouille, Charlus d'un bourdon, etc.

Le tableau

« C'est la vie mondaine tout entière, maintenant qu'il en était détaché, qui se présentait à lui comme une suite de tableaux. » (I, 323).

La mise en scène du *monde* (au sens philosophique) met en scène le monde-mondain. De même que la comédie occidentale élit pour scène la scène domestique familiale comme allégorie, ou représentation de la condition humaine, et que la critique qui réduirait sa vérité à n'être vrai que de la famille bourgeoise XVII^e (dans le cas de *Tartuffe* par exemple) manquerait la vérité, ainsi une critique sociale qui réduirait la fiction proustienne à la vraisemblance d'une classe sociale du XIX^e siècle, resterait « en dessous » de la vérité.

Le tableau, portrait faisant, parle des conditions générales de la mise en tableau qui donne de la visibilité. Il y a de la visibilité dans un monde par le tableau qui donne vue sur le monde.

Nous lisons sur la page proustienne, par exemple celle de la Princesse au théâtre, les conditions du faire-tableau. Principalement : celle du cadre, ou bord, et celle du rapport à une œuvre d'art.

Du cadre

La princesse isolée des mortels par sa baignoire théâtrale fait tableau. Un bord, une limite, une dénivellation, offre sur un plateau du spectaculaire dans le spectacle. « Et tout semblait lui servir de bordure » (Baudelaire). C'est ainsi qu'elle va pouvoir

accéder à sa semblance par une métamorphose. Entre *émotion*, *tableau* et *œuvre*, il y a des relations essentielles de conditionnement réciproque.

L'œuvre a besoin de l'émotion *et* pour procéder *et* pour s'achever — je veux dire chercher son achèvement dans la réception émue d'un lecteur (ou spectateur, etc.) en qui se boucle la réflexion.

L'émotion est dépendante du tableau, qui est *d'abord* un rapport au monde dans le monde, un « spectacle si ordinaire qu'il soit » dans la vie grâce auquel le monde se symbolise (Charles Baudelaire) ; et ensuite un ouvrage, dans l'acceptation usuelle de « tableau » : page, surface plastique, etc. selon l'art à chaque fois.

L'exhaussement, le dénivellation qui fait tableau dans la scène détache de l'empirie dans l'empirie le plan d'une construction, peut-être peut-on risquer : d'une *définition* (en se rappelant la définition kantienne de la définition, qui arrache la définition [ce couteau sans manche auquel manque la lame] à la description) : où s'expose « originairement le concept d'une chose enfermée dans ses limites ». La *comparaison* est alors le mode d'assemblage des éléments ou entités arrachées à l'indéfinie de l'empirique descriptible ; l'être ensemble (en-semble) des paramètres (comparants) est le mode sur lequel s'organise, prenant figure, un tableau dans la scène.

De la première apparition tabulaire dans l'expérience (ou disons : première dans la reconstitution *a posteriori* des *conditions* de l'œuvre et de son opération ; mais, de deux termes qui se suivent en se conditionnant, l'un n'est pas sans l'autre, et la question « qui a commencé ? », bien qu'inévitable, n'est satisfaite que dans l'organisation après coup d'une chrono-logie leurrante). De cette « première » mise en tableau ou composition par « mise en dedans de soi »⁵ je propose... un poème en prose⁶ sous le nom de *l'échappée* : j'appelle ça *l'échappée* — échappée dans le réel sur la réalité du réel. Il y a du sens à chercher du sens à même le réel ; où il est retenu-entre vu par où il *fuit*⁷.

Fable de l'échappée

Comme dans le train qui nous emporte, le *spectacle* encadré aux fenêtres, des villages, des prés, à *contre-courant* nous est par le cadre découpé,

faisant entrer dans le réel un flux spectaculaire, détaché, à contre-flux de notre emportement, une « paraphase », comportée par notre mouvement, (lequel fuit l'autre ?), et ce mouvement des deux, cette tangence, fait « réalité » ;

ainsi à son tour le cadrage, le découpage de l'œuvre, creusant l'échappée sur ce qui nous échappe, détache un accompagnement, qui nous importe, maintenant

-
5. De quoi la perspective est un chiffre, un codage, une « lettre ». C'est ce qui la rend fondatrice, beaucoup plus que son intérêt de « conformité à la perception » (et réciproquement), de tromper l'œil, etc.
 6. Ainsi la réflexion poétique (poéticienne) sur les conditions ne se transcrit dans aucun méta-langage théorique, mais en poème... du poème.
 7. L'évasion par l'art : l'échappée en vient à se préférer à ce qui est entrevu par l'échappée ; à tout ; à ce qui échappe par l'échappée. Elle simule une issue au sans issue : la *contenance* ici se préfère au contenu. De là naît peut-être « le formalisme ».

transporté avec notre existence qui ne sera plus sans rapport avec cette relation, mais escortée « à jamais » par cette « marche », cette musique.

L'œuvre revient sur l'échappée pour la *pratiquer*. Une œuvre cadrée, creusant un dedans, dédouble le réel, et ainsi redouble l'existence. Ce qui se passe avec l'œuvre nous revient dans cette vie, qui se comprend en rapport avec cette œuvre, comparable à sa figure mise en scène.

Or cette échappée dont la *page* de l'œuvre va faire tableau n'est rien de subjectif au sens banal :

« Mais la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles que *l'œil ne pouvait s'empêcher de prolonger*, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres. » (II, 41).

Je me contente ici de souligner « *l'œil ne pouvait s'empêcher de* ». Le voir ici au théâtre (« théorique » ?) n'est rien de subjectif au sens de privé (privé de sens pour les autres). Ce n'est pas mon œil ni le tien ; c'est l'œil ; et cet œil *ne peut s'empêcher de*.

Ce qui est poétique est *pour tous*. « Le sublime les simplifie » dit M. Teste au théâtre en regardant le parterre.

Médiation d'un ouvrage d'art

« Il semblait appartenir à cette race disparue /.../ issue de la fécondation d'une statue antique par quelque modèle padouan du Maître ou quelque Saxon d'Albert Dürer » (p. 324, Swann). La représentation d'un présent est médiatisée par l'œuvre d'art ; un moment où la relation en *comme*, explicite ou non, n'est pas supplément facultatif, mais coconstitutif de la chose-image.

De même que l'architecture est ce qui fait profiter tout le monde (« riches et pauvres » dirait le dieu de l'Évangile) de la spacieuse, et il n'y aurait pas de spacieux, s'il n'y avait la mise en place de la belle place, des belles marches, du Palais ou du temple, cette *réservé d'espace* qui alimente la ville — voire, dira Rousseau, qui rend possible la fête républicaine — une œuvre en général *installe* ainsi un monde commun ; installe dans ce monde ce qui le fait être comme-un (le comme-un des mortels...).

Peut-être le premier moment de l'expérience de la beauté, désaisissante, est-il perte de la nomination, perte « dantesque » des significations, désaisissement qui se produit grâce au *retard* démondanisant la mondanité : nous ne reconnaissions plus ce qui paraît ; avant de nous lancer (*l'élan* est un des grands termes de la *poétique*, du Pseudo-Longin au Jean Genet du *Captif amoureux*), avant de nous lancer dans cet inconnu qui vient de surgir phénoménallement pour, à nouveaux frais de comparaison, chercher là-bas, dans la mémoire ou ailleurs, *n'importe où mais ailleurs*, au dehors du premier cercle, du côté de Mantegna (Proust) ou de Lesbos (Baudelaire) — qui en effet ne sont pas « contigus », attenants à l'entourage...

La métamorphose — les métamorphoses

Et qu'est-ce que *l'œil ne peut s'empêcher de voir* ? Une trans-figuration. Le tableau ne nous parle pas seulement de la tabularité. Il parle, narrativement, de ce qui s'y passe à chaque fois, de son motif : il nous fait assister, et participer, à une transformation ; il compose une métamorphose. Le tableau rend possible, et ainsi donne à voir, un certain changement d'être (accès à l'être-monde du monde) qui loin d'être décoratif, ou facultatif, ou nostalgique, ou mythologique, nous (re)conduit à une manière d'être ensemble des choses.

La Princesse s'y transforme en déesse (le *temps perdu* c'est aussi le passé gréco-latine, le « fonds » amnésié de notre culture, et le *retrouvé* c'est le temps de la réintégration-transposition en « littérature » de ce que répétait déjà Ovide, le scénario mythico-rituel, sacrificiel, de la divinisation). Or il y a au moins ces trois métamorphoses : 1) divinisation ou devenir-meute des Valets Actéon ; 2) corruption-décomposition 3) métamorphose en panne, en ébauches — qui ne se fait pas.

Quant à la première, voir y est divination de l'embellie qui tient lieu de deï-scence ou « divinisation ». Quant à la deuxième : la transformation a lieu dans l'autre sens, défiguration, sénescence, corruption des traits, disparition, désétance, donnant matière à l'ironie, au regret, à la caricature, à la satire — au final du grand bal masqué. Le courant qui nous emporte, c'est la métamorphose de notre vivant en notre mourant, le temps de la sénescence⁸.

Je voudrais m'étendre un instant sur la troisième métamorphose : c'est celle qui ne se fait pas ; qui reste en panne, pour l'*alerte* en générâ du Narrateur aux aguets. Tel le garçon d'ascenseur qui s'*encadre* mais *ne mute pas* !

« Mais il ne me répondit pas, soit étonnement de mes paroles, attention à son travail, souci de l'étiquette, dureté de son ouïe, respect du lieu, crainte du danger, paresse d'intelligence ou consigne du directeur. » (I, 665).

C'est pourquoi je ne suis pas d'accord, ici non plus, avec Vincent Descombes parlant de « multiplication des explications possibles » ou d'un « exemple classique de cette paralysie de l'intelligence d'autrui par la multiplication des hypothèses, les motifs que le garçon d'ascenseur de Balbec pourrait avoir de ne pas engager la conversation avec le narrateur »...

« Il ne me répondit pas » — il ne répond pas à cette attente de la métamorphose, dont nous lisons les préparatifs (en miniature ici). Une transfiguration hésite, une jeune héros se soustrait dans sa mutité, « refuse » une *Annonciation*, renonce à faire figure d'ange... à la différence du facteur de Pasolini (*Théorème*) qui, lui, « devient » un Ange⁹. Et ce refus est aussi un indicateur d'*objectivité* : la transfiguration *ne se fait pas*, ce qui suggère qu'elle n'est pas le corrélat fantaisiste de l'humeur fantasmatische du quidam. Je ne façonne pas tout autre « à ma demande ».

Le périple des « hypothèses » balayé devant le « refus » du liftier de se changer-en, correspond, en négatif, à cette circonférence, ou péri-phrase qui parcourt les

8. Ou, pour l'artiste, il y a un *travail positif du temps* qui *sculpte* la statue : l'érosion trans-formatrice révèle le « contour spirituel » par la ruine...

9. Offre une « angéliscence ».

possibles paramètres transfigurant la chevelure du valet canin : qui « a l'air à la fois d'un paquet d'algues, d'une nichée de colombes, d'un bandeau de jacinthes et d'une torsade de serpents » (I, 324).

Alias ou le jeu de la dis-jonction

Cette *titubation* provoquée par l'inégalité du pavement (cour de Guermantes, de l'Institut, etc.), hésitation du corps, embarras du retard qui lézarde l'emploi du temps, elle désaffaire, désaffecte, rend disponible pour un désœuvrement propice à la mise en œuvre ; pour le *ou bien ou bien*, la dis-jonction du regard pensant comparant, qui rassemble, re-compose un *tout* con-jonctivement, de « proche en proche ».

Je parle de la phrase proustienne cherchant « dans tous les sens », balayant des comparants possibles qui foisonnent pour identifier la chevelure du Jeune Valet de l'Hôtel Saint-Euverte en rapportant à la tresse ceci *ou* cela *ou* cet autre : l'algue alias la colombe alias le serpent alias la jacinthe, et pourquoi pas le cinabre !, pour trouver du *nouveau* à rapporter à ce toujours *inconnu* : la semblance de ce bel aspect. J'ai dit « identifier la chevelure » : c'est-à-dire la fixer dans une mèmeté mais qui passe par ses autres, qu'elle rassemble et retient, interdisant une prédication monotone, une carte d'identité univoque. Et sans doute le jeu de l'alias, de l'alibi, de la pseudonymie est-il celui-là même de la dissimulation, du mensonge, de la « grande escroquerie » dont nous parle le roman de Melville. La différence est que dans le cas du héros de Melville la fuite dans la fraude, dans le méconnaissable, serait sans fin, tandis que le jeu de la vérité poétique par l'hétéronymie cherche, par la boucle, à revenir au même (à un même) comme le héros de Cervantes rentre de ses sorties pour sa métanoïa finale. Jeu de la vérité, jeu du mensonge ; grimoire qui grime ; c'est le rique : affaire de jugement pour démêler la justesse de la surcharge qui égare.

*

Il y a un usage du *ou*, apposant, si l'on veut, ni simplement disjonctif alternatif, ni conjonctif collant, mais dis/joignant.

Ce *ou* maintient l'écart. La force du *ou* écarte le en-tant-que aussi bien que certain *comme* assimilateur (lui-même aggravé dans ce qu'on entend ordinairement par métaphore ; n'oublions pas l'intérêt du *comme* sur tout autre usage : il est explicite, il manifeste l'opération, le medium langagier ; et mieux vaut le savoir) ; le *ou* oriente la pensée vers la reconnaissance, irréductible à un seul prédicat. Il a la portée du *alias* ; il fouille les parages de la quiddité, l'affinité où s'apparente et s'appareille le désiré ; à la faveur des coups de théâtre d'une pensée émue, mémorante, érudite, qui n'abolit pas le hasard à coup de dés de la justesse. Le discernement guidé par l'amour du singulier se tourne vers l'incomparable avec tout l'appareil précieux des tours du langage... Le principe du lyrique — ce qui veut dire de la première œuvre fondatrice de la poésie lyrique, « Sappho » — tisse l'indivision de l'amour et de la comparaison, du désir amoureux et de la litanie de l'incomparable.

La disjonction par le *ou* rapproche, quelle que soit la dis-semblance perceptuelle ; propose une équivalence intelligible, une transaction spirituelle entre deux choses, invente la passe (la « correspondance ») d'une nomination qui n'est pas opérateur *magique*, ni métamorphose réaliste, ni *wishful thinking*. A la différence de la médiascence identitaire, sécuritaire, la bienveillance de la poésie est équivocante. Je m'en rapporte à la fable du Quichotte l'ami de la *sortie*, et au titre que se donnait Johan-Peter Hebel « l'ami de la maison »... Bienveillance généreuse d'un voir-comme, qui permet au lecteur du Quichotte de voir dans son dos le moulin *et* le géant, et de lire : « le moulin *ou* géant ».

*

Je termine par un éloge du *soit*.

Cherchons à entendre cette étrange « conjonction » (comme l'appelle le dictionnaire), cette étrange injonction.

Dans le *soit* il y a : 1) le subjonctif et une sorte d'optatif de l'être ; un ordre et un vœu. *Soit la lumière*, dit la parole génétique qui fait être ce qu'elle nomme. Et ce *soit* partage le jour et la nuit, *soit* le jour *soit* la nuit.

2) il y a cet usage du *soit* qui introduit le paradigme, l'exemple exemplaire ; « soit ceci... ». Un parmi d'autres mais un par excellence, le *cas où* le mode d'être recherché trans-paraît, transit le phénomène, donnant à voir le *comme quoi de ce qui est en étant comme ça*.

3) et l'itération (soit-que, soit-que), et la valeur de *alias* qui déploie la susceptibilité, l'imaginabilité, la virtuosité de la virtualité, un ordre où la juxtaposition « demeure » avec la substitution, le *métonyme* avec le paradigme, l'attenance avec la contenance. Soit le soit.

Michel DEGUY

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
--------------------	---

ALTÉRITÉ DU MONDE

Jean-Luc Steinmetz, <i>Entre proche et lointain : l'« autre chose » de Philippe Jaccottet</i>	13
Michel Collot, <i>L'Autre dans le Même</i>	25
Georges Nonnenmacher, <i>Poésie, relation et altérité</i>	33

LA QUESTION DE L'AUTRE

Éric Gans, <i>L'Autre originaire de la poésie</i>	45
Martine Broda, <i>Celan et la question de l'Autre</i>	53
Antoine Raybaud, <i>Le tu de Douve</i>	61

JE EST UN AUTRE

Jean Bellemain-Noël, <i>Une scission en enfance ?</i>	73
René Major, <i>Le double secret</i>	83
Daniel Delas, <i>Tchicaya U Tam'si, un poète altéré</i>	91

LE LANGAGE ET SON AUTRE

Henri Meschonnic, <i>Transformations du traduire et altérité</i>	105
Jean Cohen, <i>La poésie comme langage autre</i>	117
Jean-Claude Mathieu, <i>L'inscription, ou l'envers à l'endroit</i>	127
Michel Deguy, <i>De l'escence</i>	143