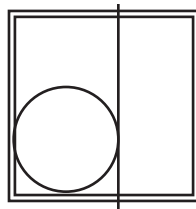


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

L'AMÉRICANITÉ DES POÈTES FRANÇAIS :
LE CAS DES MONTÉVIDÉENS



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2018 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2018

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-69-0

PDF 978-2-920949-68-3

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Presses de l'Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

L'AMÉRICANITÉ DES POÈTES FRANÇAIS : LE CAS DES MONTÉVIDÉENS

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
NELSON CHAREST

PRÉSENTATION 7

Études

BILL MARSHALL, traduction de LUC BONENFANT
Trois poètes de l'Atlantique français : Jules Laforgue,
Isidore Ducasse, Jules Supervielle 17

HENRI SCEPI
Laforgue délocalisé 33

ARNAUD BERNADET
Une différence à inventer : l'américanité sauvage de Supervielle 45

FADI KHODR
Le tombeau de Jules Laforgue 73

NELSON CHAREST
Laforgue, Hamlet et Bonnefoy : déporter, reporter Montevideo 83

Analyses

CHRISTELLE REGGIANI
Être Oulipienne : contraintes de style, contraintes de genre ? 103

MARTA INÉS WALDEGARAY
Brièveté : une question de rythme. Réflexions sur la littérature
d'Andrés Rivera 119

HANI GEORGES	
Pour une sémiotique de la concentration dans <i>Cette aveuglante absence de lumière</i> de Tahar Ben Jelloun	137

Débat

HÉLÈNE MAUREL-INDART	
Les démons de l'imitation sont toujours vivants	151

MAXIME DECOUT	
Pour (ne pas) en finir avec les démons de l'imitation	155

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

NELSON CHAREST

A près que Taine eut érigé le critère racial en dogme, la question de la francité devint un enjeu sensible en France, particulièrement dans la littérature fin-de-siècle. Si Zola est arrivé à tirer son épingle du jeu avec brio, en fondant sa généalogie sur un fond racial implicite tout en s'éloignant de l'antisémitisme de l'affaire Dreyfus, la génération symboliste a plutôt accentué et symbolisé les contradictions qui parcourent l'époque. Son esthétique est d'emblée plus bigarrée et plus difficile à saisir, ses innovations déstabilisent les traditions, son travail sur la langue remet en jeu l'identité française ; et surtout, l'apport étranger y est tangible et manifeste. Alors que Mme de Staël, au début du siècle, prenait exemple sur l'Allemagne voisine, c'est plutôt le continent américain qui fascinera les poètes au tournant du siècle¹, selon l'optique aventureuse de la découverte du « nouveau » et de « l'Inconnu », pour reprendre les termes de Baudelaire. Ainsi, on reproche à Claudel de ne pas écrire français ; la complexion alambiquée de Mallarmé viendrait du fait qu'il plaque sur une structure anglaise des mots français ; Laforgue veut voir chez Baudelaire ce qu'il nomme des « américanimes », qui lui viennent de Poe. Stuart Merrill et Francis Viélé-Griffin sont nés aux États-Unis avant d'être reconnus comme écrivains symbolistes français. Walt Whitman coalise la jeune génération en cette fin de XIX^e siècle : Viélé-Griffin, Laforgue, Louis Fabulet, Jean Schlumberger, André Gide et Valéry Larbaud traduiront ses poèmes. Avant les Années folles, avant que les artistes américains n'affluent à Paris, les passerelles par-delà l'Atlantique sont déjà bien implantées : la France s'américanise de plus en plus. Ni le romantisme, ni le réalisme, ni le Parnasse et ni même le naturalisme ne donneront lieu à ces échanges culturels qui ont fait le levain du symbolisme et du décadentisme ; un mouvement, du reste, qui a touché la poésie plus que tout, alors que le roman,

1 Ce que, du reste, la même M^{me} de Staël préfigurait également dans *De la littérature* cette fois-ci : « Je crois donc toujours intéressant d'examiner quel devrait être le caractère de la littérature d'un grand peuple, d'un peuple éclairé, chez lequel seraient établies la liberté, l'égalité politique, et les mœurs qui s'accordent avec ses institutions. Il n'est qu'une nation dans l'univers à laquelle puissent convenir dès à présent quelques-unes de ces réflexions : ce sont les Américains » (seconde partie, chapitre premier : Madame de Staël, *De la littérature*, Paris, Flammarion [GF], 1991, p. 297).

pourtant sensible aux récits d'aventure anglais et américains, reste profondément européen. Et c'est sans compter sur la figure toujours imposante d'Edgar Poe, dont l'étoile brilla pendant plus d'un demi-siècle en France, de Baudelaire à Mallarmé à Valéry, qui, chacun à sa manière, découvrent et font entendre un pan important de son œuvre.

C'est dire comment la poésie française, à l'heure où elle connaît ses plus profonds bouleversements, s'est fortement imprégnée de l'Amérique encore jeune. Mais cette Amérique n'est plus celle du bon sauvage de Rousseau, ni même celle du *René* de Chateaubriand. Elle s'est élargie, on découvre l'ampleur de ce continent qui touche les deux pôles, à la faveur des nombreuses migrations qui ponctuent le siècle. Plus au sud, la petite capitale de l'Uruguay, Montevideo, entre Buenos Aires et São Paulo, reçoit un lot important d'immigrants français venus faire des affaires dans ce port florissant, encouragés par les campagnes de promotion des gouvernements d'alors. Apparaîtra là, contre toute attente, une vivante communauté culturelle comparable aux métropoles de l'époque. C'est là, en quelques dizaines d'années, que naîtront Isidore Ducasse, alias le Comte de Lautréamont (1846-1870), Jules Laforgue (1860-1887) et Jules Supervielle (1884-1960).

Dans l'ensemble, ces trois poètes ont peu connu leur ville d'origine, émigrant en France dès leur plus jeune âge ; à part Supervielle, ils ne retourneront pas en Amérique à l'âge adulte, Ducasse et Laforgue étant d'ailleurs morts très jeunes (vingt-quatre et vingt-sept ans). Il n'est donc pas étonnant que leur ville d'origine ait laissé peu de traces dans leurs œuvres. C'est pourquoi on a voulu les aborder dans un même ensemble, tout en laissant le plus ouvert possible le champ des possibilités ; pour découvrir ainsi, non pas un Montevideo fixe et indubitable, mais plutôt une constellation de points communs, parfois étonnants, parfois moins attendus. Il nous a donc paru préférable de parler de « l'américanité » de ces poètes, car ce que nous décelons dépasse largement l'influence ou l'antécédence d'un lieu précis. Cette absence (relative) de Montevideo dans leurs œuvres pose en soi des questions. Mais, plus important encore, elle prête à la recherche un aiguillon fertile. Il nous est apparu qu'en posant d'un côté une américanité large, de l'autre une identité souple, et en disposant de Montevideo comme d'un horizon, d'un point de fuite révélé par la lecture, nous pouvions au mieux déceler des liens insoupçonnés. C'est donc une géopoétique large qu'offre ce numéro.

Cela dit, il vaut la peine de souligner certaines lignes de force. L'une des plus importantes est le bilinguisme, sinon le polyglottisme de ces poètes. Ils connaissent l'espagnol et le français, sinon l'anglais et même l'allemand, dans le cas de Laforgue. S'ils ont un parcours scolaire parfois chaotique, leur connaissance des langues dépasse la moyenne des gens lettrés de leur époque ; et elle ne se limite pas à une connaissance éloignée de l'anglais, qui s'impose comme la langue commerciale à la fin du XIX^e siècle précisément. Comme le dira Bill Marshall concernant Lautréamont (mais la remarque s'applique ici tout aussi bien aux deux autres), leur usage du français est marqué par une « clé (atlantique) [...] quand on se rappelle avec Glissant

qu'on écrit "en présence de toutes les langues du monde"² ». Cette remarque en appelle immédiatement une autre, d'une portée majeure : la première langue qu'ils ont apprise n'est pas le français, mais l'espagnol. Selon l'expression consacrée, on dira que l'espagnol est leur langue maternelle ; or le modèle est plus complexe encore quand on sait que leur père est français. Écrire en français, pour eux, c'est donc adopter la langue paternelle ; ce qui induit immédiatement une relation au père particulière, avec des portées plus ou moins sensibles ici et là.

La figure du père est omniprésente chez Maldoror, tout particulièrement dans la révolte du personnage éponyme, qui s'en prend à toutes les formes d'autorité – avec souvent une transposition de cette autorité, dans la tyrannie du héros négatif, ce qui dénote moins un renversement qu'une appropriation (et une confirmation) du rôle du père. Selon Marshall, Lautréamont se prête à une remise « en question [des] *doxas* de l'humanisme, du progrès et de la paternité » tout ensemble. De même, chez lui l'océan propose non des « filiations », mais des « alliances hétérogènes », « étant à la fois maternel [...], *célibataire* et fraternel [...] ». La figure du père est aussi omniprésente dans la fable d'Hamlet, encore plus dans la reprise qu'en offre Laforgue, selon la formule du pastiche, qui marque par elle-même une autre révolte contre l'autorité. Elle est du reste visible dans toute l'œuvre, comme le souligne Henri Scepi : « L'instance paternelle exerce ainsi un pouvoir de quasi-terreur qui ne laisse au fils d'autre issue que l'assimilation par ingestion, [...] dans une espèce d'inséparabilité génératrice de culpabilité, de manque et de frustration³. » Plus largement encore, cet esprit de contestation est si fort en eux qu'il apparaît comme le premier signe de leur américanité ; ce que rend indubitable le fait que cette contestation vise d'abord et avant tout ce qu'ils considèrent comme une partie prenante de l'esprit européen : sa culture, son héritage, ses conventions, tout comme, bien sûr, sa langue. Par ailleurs, ils reprennent à leur façon une idée commune concernant l'Amérique, mais qui reçoit à cette époque au moins une caution sérieuse, soit l'œuvre de Whitman ; car ils endossent tous le droit à la liberté, à un certain laisser-aller, à des conventions moins rigides, opposés à une *doxa* encore associée à l'Europe, et à la France tout particulièrement. Le fait qu'ils acquièrent une connaissance de la culture française plus tardivement, notamment Supervielle, n'est sûrement pas étranger à ce fait. Les formes littéraires sont contestées : par la prose fluviale ou les aphorismes de Lautréamont, dans le vers dérèglé, le vers libre et la prose ironique de Laforgue. Sur ce point, le cas de Supervielle est plus ambigu mais d'autant plus intéressant : car il est celui qui, en apparence, endosse toutes les formes traditionnelles et qui semble donc le passeur de la *doxa* plutôt que son opposant. Mais c'est dans un contexte de forte expérimentation, pendant Dada et le surréalisme notamment, ce qui lui donne un côté réactionnaire qui est loin de faire l'unanimité. Comme le souligne Arnaud Bernadet : « À contre-modernité, Supervielle a débuté par le lieu commun, pour s'en dépouiller et y installer sa singularité, ce qui le préserve de l'écueil inverse des

2 Bill Marshall, « Trois poètes de l'Atlantique français : Jules Laforgue, Isidore Ducasse, Jules Supervielle », traduction de Luc Bonenfant, *infra*.

3 Henri Scepi, « Laforgue délocalisé », *infra*.

contemporains, et le rend modestement moderne parmi les modernes, sinon plus moderne qu'eux à cause de cette lucidité même⁴. » Un principe de liberté supérieure anime donc Supervielle, plutôt qu'un asservissement servile ; non seulement la liberté d'innover, mais celle aussi de *ne pas innover*, ou plutôt de reprendre les acquis lorsque ceux-ci semblent les plus appropriés au projet ; le projet devenant, par lui-même, le maître et le guide des formes à choisir. Cette expérience montre mieux, à rebours, ses points de contact avec l'entreprise de Ducasse, surtout lorsqu'on y inclut les *Poésies* et qu'on cherche la cohérence des œuvres complètes, du diptyque qu'elles forment, avec les *Chants*. Car l'intertexte des seconds, reconnu depuis la lecture de Kristeva notamment, se double et se renverse, ou plutôt se complète par le recours aux sentences proverbiales des premiers, qui s'inscrivent d'emblée dans la longue lignée historique. Et le lecteur est constamment balancé entre l'ironie apparente des *Chants*, qui pervertissent, au sens fort, les hypotextes les plus divers, et le sérieux apparent des *Poésies* qui sont à tout prendre plus grandiloquentes que l'épopée de Maldoror. Cette instabilité est aussi un agent, et des plus forts, de liberté ; elle dit que rien n'est acquis, que rien ne prévaut, et qu'un jeu sans fin est attaché à chaque discours, aux plus sérieux de ceux-ci comme aux plus ludiques. Laforgue est lui-même un repiqueur impénitent, comme le propose Fadi Khodr dans son article, qui évoque des intertextes italiens, anglais, espagnols, et français bien sûr. Sa pratique de la traduction serait marquée par un même esprit de liberté⁵. Je propose pour ma part, dans mon article, que son Hamlet, « [en] établissant que le départ peut être un retour, [...] conquiert ainsi la liberté que n'ont pas les autres Hamlet, qui se tiennent tous face à un choix déchirant⁶ ».

L'envers de cette liberté, mais aussi son aliment, se trouve dans une expérience de la perte et de la pauvreté qu'ont tous développée ces trois poètes montevidéens. Ce sont là des éléments qui, tout traumatisants qu'ils peuvent sembler, donnent au sujet un dynamisme et une légèreté, sans attache, sans remords et sans contrainte. On verra un signe de cette connivence, entre la liberté et le manque, dans le fait que la veine élégiaque leur est, à tous trois, profondément étrangère. Supervielle est encore ici un cas particulier mais éloquent : car l'élégie est certes une veine essentielle de *Brumes du passé*, mais elle est dépassée par l'œuvre subséquente, selon une dynamique qui marque encore sa liberté face aux modèles. Surtout, comme on l'a souligné plus tôt, Supervielle est le seul à avoir conservé un lien, très fort du reste, avec Montevideo ; de telle sorte que, pour lui, le passé est constamment réactivé. Dans l'ensemble, donc, des catégories génériques traditionnelles, ces poètes conserveront beaucoup plus volontiers les tonalités épique, ludique et merveilleuse, selon un mélange presque unique dans la modernité ; ni romantique, ni symboliste, ni classique et ni même surréaliste. Il ne s'agit pas, pour eux, de prendre à mal la perte et l'absence, mais plutôt d'en réclamer les bénéfiques, ce qui présuppose de devoir miser sur un ordre beaucoup plus symbolique que matériel. L'océan qui les sépare du foyer qu'est Montevideo impose plus qu'un espace

4 Arnaud Bernadet, « Une différence à inventer : l'américanité sauvage de Supervielle », *infra*.

5 Fadi Khodr, « Le tombeau de Jules Laforgue », *infra*.

6 Nelson Charest, « Laforgue, Hamlet et Bonnefoy : déporter, reporter Montevideo », *infra*.

physique, comme le montre brillamment Marshall ; c'est l'idée même de l'origine qui se trouve déplacée, sortie de ses cadres habituels, pour devenir davantage un horizon qu'un point de départ. « On peut légitimement considérer, à ce titre, que l'horizon montevidéen, défini comme lieu de l'expérience vécue (*Erlebnis*) – et que je proposerai volontiers de rebaptiser ici “horizon américain” – ne possède aucune consistance mytho-poétique, aucune valeur structurante dans la poésie de Laforgue, au point que parfois il est tout bonnement noyé dans l'oubli, voué au silence », comme le souligne Scepi. On verra des traces de cette origine effacée autant dans la correction qui est apportée au mythe d'Arcadie, par Laforgue, dans les ressources qu'offre à Supervielle le « style pauvre », dans la « langue mêlée » de Laforgue, ou dans sa reprise de l'Hamlet, ce personnage au père fantomatique. On pourrait ici reprendre, en les adaptant, les trois termes par lesquels Bernadet propose de saisir la (géo)poétique de Supervielle : « La maigreur, la bâtardise et l'errance. »

À cette expérience en est liée une autre tout à fait concordante, soit l'expérience du décentrement. Ces poètes sans attaches sont rapidement devenus universels, ou plus précisément apatrides, mais sans que cela ne conduise à une perte des repères. Pendant que Scepi considère Laforgue comme un « délocalisé », Bernadet souligne que « l'ici », chez Supervielle, est un marqueur de « déterritorialisation », et Marshall parle de la « molécularisation » du paysage chez eux, qui permet aux lieux de communiquer directement avec « une vision cosmique plutôt que sociale ou historique ». Les repères chez eux sont donc innombrables, et il est particulièrement frappant de voir Lautréamont et Supervielle se tourner vers des sources, des paysages et des lieux espagnols, ou de voir Laforgue se tourner aussi bien vers le patrimoine germanique que britannique. Et dans ce dernier cas, les horizons sont au moins doubles : la mère patrie reste la France, mais l'Uruguay y supplée par moments, faisant bouger et, pour ainsi dire, toujours reporter l'exil. Ces paroles libres s'énoncent à partir de lieux et de moments éclatés, ce qui donne à leurs œuvres une valeur kaléidoscopique aussi riche que complexe. Les instances d'énonciation, les registres et tonalités, les formes utilisées de même que les thèmes envisagés remettent constamment en question les hiérarchies, les valeurs, les registres de langue. Paris demeure certes pour eux un pôle de référence, mais celui-ci rivalise aisément avec d'autres lieux, Berlin, Londres, Madrid, ou encore, bien sûr, Montevideo. Ils n'envisagent pas la relation du centre à la périphérie et, en cela, ils préfigurent nettement la « poétique de la relation » telle que l'entend Glissant. Il n'est donc pas étonnant que leur réception hors de l'Hexagone ait été si fructueuse, car leurs œuvres appellent d'emblée les liens divers, par-delà les découpages nationaux. En cela, bien sûr, ils participent d'une modernité vaste et souple, montrant suffisamment de liens avec les meilleures explorations de la poésie française, et en recourant tout aussi bien à des modèles divers, passés ou actuels. Plus encore, les discours sociaux sont omniprésents dans leurs œuvres : traités scientifiques et tracts politiques chez Lautréamont, réclames foraines et journaux chez Laforgue, contes, hommages et autres « écritures pauvres » (Bernadet) chez Supervielle, par exemple. C'est dire qu'ils participent d'un brouillage des genres tout à fait porteur et exportable, ce qui en fait des modèles « poétiques » aussi souples que stimulants.

À cette poétique on peut trouver des causes certainement très diverses. Le facteur spatial semble malgré tout, en définitive, le plus riche et prometteur. Sans se fonder sur un lieu particulier, comme le serait Montevideo, leurs œuvres développent et ouvrent une « géographie littéraire » (Collot), un « esprit nomade » (White) et, plus globalement, une géopoétique aussi vaste et ambitieuse que particulière. Ainsi, je propose de voir le Hamlet de Laforgue comme « celui qui regarde constamment la possibilité de partir ». C'est pour maintenir cette ouverture que le présent descriptif préfère les pistes prospectives aux déclarations fermes. De la même façon, la plupart des études qui suivent s'attachent à une œuvre en particulier, souvent même un seul texte, abordé avec attention, préférant la microlecture aux réseaux d'influences, souvent plus volatils. Loin d'infirmier l'hypothèse d'une même ascendance, et d'une certaine « familiarité » entre ces trois œuvres, cette approche permet de découvrir, au plus profond d'un texte (parfois bien connu du reste) des ressorts insoupçonnés, des possibilités d'analogies futures. C'était la meilleure façon de ne pas plaquer sur des œuvres aux horizons si divers une grille préconçue peu productive ; et assurer ainsi les assises les plus profondes.

Références

- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2014.
- DE STAËL, Madame [Anne-Louise-Germaine], *De la littérature*, Paris, Flammarion (GF), 1991.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle :
Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- WHITE, Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

ÉTUDES



Trois poètes de l'Atlantique français : Jules Laforgue, Isidore Ducasse, Jules Supervielle

BILL MARSHALL, traduction de LUC BONENFANT

L'ouvrage de Bill Marshall, *The French Atlantic. Travels in Culture and History*¹, s'intéresse à la question de la francité telle qu'elle se donne à lire, dans sa dispersion et sa diversité, par le prisme atlantique. « Les sept chapitres de ce livre, écrit l'universitaire britannique, offrent au lecteur un trajet vers six villes et un archipel de l'Atlantique français : Nantes, La Rochelle, Saint-Pierre et Miquelon, Québec, la Nouvelle-Orléans, Cayenne et Montevideo². » À propos du dernier chapitre de son livre, Marshall précise que « l'hypothèse de ce chapitre repose sur l'idée que l'Atlantique (français) est l'angle le plus approprié pour réfléchir aux relations culturelles qui unissent la France et l'Uruguay³ ». La section « Poets » du chapitre s'inscrit évidemment dans ce paradigme, sa première phrase postulant d'entrée de jeu que Laforgue, Ducasse et Supervielle constituent à cet égard des cas exemplaires. C'est cette section que l'on a souhaité donner à lire avec la présente traduction⁴.

C'est notamment le cas des trois célèbres *poetas franceses*. En 1969, la ville de Paris a même offert à la ville de Montevideo un *lieu de mémoire* qui leur est dédié : une *nef de Lutèce* (le vaisseau qui figure sur le blason de Paris), sculptée par Guy Lartigue, accompagnée de la devise de la ville, *Fluctuat Nec Mergitur* (« Il est battu par les flots mais ne sombre pas », devise qui provient de la Corporation des Nautes de Lutèce). Situé derrière le Teatro Solis, au coin des rues Reconquista et Juncal, le monument fut récemment enlevé afin qu'on puisse rénover le théâtre ; il doit être érigé à nouveau à proximité du lycée français Jules Supervielle.

1 Bill Marshall, *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 Bill Marshall, « Chapter Seven. Montevideo's Arrivals and Departures », *ibid.*, p. 273. La section « Poets » va des pages 273 à 287.

4 La publication de ce texte est possible grâce à l'aimable autorisation des Liverpool University Press et celle de l'auteur, Bill Marshall.

Des trois poètes qui nous concernent, Jules Laforgue est celui qui retiendra moins notre attention même si la question franco-atlantique reste chez lui significative : qu'on pense à son influence sur T. S. Eliot et Ezra Pound ou à ses traductions de Whitman. Les références à l'Uruguay restent éparses dans son œuvre : il relate, dans ses *Conversations politiques et littéraires*, des souvenirs d'une enfance bourgeoise calme et heureuse, par exemple celui de nager dans la mer. Dans une lettre de décembre 1881 envoyée à Charles Henry depuis l'Allemagne où il fut lecteur à la cour de l'Impératrice, Laforgue évoque le triste et ennuyeux voyage qu'il a fait en France : « Je m'ennuie prodigieusement. Depuis que j'ai traversé l'Atlantique (6 ans, couchant sur la mer) je n'avais eu d'aussi noires crises de spleen⁵. » Pourtant, sa jeunesse et la trajectoire de sa famille donnent un aperçu assez typique de ce qu'était la population française de Montevideo. Enfant de Charles Laforgue et de Pauline Lacolley, Jules Laforgue est né en 1860 sur la rue Juncal. Charles est lui-même né à Tarbes en 1833, sa famille a émigré à Montevideo tout juste deux semaines avant le siège de 1842. D'abord éduqué à l'Institution des Belles Lettres, dirigée par un ecclésiastique corse, il entreprend de suivre les traces de son père et de devenir tailleur. Amputé d'une main à l'âge de dix-huit ans à la suite d'un accident, il apprend alors le latin et dirige une petite école sur la rue Rincón de 1852 à 1859, après quoi il travaillera dans une banque. La mère de Jules, Pauline Lacolley, est née au Havre en 1838. À Montevideo, sa famille dirige une boutique de chaussures de bonne réputation, la *Zapatería de París*. Son père, Louis, a combattu avec la Légion française pendant le siège. Charles, Pauline et leur famille sont retournés en France en 1869.

Bien que souvent négligé, le lien à l'Uruguay est de grande importance dans le cas d'Isidore Ducasse, le « comte de Lautréamont ». Le père d'Isidore, François Ducasse, est né à Tarbes dans les Pyrénées en 1809. Issu d'une famille de fermiers, il est instituteur dans la décennie de 1830. Ayant eu vent d'une vacance à un poste d'employé de bureau au consulat français de Montevideo, il quitte Bayonne en 1839 avec deux de ses frères encouragés par des agents d'immigration (ils deviendront meuniers à Mercedes en Argentine). À la suite d'une promotion, François Ducasse servira comme chancelier au consulat de 1848 à 1873 ; il aurait donc été au cœur des questions concernant les réfugiés français en Argentine ou la force expéditionnaire navale française pendant les années du siège, tout comme celle des envoyés, tel Walewski qui resta au consulat en 1847. La mère d'Isidore, Célestine-Jacquette Davezac, est née en 1821. Elle quitte Sarniguet, près de Tarbes, pour Montevideo en 1842, soit l'année la plus importante de la migration française. Elle épouse François Ducasse en février 1846 et Isidore naît au mois d'avril suivant ; elle meurt en décembre 1847 (son frère, Jean, fait partie de la Légion française pendant le siège). À l'âge de treize ans, Isidore quitte le Lycée de Tarbes. Il revient visiter Montevideo dans la seconde moitié de 1867 et c'est alors que son père lui offre son soutien dans ses projets de carrière littéraire à Paris. *Les Chants de Maldoror* sont publiés en 1869 sous le pseudonyme « comte

5 Cité dans Jean-Jacques Lefrère, *Jules Laforgue*, Paris, Fayard, 2005, p. 36.

de Lautréamont », et les *Poésies* sont publiées l'année suivante sous son nom réel. Isidore Ducasse meurt à Paris en novembre 1870 à l'âge de vingt-quatre ans.

Nous savons si peu de choses à propos de la courte vie d'Isidore Ducasse que les biographes ont souvent tendance à évoquer le contexte montevidéen pour ensuite spéculer, et ce, parfois de manière affligeante, sur son influence dans le développement de la poétique de l'écrivain. Édouard Peyrouzet, dans sa *Vie de Lautréamont*, s'intéresse par exemple à des questions comme les histoires sanglantes du siège et de la guerre ou celles du folklore de La Plata, que les serviteurs auraient fait entendre à Isidore alors qu'il était un enfant sans mère, voire les impacts de l'épidémie de fièvre jaune qui a fait près de neuf cents morts à Montevideo en février et mars 1857⁶. Ces circonstances expliqueraient la violence et la fantaisie des *Chants*. Les travaux des Uruguayens Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz contribuent à perpétuer cette idée de l'importance du contexte alors que, à la suite d'entrevues menées dans les années 1920 avec des personnes prétendant connaître Isidore Ducasse⁷, ils livrent un récit invraisemblable, énigmatique et pittoresque, qui fournira ensuite aux surréalistes idolâtres exactement ce qu'ils souhaitaient, avant d'être repris dans *La Quinzaine littéraire* en 1972. Et cependant, Lautréamont clamerait fièrement ses origines à la fin du premier *Chant*, même s'il le fait de manière ambiguë :

[Le poète] est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. Mais, la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses⁸.

Dans son étude monumentale sur Lautréamont et Mallarmé, qui fait plus de six cents pages, Julia Kristeva ne mentionne que deux fois la connexion uruguayenne. Le premier passage s'inscrit dans une discussion du contexte de la mort de Lautréamont, soit la guerre franco-allemande et de la Commune qui vient quelques mois plus tard. Ainsi donc, le jeune Isidore Ducasse a été marqué par une autre guerre :

Cette première guerre éveille chez Lautréamont une désapprobation générale de l'injustice qu'il va explicitement reprocher à son père. Mais le poète en retient probablement beaucoup de choses implicitement, si l'on pense aux bouleversements incessants d'une vie et d'un discours qu'aucune fixité ne retient, sauf à les relancer vers d'autres heurts⁹.

6 Édouard Peyrouzet, « Les enfances d'Isidore Ducasse », *Vie de Lautréamont*, Paris, Grasset, 1970, p. 99-146. Oren E. Moffett apparaît plus sceptique sur cette question des origines uruguayennes (« Lautréamont in Uruguay », *French Review*, vol. 48, n° 4 [1975], p. 703-710).

7 Alvaro et Gervasio Guillot-Muñoz, *Lautreamont y Laforgue*, Montevideo, Colección France-Amérique, 1926.

8 Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Presses de la Renaissance, 1977, p. 39.

9 Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 411.

Dans cette section de son ouvrage, Kristeva dresse une analogie entre la logique des *Poésies* (où, à l’opposé des *Chants*, se trouve une ratification positive de la loi qui est ouverte tout à la fois à l’ironie et à la transformation – elle élabore sur le fait qu’Isidore utilise le nom de son père) et la Commune (une nouvelle, « impossible » positivité, plus concernée par le mouvement que la conquête du pouvoir).

Le second passage, plus significatif, se trouve dans la section sur « La traversée des frontières » :

Lautréamont et Mallarmé n’ont pas plus une carte d’identité française que n’est identique à lui-même le sujet en procès. Le latino-américain issu de parents français, né sur les rives de la Plata et traversant [Kristeva écrit ici « peut-être »] à deux reprises l’océan, condense dans sa biographie même cette tendance propre à l’expérience textuelle d’être transnationale en même temps que trans-subjective¹⁰.

La réputation de *La Révolution du langage poétique* en tant que moment fondateur d’une appropriation (féministe) de la psychanalyse lacanienne ne doit pas gommer le fait que l’ouvrage est aussi une tentative très sophistiquée d’articuler la relation entre le texte et le contexte, qui contient des développements substantiels (largement absents de la traduction anglaise) sur les changements de régime politique en France (la fin du Second Empire, les débuts de la Troisième République), le colonialisme républicain et le développement du capitalisme au dix-neuvième siècle.

Le fait que ces poètes ne soient pas explicites quant aux questions politiques s’explique par les enjeux du « sujet en procès » non-identique, soit la dialectique du « sémiotique » et du « symbolique ». Le « sémiotique » relève du domaine du *chora* pré-œdipien, en se projetant sur le corps et les pulsions de la mère ; le « symbolique » relève du domaine du langage, qui est selon Lacan structuré comme un inconscient. Une homologie est conséquemment établie entre le « manque » immanent au signifiant et le scénario œdipien de la castration. L’articulation entre les deux est la phase « thétique », coupure qui produit, selon Kristeva, la position de la signification. La poésie, avant Lautréamont, était « une nullité ornementale qui ne mettait en cause aucun sujet contemporain de son temps ». Les « positions maîtresses » du capitalisme, de la science et du colonialisme avaient conséquemment besoin d’être contestées par le biais de la logique psychique sur laquelle l’ordre social s’érige : « [S]ignifier la véhémence pulsionnelle dans et à travers le code moral, scientifique, quotidien, journalistique, moderne, familial, économique... interminable¹¹. » Le texte de Lautréamont est donc basé sur le rejet de la fonction paternelle qui sert de support au langage et à l’ordre social.

L’analyse de Kristeva est précieuse pour dégager le poète de la canonisation problématique prononcée par Breton et les surréalistes. En 1943, Aimé Césaire a écrit dans ses *Tropiques* un éloge à Lautréamont qui suit le modèle surréaliste¹², se concentrant, dans une suite de dix-neuf fragments lapidaires, sur sa modernité, sa

10 *Ibid.*, p. 526.

11 *Ibid.*, p. 81.

12 Aimé Césaire, « Isidore Ducasse comte de Lautréamont : la poésie de Lautréamont belle comme un décret d’expropriation », *Tropiques*, n° 6-7 (1943), p. 10-15.

révolte, son imagerie et son humour. Le texte contient des allusions à ce qui pourrait constituer une lecture « caribéenne » ou « américaine » de Lautréamont en regard de sa « dignité *magico-pulsionnelle* » (je souligne), « le grand tam-tam aveugle » du néant, l'« appropriation » du titre de Césaire qui combine la révolte culturelle à l'économique.

Le célèbre essai d'Alejo Carpentier sur « *lo real maravilloso* » qui sert de prologue à son roman *El reino de este mundo* (1949) dont l'action se situe à Haïti, cherche à lire l'œuvre de Lautréamont à partir de Breton et des surréalistes tout en réglant ses comptes avec Breton. Il oppose la « foi » en la magie qui serait propre à ce qu'on appellerait aujourd'hui le réalisme magique caribéen et latino-américain, telles les légendes entourant Mackandal, le marron rebelle et empoisonneur de Saint-Domingue, avec l'imagerie forcée de Lautréamont qu'il situe dans une tradition européenne figée de « littérature merveilleuse », et qui donne lieu à « *una escuela literaria de vida efímera* » (« une école littéraire éphémère »). L'argumentation de Carpentier n'est toutefois pas sans faille quand il concède dans une parenthèse :

*Hay por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidoro Ducasse, hombre que tuvo un excepcional instinto de lo fantástico-poético, hubiera nacido en América y se jactara tan enfáticamente, al final de uno de sus cantos, de ser Le Montevideén*¹³.

Comme son essai porte sur Breton lecteur de Lautréamont plutôt que sur Lautréamont lui-même, Carpentier ne réussit pas à voir au-delà de l'ironie du poète et de sa révolte à l'égard des traditions littéraires européennes. Il ne s'avise conséquemment pas des nombreux éléments latino-américains des *Chants de Maldoror*¹⁴.

La tentative de contextualisation de Lautréamont offerte par Kristeva est irrécusable dès lors qu'on cherche à le comparer avec l'un de ses contemporains, José Maria de Heredia, un autre poète américain franco-latin. Né à Santiago de Cuba en 1842, fils de propriétaires de plantation exilés de Saint-Domingue, Heredia a écrit une œuvre impersonnelle, formellement « parnassienne », mais néanmoins attentive à la question de la filiation.

Des sonnets comme « À un fondateur de la ville » et « À une ville morte », publiés dans *Les Trophées* en 1893, opposent la gloire passée à la décadence actuelle à travers le culte nostalgique de l'ascendance *conquistador*, notamment le lien avec Don Pedro de Heredia, qui a participé à l'expédition de Bartolomeo Colomb, le frère de Christophe, aux Antilles et qui fonda Cartagena (« une nouvelle Carthage ») en Colombie. La juxtaposition d'un grand récit colonial personnalisé et d'allusions

13 « D'autre part, c'est une coïncidence étrange qu'Isidore Ducasse, un homme doté d'un instinct exceptionnel quant aux choses "fantastico-poétiques", soit né en Amérique et se vantait emphatiquement à la fin d'un de ses chants, d'être le Montevideén » (Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1987, p. 119).

14 Voir Nancy Gray Diaz, « The Metamorphoses of Maldoror and Mackandal : Reconsidering Carpentier's Reading of Lautréamont », *Modern Language Studies*, vol. 21, n° 3 (1991), p. 48-56.

aux questions de perte et de fugacité, l'association d'une « immortalité » héroïque à la marche du temps et de la nature s'inscrivent implicitement dans « Brise marine », un poème où l'Atlantique offre une présence tangible en devenant le véhicule grâce auquel Heredia évoque sa relation à Cuba alors que le poète détecte l'« arôme subtil » de ses Antilles natales que l'Atlantique a transporté vers le morne promontoire breton. Chez Lautréamont, l'adresse à l'Atlantique – le « vieil océan » – du premier *Chant* projette le lecteur dans un monde différent où sont remises en question les *doxas* de l'humanisme, du progrès et de la paternité. En indiquant qu'« il n'y pas si longtemps que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux, et mes souvenirs sont vivaces comme si je l'avais quittée la veille », il fait surgir un bestiaire, un choc entre les catégories sensibles et les substances, qu'il est intéressant de comparer à la mélancolie solitaire d'Heredia en Bretagne, érigée quant à elle sur les grands récits de conquête et de colonisation. Il apostrophe un poulpe : « [T]on ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore¹⁵ ! » (les *Chants* sont très côtiers, les références aux « rives » y sont fréquentes). Un océan enveloppe un vaisseau « pour aller voir, sans chemin de fer, comment se portent les poissons¹⁶ », et fait la même chose avec les combats navals (« La gueule est formidable¹⁷ »). L'océan, que l'intervention humaine tente conséquemment d'ériger comme espace de technologie et d'histoire, a plus à voir avec les alliances hétérogènes que les filiations, étant à la fois maternel (« tes mamelles fécondes¹⁸ »), *célibataire*¹⁹ et fraternel (« veux-tu être mon frère²⁰ ? »).

La division fondamentale entre le langage et la subjectivité, que l'ordre dominant refuse de reconnaître, constitue le fondement de l'argumentation de Kristeva relative aux dualités contenues dans les *Chants de Maldoror*, entre Maldoror et le sujet de l'énonciation, tout autant que dans les formulations explicites du texte (« la dualité qui me compose²¹ ») : « Ainsi pluralisé, "je" n'est plus une instance » mais « un mouvement rythmique, une dynamique ondulatoire²² », soit la dimension hermaphrodite, bisexuelle²³. Kristeva sous-estime toutefois totalement le fait qu'Isidore Ducasse était bien entendu bilingue. Son texte fait allusion à cette possibilité pour l'évacuer rapidement : « S'il est vrai que le référent culturel reste celui de la langue maternelle, écrit-elle, ce référent subit un dépaysement qui est certes dû à l'économie spécifique du sujet et du langage, mais qui est historiquement réalisé grâce au chavirement des frontières » que les événements de 1870 ont intensifié. L'argument est problématique : le français n'est pas la langue « maternelle » d'Isidore au sens strict, mais bien plutôt de manière équivoque dans la mesure où il a à peine connu sa mère ; et si les

15 Isidore Ducasse, *op. cit.*, p. 16.

16 *Ibid.*, p. 19.

17 *Ibid.*, p. 20.

18 *Ibid.*, p. 17.

19 *Ibid.*, p. 20. Bill Marshall souligne.

20 *Ibid.*, p. 21.

21 *Ibid.*, p. 210.

22 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 320.

23 *Ibid.*, p. 470.

Chants de Maldoror sont dévolus à la perturbation de la fonction paternelle, il faut ajouter à l'argument de Kristeva relatif à la langue du Père (« l'économie spécifique du sujet et du langage »), l'expérience de la langue paternelle en contexte de bilinguisme. Plus encore, l'accent sur ce que nous appellerons des développements « généralisants » sur le capitalisme après l'année de la mort d'Isidore Ducasse sous-estime systématiquement l'élément qui, outre bien sûr ses fissures psychiques, le rend « étranger à lui-même ». La section « Toccata et fugue pour l'étranger » qui ouvre *Étrangers à nous-mêmes* de Kristeva²⁴ pourrait être relue en ayant en tête le cas du jeune Isidore Ducasse arrivant au lycée de Tarbes en 1859, lieu d'une culture et d'une langue françaises légitimées et intégrées : la « confiance » négative de l'étranger pris entre l'humiliation et le courage (« Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas "moi" – "moi" est ailleurs, "moi" n'appartient à personne²⁵ ») ; le croyant qui anticipe passionnément le succès mais aussi l'ironiste désillusionné (une combinaison que Kristeva décrit comme irréconciliable, sauf dans le cas de l'ambition poétique de Ducasse ?) ; l'« orphelin²⁶ ».

Pour poursuivre sur la notion imparfaite de *dépaysement* utilisée par Kristeva, des travaux plus récents sur Lautréamont ont porté sur sa relation à la langue et aux cultures hispaniques. Montevideo, dans les années 1840 et 1850, était une Babel. La diglossie hispano-française des jeunes années d'Isidore Ducasse n'existe que dans la coprésence du patois pyrénéen pratiqué par certains des immigrants récents ; on a même spéculé sur le fait que ce patois fut la langue principale de sa mère, issue d'une classe sociale inférieure à celle de François Ducasse. Nous sommes ici plus proches de Montréal que de Paris (ou Tarbes). Charles Taylor, un philosophe dont la « montréalité » est moins connue hors des frontières canadiennes, utilise la notion gadamérienne de « fusion des horizons » pour défendre l'idée que le bilinguisme constitue une manière d'habiter la *doxa* tout en voyant au-delà : « [A]pprendre à exister dans un horizon plus large, où l'arrière-plan acquis de notre compréhension peut être pensé comme une possibilité parmi les différents contextes d'une culture inconnue²⁷. » Ceci, ainsi que l'expérience même de la migration, contribue au dualisme incessant de la réalité notée plus tôt : Lautréamont est donc « un auteur qui glisse sans arrêt entre deux espaces-temps, entre deux idées opposées » ; « tout être allant d'une périphérie vers le centre engendre en lui deux instances mobiles et simultanées²⁸ ».

Ces dualismes, et les partitions qu'ils évoquent, permettent la juxtaposition d'hétérogénéités en même temps qu'une défamiliarisation concomitante au langage et à son rapport au réel :

24 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 19.

25 *Ibid.*, p. 21.

26 *Ibid.*, p. 35-37.

27 Charles Taylor, *Philosophical arguments*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 231.

28 Hidehiro Tachibana, « Lautréamont, écrivain créole ? » dans Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierrssens (dir.), *Les Lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont (Montréal, 5-7 octobre 1998), *Cahiers Lautréamont*, n° 47-48 (1998), p. 443.

Le bilingue maintient, face à la langue, cette attention au signifiant qui est propre aux enfants, au moment où ils apprennent des mots nouveaux, et aux poètes, qui gardent à jamais cette attention et cette jouissance. Tandis que le monolingue associe le mot à l'idée d'une façon insoluble, le bilingue conserve toujours la « vision » et « l'audition » de chaque signifiant, dans sa matérialité et son arbitraire²⁹.

Si la relation d'Isidore à la langue française est donc « externe », il en irait de même de sa relation à la culture littéraire de la France. Nous savons, par ses annotations (rédigées en espagnol, en tant qu'« Isidoro ») d'une traduction espagnole de l'*Iliade*, qu'il connaissait l'histoire de la poésie espagnole. Jose Gómez Hermosilla (1771-1837), malgré les préceptes néo-classiques anachroniques de son *Arte de hablar* (1827) qui ont dominé l'enseignement de la poétique et de la rhétorique dans le monde hispanophone au XIX^e siècle, a donné une traduction du texte d'Homère plus sanglante et violente que les traductions françaises alors existantes. Cette influence sur les *Chants de Maldoror* offre par conséquent un éclairage supplémentaire sur les spéculations de Peyrouzet à propos des récits sanglants du siège de Montevideo. En outre, le jeune Ducasse connaissait certainement les courants de la poésie baroque espagnole comme celles de Balbuena et de Lope de Vega. L'interlocuteur autoritaire des *Chants* est associé à un type de discours savant que Ducasse a connu au lycée de Tarbes, quand il a intégré la classe de sixième à l'âge de treize ans, soit avec deux ans de retard. De ce point de vue, on pourra interpréter la lutte qu'on trouve dans les *Chants* comme une lutte entre la tradition classique française et les excès du baroque. Nous avons vu que Ducasse peut être considéré en France comme un *ironiste* tout autant qu'un *croquant*. Un aspect de la dualité de sa vie en France, l'étranger/*outsider* dont l'environnement social n'appuie pas la parole, peut donc être interprété comme une complicité avec le baroque si l'on suit Kristeva :

Dans ces conditions, si elle ne sombre pas dans le silence, elle devient d'un absolu formalisme, d'une sophistication exagérée – la rhétorique est reine et l'étranger un homme baroque. Gracián [Baltasar Gracián y Morales, 1601-58, dont le *Criticón* dépeint la France comme une terre d'hypocrites et de lunatiques] et Joyce devaient être étrangers³⁰.

« Maldoror » lui-même trouve peut-être son origine en espagnol : *matador*, *mal dolor*, *mal olor*, *mal d'horror*, le toponyme uruguayen Maldonado. Le texte contient plusieurs hispanismes : « met-te-le dans la tête » (*métetelo* ou *póntelo en la cabeza*)³¹ ; « rappelle-toi-le-bien » (*recuérdatelo bien*)³² ; « Est-ce possible que tu sois encore respirant ? » (*¿es posible que estés aun respirando ?*)³³.

29 Leila Perrone-Moisés et Emir Rodríguez Monegal, *Lautréamont, l'identité culturelle : double culture et bilinguisme chez Isidore Ducasse*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 78. Voir aussi : Leila Perrone-Moisés et Emir Rodríguez Monegal, « Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole », *Poétique*, n° 55 (1983), p. 351-377.

30 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 34.

31 Isidore Ducasse, op. cit., p. 82.

32 *Ibid.*, p. 32.

33 *Ibid.*, p. 134.

Lautréamont se situe dans la lignée d'une minorisation atlantique de la langue et de la culture françaises. Avec Deleuze et Guattari, on dira que son bilinguisme est simplement une commodité. Tel Kafka qui écrit en allemand dans une Prague bilingue, Isidore Ducasse se trouve au cœur de forces et de positions majeures et mineures. Le français était alors une langue majeure, le temps du second empire colonial français approchait, des éléments néocoloniaux existaient alors dans les relations culturelles et économiques avec l'Amérique du Sud. Le français était toutefois minoritaire à Montevideo, et même si un certain uruguayen « français » avait subsisté, il aurait été « mineur » en regard du français métropolitain comme en fait foi le français québécois. Plus encore, le patois pyrénéen existait alors concurremment. Ducasse/Lautréamont cherchait donc à construire

un continuum de variation, négociant toutes les variables pour, à la fois, resserrer les constantes et étendre les variations : faire bégayer la langue, ou la faire « piauler »..., tendre des tenseurs dans toute la langue, même écrite, et en tirer des cris, des clamés, des hauteurs, durées, timbres, accents, intensités³⁴.

Telle est la clé (atlantique) de l'usage du français par Lautréamont quand on se rappelle avec Glissant qu'on écrit « en présence de toutes les langues du monde³⁵ ».

Jules Supervielle (1884-1960), le troisième *poeta francés*, trouve aussi ses origines dans le sud-ouest de la France même si sa place dans l'histoire de la migration française vers l'Uruguay est plus inhabituelle. En 1862, l'adolescent Bernard Supervielle, qui deviendra l'oncle et le père substitut de Jules, quitte la maison familiale située à Oloron-Sainte-Marie, au sud-ouest de Pau, où son père était horloger et orfèvre. Après avoir voyagé en Afrique, il débarque en Amérique du Sud, s'installant par hasard à Montevideo à la suite du naufrage de son vaisseau. Aventurier-entrepreneur, il deviendra banquier en fondant la *Banco Supervielle* en 1880 dans le contexte d'un pays qui, se stabilisant, offrait la possibilité d'une expansion économique et, conséquemment, nécessitait de telles institutions financières. Il fait venir son frère, prénommé Jules, en renfort ; les deux hommes épousent des sœurs issues d'une famille basque-uruguayenne, Munyo, leur beau-père ayant combattu avec la Légion française pendant le siège. À la naissance du futur poète, le couple quitte pour la France mais le choléra (ou de l'eau contaminée) les emporte ; le jeune Jules sera finalement élevé par Bernard Supervielle et sa femme.

Issu d'un milieu aisé, Jules Supervielle appartient à la grande bourgeoisie, et grand bourgeois il restera sa vie durant, bénéficiant d'une rente à partir de la mort de Bernard en 1899 jusqu'à ce que la banque familiale fasse faillite en 1940 (sa famille deviendra propriétaire de la Banco Banex, et le patronyme sera à nouveau utilisé après 2005 quand la Société Générale, qui avait pris les rênes de la Banco Supervielle en 1964, se départit de ses activités en Argentine). En un sens, son identité binationale et bilingue, associée à sa vocation poétique, a permis à Supervielle d'échapper au destin de sa classe sociale. Les nombreuses traversées atlantiques

34 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 131.

35 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 40.

(vingt-cinq au total) et le paysage sud-américain jouent un rôle primordial dans sa poésie. S'il a fréquenté un lycée à Paris de 1894 à 1902, s'il a aussi fait son service militaire en 1904 et combattu pendant toute la durée de la Première Guerre mondiale, il est régulièrement retourné en Uruguay, parfois même annuellement, pour ses vacances ou pour participer à des événements littéraires. Il passe l'entièreté de la Seconde Guerre mondiale en Uruguay et revient s'installer de manière définitive en France en 1946, quand il est nommé attaché culturel de l'ambassade d'Uruguay.

Sa poésie est cependant difficile à classer et a été longtemps considérée surannée : Supervielle a toujours gardé ses distances face aux écoles littéraires du XX^e siècle ou aux mouvements comme le Surréalisme et l'Existentialisme. La clarté « classique », référentielle, de ses œuvres explique qu'elles résistent à la priorité accordée à la question de la problématisation du langage et de la représentation comme c'est par exemple le cas pour *Tel Quel*. Qui plus est, le fait qu'il se situe à l'intersection d'au moins deux langues ne mène pas chez lui vers un « écart » face aux normes « majeures » de la langue française. Son gendre et biographe, le poète Ricardo Paseyro, fulmine, dans son récit de vie de Supervielle, contre le dialecte bâtard de la région de la Río de la Plata : « Sale, dissonant, contagieux, ce charabia de basse extraction sera un cancer dont les pays du Plata ne guériront jamais³⁶. » Supervielle lui-même préférait le français à l'espagnol :

J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes, celles qui s'ouvrent sur la pensée, l'expression et, disons, l'âme. Si jamais il m'arrive de penser en espagnol, ce n'est que par courtes bouffées. Et cela se traduit, plutôt que par des phrases constituées, par quelques borborygmes du langage³⁷.

Il a toutefois été plongé dans la langue et la culture espagnoles : il décroche une licence en espagnol à Paris en 1904 ; sa thèse portait, en 1910, sur la nature dans la poésie hispano-américaine et, comme nous le soulignerons plus loin, il fréquente les cercles littéraires latino-américains de France et rencontre même en 1912 Rubén Darío, poète de très grande importance et fondateur nicaraguayen du *modernismo*. En 1936, sa pièce *Bolívar* est produite à la Comédie française.

Un de ses premiers poèmes, « Dans la pampa³⁸ » (1919), s'ouvre ainsi :

Je m'éveille : la nuit noire roule ses vagues.
Mais le cri d'un grillon qui semble la vriller
Monte, se tait ; j'entends d'épais silence vagues
Gravement fourmiller.

On trouve ici une conscience centrée, ou qui tente à tout le moins de se situer et de se centrer, une position dans le temps et l'espace que l'éveil ne confère pas automatiquement (comme dans *l'incipit d'À la recherche du temps perdu*).

36 Ricardo Paseyro, *Jules Supervielle : le forçat volontaire*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 83.

37 Jules Supervielle, *Boire à la source : confidences de la mémoire et du paysage*, Paris, Corrèa, 1933, p. 145.

38 Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996, p. 57-59.

L'allitération de « nuit noire » confirme un néant qui s'étendrait alors que le statut, solide ou liquide, du sujet actif (« roule ») est incertain. Le cri du grillon semble percer l'immensité comme s'il échouait à trouver la présence à soi recherchée, correspondant en cela à l'émergence répétée du « je », lui-même incertain et sans situation face à l'adjectivation du mot « vagues » qui qualifie désormais le silence, un néant mystérieusement perceptible par touches et par sons qui contient des entités – sans doute le monde – à la fois multiples (« fourmiller ») et profondes. La strophe suivante offre une « réponse » à cette énigme :

MIDI

Où suis-je ? Le rancho. Tout autour, au repos,
S'étire jusqu'à l'horizon la pampa rude
Que ne connaît que l'ombre errante des troupeaux
Et parfois *un ombú*, courbé de solitude...

Le caractère explicite et familier des coordonnées temporelles et spatiales de cette strophe prolonge néanmoins les abstractions de la première strophe par l'évocation d'horizons vastes, de jeux de lumière (« midi ») ou de l'ombre errante. Si elles assurent une position cognitive de sujet stable au « je », c'est à titre de point de rencontre entre les paysages mental et physique ouvrant non pas tant un sophisme pathétique qu'un jeu sur les significations externes et internes et leurs possibilités : l'*ombú*, l'« arbre » national qui n'en est pas un, pousse seul dans les pampas « comme s'il n'était pour la plaine qu'un profond désir de bois, de feuillage, péniblement réalisé³⁹ ». Le poète écrit dans la section suivante : « De mon être en suspens la lumière recule, / Je me sens devenir aussi du crépuscule. »

Ce poème est typique de la poésie de Supervielle et il offre une vision assez juste de la perspective du poète sur l'Atlantique français : le rapport de continuité entre le monde, le ciel et la mer ouvert par l'analogie entre les pampas et l'océan, les ambivalences qui se déplacent de la solitude à la multitude, de l'intension à l'extension, des contractions aux dilatations, de la territorialisation à la déterritorialisation, des restrictions aux libérations, d'une perspective construite à l'échelle individuelle à celle d'une échelle non-humaine. L'abstraction agit ici comme la tentation d'un paysage sans subjectivité humaine. À propos de la pampa sans vent : « Ah ! demeurer ainsi sans souffrir et sans être / Et, pour toute âme, avoir l'âme de la fenêtre ! » (Dans le poème « Prophétie » de *Gravitations*, le recueil de 1925 qui l'a fait connaître, Supervielle imagine un monde apocalyptique où ne restent que les traces vaporeuses de la conscience humaine.) Les pampas/océan sont un espace de pure virtualité, d'un « devenir-imperceptible⁴⁰ », où la relation sujet-objet et la conscience cartésienne de l'espace sont défaits à la faveur d'une ontologie et d'un cosmos de molécules et de particules qui tout à la fois séduisent

39 Jules Supervielle, *Uruguay*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1928, p. 25.

40 L'expression est de Deleuze et Guattari, qui l'utilisent dans *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, *op. cit.* Sur le désir de Supervielle d'« être bien français en France, à paraître uruguayen en Uruguay, bourgeois chez les bourgeois, humain parmi les humains, anonyme au milieu de la foule », voir Ricardo Paseyro, *op. cit.*, p. 192-193.

et dégoûtent le poète, « tiraillé entre l'obsession d'une errance vertigineuse et un besoin d'ordre et de stabilité⁴¹ », tiraillé, donc, entre la *partance* et l'*appartenance*. La redécouverte de Supervielle est sans doute nécessaire maintenant que la pensée de Henri Bergson a obtenu une faveur plus grande dans les deux dernières décennies, cela en partie grâce à Deleuze, dont le concept de plan d'immanence réaffirme de manière spinozienne la vision bergsonienne d'un univers compris comme une luminosité évolutive immanente à la matière où la « créature » élabore des images et des perceptions partielles. Supervielle est lui aussi bergsonien dans la mesure où c'est la mémoire qui articule chez lui les opérations du temps et du mouvement, mais aussi parce que sa poétique et son dilemme identitaire se situent au cœur d'enjeux concurrents qui, au XX^e siècle, découlent de la pensée bergsonienne : la durée comme centre, domaine intérieur du *moi profond*, libéral et bourgeois (la mémoire en nous), ou, plus précisément, comme domaine décentré, supra-personnel de l'univers lui-même.

La pampa présente cependant une autre dimension importante. « Insomnie », la dernière section de « Dans la pampa », raconte le sort du « vieux mouton » tondu une dernière fois, et parqué avant d'être abattu le lendemain. La section appelle une méditation sur la mort qui, une fois encore, relie la terre aux cieux, le cosmos à la fragilité de la présence : « La lune, au loin, n'est plus qu'un peu de laine morte. » Cette section est tout entière consacrée à la relation entre le paysage, avec toutes ses connotations déjà évoquées, et le travail humain, et donc aussi l'histoire : au début du XX^e siècle, les pampas étaient un espace strié et inégal, et l'encerclement des prairies par des barbelés a été une étape cruciale dans la construction de la nation uruguayenne, cela tant à la campagne que du point de vue du développement économique, en permettant notamment le contrôle des espèces et d'autres facteurs. Dans cette section du poème, le travail est effectué par une série de « on » anonymes (« on a tondu... ») alors que la tâche de la boucherie du lendemain revient à un « boucher orageux » que le poète entend dormir.

La question de l'histoire, et de l'éveil à l'histoire, reste une difficulté chez Supervielle même s'il est possible d'alléguer qu'elle serait parfaitement compatible avec son esthétique si le poète arrivait à agencer le « moléculaire » aux formules historiques. « Retour à l'estancia », publié dans le recueil *Débarcadères* en 1922, raconte sa visite en Uruguay après ses sept années de service militaire, période pendant laquelle il a aussi participé aux combats de la Première Guerre mondiale : « Je m'enfoncé dans la plaine qui n'a pas d'histoire » écrit-il, alors que celle-ci refuse de « ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe, saignés par les souvenirs⁴² ». Un côté de l'Atlantique supplée ici l'autre, ce qui se reproduira dans les poèmes ultérieurs. Dans *Gravitations*, le poème « Équateur », dont le sous-titre est « Chœurs d'une exposition coloniale », fait référence aux mythes classiques (Cérès/Déméter pour le blé) et au langage « poétique » pour tenter avec humour d'associer les

41 Michel Collot, « Génétique et thématique : *Gravitations* de Supervielle », *Études françaises*, vol. 28, n° 1 (1992), p. 106.

42 Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 128-129.

produits (et non pas les producteurs) aux « ardeurs volantes » et le « ciel pur » des « colonies ». L'incongruité repose ici sur une juxtaposition à la trivialité de la vie quotidienne et à la forme des produits : du sucre, il écrit, « Se pourrait-il que tant de poésie / Se fragmente rectangulaire⁴³ ».

D'évidence, le rapport du poète à la ville est ici décisif. Dans *Uruguay*, son ouvrage de 1928 où prédominent les questions de mémoire, Montevideo est le point de départ d'un périple vers l'*estancia* [ranch], prétexte à l'évocation du temps passé et perdu. L'espace urbain partage toutefois avec l'espace rural un même cosmos actif et déséquilibrant : « Le ciel descend sur la chaussée, se mêle aux voitures, s'assied à côté des cochers. Et dans toutes les rues qui avoisinent le port, la mer ne veut pas qu'on l'oublie. Dès qu'on lève la tête, elle vous entre dans les yeux⁴⁴. » Le phare au sommet du Cerro, qui fait cent cinquante mètres de hauteur, sert de relais entre la ville et la campagne ; visible à plus de quarante kilomètres à l'intérieur des terres, il est conséquemment bien ancré dans la contrée de l'*estancia*. Le phare est à la fois *dans* et *bors de* l'histoire. Sa construction, en 1804, fournit donc une « leçon » historique, mais sa permanence depuis lors à travers les vicissitudes de l'Histoire signifie aussi que le flash régulier de sa lumière qui accompagnait l'insomnie du poète agit comme une étoile du cosmos (on dirait de nos jours un pulsar) régnant sur le cycle de vie et de mort propre aux créatures vivantes. Supervielle commémore les « longues tranchées posthumes » auxquelles sont voués le bétail et les moutons dans les navires frigorifiques qui attendent tout près dans le port.

« Montevideo », dans *Gravitations*, s'ouvre sur ces vers :

Je naissais, et par la fenêtre
Passait une fraîche calèche⁴⁵.

Ce poème ne porte toutefois pas sur les origines, encore moins sur le lieu de naissance (comme dans « je suis né »), d'où l'usage répété qui y est fait de l'imparfait. (En effet, il devient rapidement évident que le temps verbal peut être lu tout à la fois comme une action continue se situant dans le passé [« étais né »] et une action ordinaire [« étais »].) En outre, la rime interne entre « être » et « fenêtre » ajoute une charge phonétique à la sensation physique offerte par la fenêtre agissant comme relais entre l'intérieur et l'extérieur. Les huit prochains distiques mettent en scène des fragments d'aurore qui offrent une autre définition du « je » : un cosmos actif et personnifié en accord avec le paysage urbain (« Les murs s'éveillaient », « Le cocher réveillait l'aurore ») ; dilatation et contraction associées à la relation entre la grandeur et la petitesse (« D'un petit coup de fouet sonore ») ; l'interpénétration des éléments (« L'air était si liant ») et la synesthésie des perceptions (« Flottait un archipel nocturne / Encore sur le jour liquide ») ; ainsi que la relation entre l'extension, la mobilité et le moléculaire :

43 *Ibid.*, p. 219-221.

44 Jules Supervielle, *Uruguay, op. cit.*, p. 5.

45 Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 174-175.

Un peu de mon âme glissait
Sur un rail bleu, à contre-ciel,
Et un autre peu se mêlant
À un bout de papier volant.

Supervielle prend des fragments du paysage urbain – fenêtre, calèche, murs et plâtre, rail de chemin de fer, déchets, maisons – pour établir à travers cette molécularisation un lien de continuité avec une vision cosmique plutôt que sociale ou historique de la ville et de sa place dans le monde : « Dans l'Uruguay sur l'Atlantique. » Ce prolongement atteint son point culminant dans les deux derniers quatrains alexandrins, qui font suite dans le poème à des distiques octosyllabiques, alors que l'océan et la nature y triomphent sur le paysage urbain. Les plages atlantiques de Montevideo sont le lieu de l'éternel retour de la Terre (« toujours recommençant sa ronde »), et ses particules de lumière et d'air entrent en contact avec les corps des nageurs.

La section « Poets » de *The French Atlantic* se termine donc sur ces mots. En guise de conclusion, nous reprendrons donc simplement ce qu'écrit Bill Marshall à propos de la situation de Montevideo dans l'horizon atlantique français :

La présence de populations françaises en Uruguay est la conséquence de circonstances régionales propres au sud-ouest de la France. La poésie de Lautréamont est le témoignage le plus éloquent d'une Babel qui incluait des variations régionales du français parmi plusieurs formes linguistiques. Ces possibilités mineures et moléculaires ne durèrent toutefois pas dans la mesure où le Français, en Uruguay, en vint à représenter, vers la fin du XIX^e siècle, un élément culturel et social de la vie urbaine et nationale qui cherchait entre autres à se définir à travers les traditions françaises et plus largement européennes⁴⁶.

Références

- CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1987.
- CÉSAIRE, Aimé, « Isidore Ducasse comte de Lautréamont : la poésie de Lautréamont belle comme un décret d'expropriation », *Tropiques*, n° 6-7 (1943), p. 10-15.
- COLLOT, Michel, « Génétique et thématique : *Gravitations* de Supervielle », *Études françaises*, vol. 28, n° 1 (1992), p. 91-107.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DIAZ, Nancy Gray, « The Metamorphoses of Maldoror and Mackandal : Reconsidering Carpentier's Reading of Lautréamont », *Modern Language Studies*, vol. 21, n° 3 (1991), p. 48-56.
- DUCASSE, Isidore, comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Presses de la Renaissance, 1977.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GUILLOT-MUÑOZ, Alvaro et Gervasio GUILLOT-MUÑOZ, *Lautreamont y Laforgue*, Montevideo, Colección France-Amérique, 1926.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- , *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Jules Laforgue*, Paris, Fayard, 2005.
- MARSHALL, Bill, *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.
- MOFFETT, Oren E., « Lautréamont in Uruguay », *French Review*, vol. 48, n° 4 (1975), p. 703-710.
- PASEYRO, Ricardo, *Jules Supervielle : le forçat volontaire*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leila et Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, « Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole », *Poétique*, n° 55 (1983), p. 351-377.
- , *Lautréamont, l'identité culturelle : double culture et bilinguisme chez Isidore Ducasse*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- PEYROUZET, Édouard, « Les enfances d'Isidore Ducasse », *Vie de Lautréamont*, Paris, Grasset, 1970, p. 99-146.
- SUPERVIELLE, Jules, *Boire à la source : confidences de la mémoire et du paysage*, Paris, Corrêa, 1933.
- , *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996.
- , *Uruguay*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1928.
- TACHIBANA, Hidehiro, « Lautréamont, écrivain créole ? », dans Jean-Jacques LEFRÈRE et Michel PIERSENS (dir.), *Les Lecteurs de Lautréamont*, Actes du quatrième colloque international sur Lautréamont (Montréal, 5-7 octobre 1998), *Cahiers Lautréamont*, n° 47-48 (1998), p. 441-448.
- TAYLOR, Charles, *Philosophical arguments*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.



Laforgue délocalisé

HENRI SCEPI

On ne trouvera pas dans l'œuvre de Jules Laforgue de ces échappées nostalgiques qui emmènent l'écriture, comme par enchantement, sur les rives d'une terre première. Pas de « retour amont » qui renouerait avec une géographie native – ou naïve, si tant est qu'il convienne de distinguer ici les termes : le poème ne célèbre ni le berceau de l'enfant-poète ni le lieu originaire d'une inspiration reprise à sa source. Le versant fantasmatique ne penche pas de ce côté ; et l'on serait tenté de constater, *in limine*, que toute réflexion portant sur les relations, affichées ou latentes, que Laforgue établirait avec une antériorité réelle ou rêvée équivaldrait, pour qui souhaiterait mener l'enquête, à relever des traces de pas à la surface changeante des eaux. Constatons-le une fois pour toutes : Laforgue ne regarde pas le temps – sommairement défini comme une disponibilité active, une puissance expansive du sujet et de la parole – dans la perspective renversée du passé, comme semble nous inviter à le penser la « Complainte des crépuscules célibataires » : « Mais qu'ai-je donc laissé là-bas ! / Rien¹. »

Rien en effet, dans ses textes, ne filtre de ce qui, pour le lecteur curieux d'aujourd'hui, pourrait se rassembler sous l'écharpe fuyante d'un temps d'outremer et d'outre-terre, d'un ailleurs et d'un au-delà de l'ici et maintenant : l'ancrage américain, le sédiment tropical n'ont aucune consistance parce que, selon toute évidence, ils n'ont aucune incidence, aucune prise décisive, sur un imaginaire dont les motifs enchaînés et les figures récurrentes procèdent d'un foyer beaucoup moins localisé, comme décentré et démultiplié, enlevé en quelque sorte aux déterminations topiques d'une géopoétique. Nul doute que le ralliement précoce du poète à la *Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann, qui ne connaît ni lieu préfixé ni identité établie, n'ait contribué à disqualifier *a priori* toute tentative de retour – *a fortiori* de « récupération » – de ce qui appartiendrait à l'espace-temps initial, au substrat uruguayen. Est-il utile de rappeler que Laforgue se convainc très tôt que le sujet – et tout ce qui se rapporte à lui en le définissant, le langage, la pensée, la représentation personnelle de l'univers... – ne relève pas des contraintes liées à ce que Taine désignait sous les catégories élémentaires du milieu, du moment et de la race. Toute pensée de l'origine, selon Laforgue, doit inventer ses propres modes d'organisation spatio-temporelle, sa propre mythologie (conçue comme une

1 Jules Laforgue, *Des fleurs de bonne volonté, Œuvres complètes*, édition établie par Jean-Louis Debauve *et al.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995, t. II, p. 244.

réserve de récits, d'images et de moralités), en dehors des voies ordinaires de la nature. « Chantons : Nenni ! / À l'infini, / Hors des clôtures / De la Nature² ! » C'est là affaire de poétique : aller vers toujours plus de singularité, c'est-à-dire aussi plus d'altérité, distendre les limites de la nature, écarter tous les déterminismes, toutes les pesanteurs biographiques, familiales, biologiques, et laisser librement s'exprimer l'inconscient, laisser sourdre la « symphonie des mille concurrences vitales entre les moindres idées, les moindres atomes, pour la G(ran)de mélodie Inconsciente³ ». C'est cette dynamique émancipatrice que nous voudrions évoquer ici, en privilégiant trois points considérés comme les pierres d'angle d'un édifice poétique en mouvement et continument soustrait aux antagonismes réducteurs : le moi décentré, le lieu délocalisé et le langage bigarré.

Logique du décentrement

Si l'on s'en tient à la façon dont l'instance du moi se figure dans les poèmes de Laforgue, des *Complaintes* aux vers de *La Vogue* (1886), on constatera sans mal que le sujet ne se définit jamais dans un balancement entretenu – comme souvent c'est le cas dans la poésie lyrique romantique – entre un passé et un présent, un ailleurs et un ici. Le rythme du poème ressortit bien plus à une scansion sans cesse relancée de présence et d'absence qui fait du moi une entité problématique, moins une unité qu'un assemblage de morceaux épars. Si un tel constat porte au jour certains attendus de la psychologie de l'époque, comme l'a parfaitement souligné Daniel Grojnowski⁴, il atteste aussi que le moi ne se pense pas nécessairement comme une totalité historique, dont l'organicité reposerait sur la succession, voire l'enchaînement de processus temporalisés que pourrait unifier rétrospectivement l'exercice constructif de la mémoire. En d'autres termes, l'individu n'apparaît pas comme un paradigme dominant apte à assumer et à subsumer la diversité des actes et des opérations qui le constituent. En perte de centralité, il se désaxe de sa propre perspective généalogique, faisant ainsi basculer le pan personnel auquel traditionnellement s'adosse le lyrisme vers le pan transpersonnel ou universel, tout entier soutenu par la foi diffuse dans l'Inconscient et l'essor corrélatif d'un langage lui-même délivré de l'hégémonie du moi.

Nombreux sont les poèmes qui pourraient illustrer cette vacance du sujet, lequel n'existerait en somme que d'être incessamment évidé, creusé, dérobé à toute connaissance positive : le Moi étant le « tonneau d'Ixion des Danaïdes⁵ », le locuteur ne peut qu'en rabattre de ses prétentions à tenir le réel au bout de la longe et à gouverner son destin avec la fermeté et l'assurance qu'exige une conscience conquérante du temps. « Je me connais si peu moi-même⁶. » Figurant à l'arrière-plan

2 « Petites misères de mai », *ibid.*, p. 226.

3 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, édition établie par Jean-Louis Debauve *et al.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, t. III, p. 385.

4 Voir le chap. « Le problème du Moi » dans Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'originalité*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p. 129-149.

5 Jules Laforgue, *Des fleurs de bonne volonté*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 184.

6 *Ibid.*, p. 184.

de toute l'anthropologie du sujet – et des dispositifs éthiques qui en résultent –, ce constat limitatif comporte en vérité un envers beaucoup moins exclusif, qui destine le moi et ses avatars à des emplois inédits, étrangers pour l'essentiel aux bornes objectives de la personne. La « Complainte de Lord Pierrot » peut être à bon droit tenue pour la devise en actes de cette mutabilité constante du sujet⁷, dont les principes recteurs sont directement inspirés de la doctrine de l'Inconscient selon Hartmann. On peut légitimement considérer, à ce titre, que l'horizon montévidéen, défini comme lieu de l'expérience vécue (*Erlebnis*) – et que je proposerai volontiers de rebaptiser ici « horizon américain » –, ne possède aucune consistance mythopoétique, aucune valeur structurante dans la poésie de Laforgue, au point que parfois il est tout bonnement noyé dans l'oubli, voué au silence. Il n'est pas sans exemple de relever, dans le poème XII des *Derniers vers*, un lapsus qui mérite qu'on s'y attarde : évoquant le vie de province et tout ce qu'elle comporte de « langueurs, débilité, palpitations, larmes⁸ », Laforgue brosse un tableau où le lieu natal se fond dans une figuration transpersonnelle qui brouille les repères de la biographie pour mieux faire valoir les lignes de force d'une mythographie cristallisée autour de la ville de Tarbes – berceau de la famille Laforgue, mais non « ville natale » du poète :

Un couvent dans ma ville natale
Douce de vingt mille âmes à peine,
Entre le lycée et la préfecture
Et vis-à-vis à la cathédrale,
Avec ces anonymes en robes grises,
Dans la prière, le ménage, les travaux de couture⁹ ...

Pourquoi s'en tenir au tracé unilinéaire d'une vie, et d'une seule, alors qu'un gisement insoupçonné de vies multiples et contradictoires soutient l'Être confondu aux mécanismes de l'évolution, indissolublement mêlé au principe anarchique de la Vie¹⁰ ? De là cet aveu si typiquement laforguien, signature d'un retrait de la volonté, d'une extériorité du désir placé en bordure de l'existence, sur la lisière inactive d'un temps reconnu sans effet parce que éprouvé sans conséquence : « J'aurai passé ma vie à faillir m'embarquer / Dans de bien funestes histoires, / Pour l'amour de mon cœur de Gloire¹¹ !... »

Mais cet effacement, qui fait écran à tout ressaisissement de l'origine, ou plutôt qui recompose librement le foyer originaire à partir de données éparses et discontinues, peut être motivé par d'autres raisons, sans doute plus secrètes, plus

7 On peut en effet s'en remettre à l'aveu de Pierrot qui déclare dans cette complainte : « Et je me sens, ayant pour cible / Adopté la vie impossible, / De moins en moins localisé » (Jules Laforgue, *Les Complaintes, Œuvres complètes*, édition établie par Pierre-Olivier Walzer et al., Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, t. I, p. 585).

8 « (Noire bise, averse glapissante) » (Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 337).
9 *Ibid.*, p. 338.

10 Voir parmi les textes posthumes : « Le principe anarchique, concurrence vitale et sélection naturelle, de la Vie même » (Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 379).

11 Jules Laforgue, « Dimanches », *Des fleurs de bonne volonté, Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 219.

subtilement enlacées aux complexes psycho-affectifs de Laforgue. L'oubli du pays natal et sa reconversion en modalités plus strictement poétiques révéleraient aussi un certain rapport à la famille, et au sein de celle-ci, à la figure paternelle. On ne peut qu'être frappé en effet par la façon dont le père du poète, Charles Laforgue, mort en novembre 1881, est évoqué dans la correspondance de Laforgue avec sa sœur Marie. Sitôt dessiné, son profil tend à s'éroder et à s'évanouir dans une aire d'incertitude : il s'agit non pas de laisser cette figure dériver et s'effacer dans une espèce d'éloignement nécessaire, mais bien de marquer une sorte de détachement qui pourrait bien être interprété comme le signe d'une déliaison par rapport au faisceau des valeurs familiales et au rayon des déterminations bio-culturelles qui les soutiennent¹². Il serait vain toutefois de tenter d'éclairer par là la nature exacte des relations entre Laforgue et son père, mais constatons que les médiations qui les traduisent sont révélatrices moins d'une indifférence assumée que d'un recul par dénégation de la part du fils : « Persuade à papa, écrit Laforgue à sa sœur, – car toi seule est capable de cette initiative d'amour filial – persuade-le de voir un médecin, de s'astreindre à un régime, de revivre. C'est un excellent père, va, bien qu'il ait trop lu de Jean-Jacques Rousseau¹³. » Le jugement est poreux aux effets de modalisation qui font valoir des positions variables : cet « excellent père » n'est pas sans défauts, parce qu'il incarne sans doute une forme de défaut du père aimant et présent tel que le désir de l'enfant aurait pu l'espérer. Bien qu'ils ne constituent nullement un aveu autobiographique, les deux premiers vers de l'« Avertissement » des *Fleurs de bonne volonté* forment un indice : « Mon père (un dur par timidité) / Est mort avec un profil sévère¹⁴. » Mais c'est sans doute la fable du « Vaisseau fantôme », insérée dans le poème « L'île », qui illustre le plus nettement ce processus de fictionnalisation ou de médiation mythologique de la figure du père. Inspirée de l'histoire d'Ugolin, telle qu'elle est narrée dans *l'Enfer* de Dante (chant XXIII), cette fable met en scène un père, qualifié de « vieux vampire », qui emmène ses enfants en mer sous prétexte « de les faire voyager gratis » et qui n'hésite pas, loin de toute terre, et « les vivres (venant) à manquer », à les dévorer allègrement. « Car cet homme, il n'avait d'entrailles / Que pour en calmer les tirailllements. » Le récit légendaire se rehausse d'un trait qu'il importe de souligner : « Ugolin mangea ses enfants, / Afin d'eux conserver un père... / Oh ! quand j'y songe, mon cœur se fend¹⁵ ! » L'instance paternelle exerce ainsi un pouvoir de quasi-terreur qui ne laisse au fils d'autre issue que l'assimilation par ingestion, c'est-à-dire le renforcement d'une figure autoritaire et destructrice qu'il rejette mais avec laquelle il fait corps, dans une espèce d'inséparabilité génératrice

12 Le 20 novembre 1881, Laforgue écrit ainsi à sa sœur : « Que pensait-il de moi, ce pauvre père ? N'a-t-il pas dit un mot pour moi, avant de mourir ? Vois-tu, je serai triste pour toute la vie, si papa n'a pas dit un mot pour moi avant de mourir. » Et quelques lignes plus loin : « Comment ai-je le courage de penser à autre chose qu'à ma douleur de fils, à la douleur de n'avoir pas revu papa, de ne pas savoir ce qu'il pensait de moi en s'en allant » (Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 704-705).

13 Lettre à Marie Laforgue (10 septembre 1881 ?), *ibid.*, p. 702.

14 Jules Laforgue, « Avertissement », *Des fleurs de bonne volonté*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 147.

15 *Ibid.*, p. 234.

de culpabilité, de manque et de frustration. Ce sentiment de n'exister que par le père, dans un double mouvement de refus et de soumission, ne pouvait de fait qu'inspirer des conduites de fuite, à commencer par celle qui ouvre à un nouveau destin, loin du berceau familial et du lieu de naissance, et qui pousse à chercher remède dans la « grande vertu curative¹⁶ » de l'Inconscient.

En perte d'Occident

À la lumière d'une telle hypothèse, il sera permis en effet d'associer dans une même perspective émancipatrice l'adoption d'une condition de « parisien » et l'acte d'allégeance à la doctrine de Hartmann. Un même moment fondateur délivre le sujet de ses origines, l'arrache à l'atmosphère d'un pays originel en l'enlevant à la tutelle d'un géniteur vorace. Le regard intérieur oriente l'optique créatrice du côté de cette « modernité » de 1880 sous le signe de laquelle, comme on le sait, Laforgue placera un de ses premiers projets poétiques. Peut-on comprendre autrement que comme une tentative d'élaboration d'un destin occidental cette « histoire », ce « journal d'un parisien de 1880, qui souffre, doute et arrive au néant et cela dans le décor parisien, les couchants, la Seine, les averses, les pavés gras, les Jablochkoff¹⁷ » ? Mais la géographie parisienne, et ses composantes typifiantes, ne valent qu'à proportion qu'elles masquent le lieu de l'origine et qu'elles servent de cadre à une apocalypse programmée. L'avenir ne repose nullement sur la reviviscence d'un passé nourricier ; il s'inscrit dans l'axe d'une perspective obérée qui ne peut engendrer que dislocation et désolation. La préfiguration de ce roman d'artiste, intitulé *Un raté*, œuvre qui jamais ne verra le jour, atteste que toute entreprise d'auto-analyse est vouée au pire. Laforgue écrit :

C'est une autobiographie de mon organisme, de ma pensée transportée à un peintre, à une vie, à des ambitions de peintre, mais un peintre penseur, Chenavard pessimiste et macabre. Un raté de génie. Et vierge, qui rêve quatre grandes fresques : l'épopée de l'humanité, la danse macabre des derniers temps de la planète, *les trois stades de l'illusion*. Vie malheureuse, pauvre, sans amour, spleen, tristesse incurable de la vie et de ses saletés, s'analyse pour trouver des symptômes de folie et finit par le suicide¹⁸.

Tout semble dit : à la forclusion du passé correspond la prophétie d'un temps de détresse et de malheur. Et rien, aucune relève, ne vient dynamiser le tissu de la mémoire : le seul lieu possible est celui qui marque, ici ou là, l'étape d'une évolution placée sous le signe exclusif de l'Inconscient, lequel « souffle où il veut », au mépris des destins individuels et de leur économie étriquée.

Certes, il y a bien par moments, dans cette configuration imaginaire en apparence fermée à tout espoir, des pulsions d'évasion plus ou moins récurrentes qui témoignent d'un élan d'affranchissement du moi, porté par un puissant désir de délocalisation. À Charles Henry, en mars 1882, Laforgue confie : « Depuis que

16 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 847.

17 *Ibid.*, p. 150.

18 *Ibid.*, p. 151.

j'ai traversé l'Atlantique (6 ans, couchant sur la mer) je n'avais eu d'aussi noires crises de spleen. Si j'avais de l'argent et pas de famille, je planterais l'Europe là, pour m'en aller dans des pays fous et bariolés oublier mon cerveau¹⁹. » Il serait tentant d'interpréter cet appel d'air comme une façon de renouer, sur le mode optatif, bien sûr, avec l'espace-temps d'une patrie primitive, propice à l'oubli des crises et des tourments qu'engendre l'activité exacerbée d'un cerveau hanté par le néant et la fin de l'humanité. L'orchestration de ce fantasme américain, dans le poème « Album », porte au jour les effets d'une mise à distance qui révèle les accommodations conscientes du sujet par rapport à l'envolée d'un désir qu'alourdit la charge collective des clichés.

Oh ! là-bas, m'y scalper de mon cerveau d'Europe !
 Piaffer, redevenir une vierge antilope,
 Sans littérature, un gars de proie, citoyen
 Un colon vague et pur, éleveur, architecte,
 Chasseur, pêcheur, joueur, au-dessus des Pandectes²⁰ !

Nul doute qu'un tel rêve ne comporte sinon sa propre critique du moins une forme de déni qui annule ses chances d'accomplissement. L'hypothèse du lieu vierge, soustrait aux méfaits de l'histoire et aux ravages de la civilisation, participe pleinement de ce grand mythe européen de la modernité qui accompagne en façon de compensation ou de contrepoint polémique les vastes plans d'assujettissement que les puissances coloniales des XVIII^e et XIX^e siècles n'ont eu de cesse de mettre en œuvre. De cet élan expansionniste relevaient les courants migratoires, qu'il fussent ou non encouragés par les états, en direction des pays alors considérés comme des terres promises. En Amérique, l'Argentine et l'Uruguay figurent en bonne place. En s'installant à Montevideo, Charles Laforgue s'inscrit dans un double mouvement de décentrement par rapport à l'Occident et de renforcement de ses valeurs – notamment commerciales et financières ; il rend ainsi le lieu de l'origine impropre à toute relève symbolique : lieu vacant par définition, inhabitable, et devenu pour ainsi dire impossible. Sa seule vertu est d'alimenter une fiction régressive dont il est aisé de constater que, pour Laforgue, et avant de servir d'étai à la figuration géo-délocalisée de l'Inconscient, elle tient lieu de rempart opposé à la figure tutélaire du père.

Dans un fragment daté sans doute de 1880, Laforgue se livre à la confession d'un enfant d'Occident, qui déplore que tout espoir lui soit interdit, que toute vie soit pour lui un cauchemar infini.

Parce que je suis né dans ce siècle – en Europe, parce que l'on me donna le désir de connaître, parce que je me suis trouvé à dix-huit ans dans Paris cette ville d'enfer, parce qu'alors j'ai la livrée orgueilleuse de l'homme, – je ne crois plus, j'ai déchiré l'illusion [...].
 Oh ! que ne suis-je né loin des villes, dans un coin encore sauvage. Je n'aurais rien su de l'Histoire, ni des livres, Hegel, Spinoza, Heine et Leopardi. J'aurais

19 Lettre à Charles Henry (début mars 1882), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 757.

20 Jules Laforgue, « Album », *Des fleurs de bonne volonté*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 186.

été pâtre, j'aurais contemplé au crépuscule les étoiles du soir s'allumer en haut de la montagne, une à une... passant la nuit dans ma cape de bique loin des fermes de la plaine seul avec mes béliers, allumer (*sic*) des grands feux. J'aurais aimé le vent, l'azur ! les étoiles²¹.

Cet appel vers un autre lieu, il est sans doute légitime de l'analyser comme un élan de retour vers la terre première, réelle autant que rêvée. Mais si tel est bien le cas, alors le lieu originel apparaît comme définitivement perdu, puisque aussi bien ici ou là-bas l'horizon reste le même. Ainsi, après s'être laissé emporter par son habituelle fièvre de départ – « Émignons vers les tropiques où les palmiers ont du vin²² » –, Laforgue s'interroge : « La conquête géographique de la terre ! En serons-nous plus heureux ? » Une loi d'équivalence, venue tout droit des champs infinis de l'inconscient, pèse sur les lieux de la terre, et rend pour ainsi dire toute tentative de délocalisation problématique. Car si le Pierrot laforguien aspire toujours à se faire autre et à récuser toute fixité, la variabilité dont il fait profession ne connaît aucun repos. Bien plus : l'imagerie qui soutient la représentation, même sommairement esquissée, de ces lieux nomades où vont errer sa pensée et ses mots, ne possède ni centre ni unité. Elle se plie également aux jeux de la variation au risque parfois d'oser le grand écart et de faire alterner les antagonismes. On ne s'étonnera pas dès lors de voir ces territoires apparus dans la perspective fuyante du rêve se transformer ou se renverser en leurs contraires : les plaines sud-américaines sont toujours susceptibles de se convertir en forêts de madrépores et, pourquoi pas, en étendues désertiques de la période glaciaire :

Il crut à l'Idéal ! Ah ! milieux détraquants,
Et bazars d'oripeaux ! SI c'était à refaire,
Chers madrépores, comme on ficherait le camp
Chez vous ! Oh ! même vers la Période Glaciaire²³ !...

De la même façon, et sans doute plus explicitement encore, le poème « L'île » opère une distorsion topique : le site du centaure, loin de se figer en une imagerie convenue baignée d'une pure et torride lumière égéenne, s'aligne sur l'axe des pôles, projetant au contact des blocs de glace « Mon Front Equatorial, Serre d'Anomalies », et substituant du même coup au chaud le froid, aux connotations de la vie retrouvée celles de la mort espérée, preuve encore que la coloration du lieu, de par sa variabilité même, signale moins un compromis qu'un impossible²⁴.

La langue mêlée

La géographie imaginaire de Laforgue dessine non pas des cartes aux contours rigoureux ou des territoires aux frontières nettes et précises, mais des passages et des renversements ; elle vaut d'abord par son mouvement, par son dynamisme propre,

21 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. III, p. 839.

22 *Ibid.*, p. 829.

23 Jules Laforgue, « Gare au bord de la mer », *Des fleurs de bonne volonté*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 195.

24 Voir « L'île », *ibid.*, p. 233.

qui démontre que tout en elle relève du processus. Par là elle désigne la poésie elle-même, conçue moins comme un état ou une situation, que comme un ensemble d'actes et d'opérations voués à la transformation de ce qui est par les mutations du langage. Faisons ici l'hypothèse que la langue pour Laforgue – et en particulier, la langue du poème – est le lieu privilégié de ces brassages d'espaces et de temps, qui font interférer, au mépris de la chronologie et des oppositions conscientes, les références et les repères. Toute une esthétique de même qu'une éthique exigeante se trouvent là engagées : en refusant les normes héritées du classicisme, aussi bien que les principes récents du positivisme, Laforgue plaide en faveur du « tel quel de la vie²⁵ », catégorie anthropologique qui recouvre à la fois le sujet tel qu'il se fait et la langue telle qu'elle se crée, dans l'illimité de ses moyens et de ses pouvoirs. Autre façon de faire valoir le décentrement conjoint du moi et du langage, dont la centralité supposée n'est rien qu'un effet de trompe-l'œil. Car en l'occurrence tout est affaire de mélange, d'imbrication d'apports divers, hétérogènes le plus souvent, parfois même inconciliables : non pas dilution de la différence dans le bain du même, mais jeu maintenu des contraires et des conflits, tension-fusion dans un tout langagier en perpétuel devenir.

Très tôt Laforgue se montre averti des exigences inhérentes à ce qu'on appellera ici l'historicité de la poésie, non pas son caractère historique *stricto sensu*, mais son aptitude à échapper aux figements, aux paralysies chroniques qui tentent de l'essentialiser ou de la mythifier. Afin de mieux s'éprouver et s'authentifier elle-même comme aventure d'une écriture au présent. Réfléchissant au projet du *Sanglot de la terre*, le poète dit aspirer à « une langue d'artiste fouillée et moderne, sans souci des codes du goût, sans crainte du cru, du forcené, des dévergondages cosmologiques, du grotesque, etc.²⁶ ». Langue sans bornes, pour le dire autrement, ouverte à ce qui vient, et prête à tous les alliages. Dans son étude sur Paul Bourget (1882), Laforgue s'interroge sur l'extension de la langue et sur ses potentielles échappées en dehors du cadre réglé de l'écrit :

Écrire ! Comment ? Qu'est-ce que la langue ? Où commence-t-elle, où finit-elle, du moment que dans la langue ont débordé la musique, la sculpture, la peinture, la gravure, l'orchestrique, l'architecture, l'orfèvrerie, l'art des parfums, toutes les langues, où prendre la langue écrite ? Nous lui voulons désormais tous les claviers de la vie, et nous en sommes encore à l'enfance²⁷.

Il appartient au poème de provoquer ces débordements ou plutôt ces déports qui désaxent la perspective linguistique et engendrent, par le bruissement concomitant des langues diverses, des voix et des accents, le brouillage des frontières, des identités et des genres. Si ces phénomènes d'hybridité ont été souvent étudiés, en revanche je ne sache pas qu'ils aient été rapprochés de ce processus d'assimilation du divers et de la différence qu'on appelle « créolisation ». Ce terme, forgé et théorisé par Édouard Glissant, est le reflet d'une « poétique de la Relation » qui résulte des

25 Jules Laforgue, « L'art moderne en Allemagne », *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 349.

26 *Ibid.*, p. 150.

27 Jules Laforgue, « Paul Bourget », *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 130.

contacts linguistiques et culturels entre les individus et les peuples, et qui définit le sujet au sein de la collectivité et la collectivité au sein de l'humanité comme des instances « en perpétuel processus »²⁸.

Ira-t-on jusqu'à dire qu'ayant prononcé ses premiers balbutiements en terre d'Amérique, Laforgue – chez lequel on ne relève par ailleurs nulle trace de diglossie avérée – aura été plus qu'un autre sensible à la diversité des idiomes, et plus encore au frottement spécial qui découle de leur coexistence réelle ou supposée ? Il est permis de le penser, car comme tout locuteur expatrié, il a très vite éprouvé son rapport à la langue en dehors des contraintes de l'autorité et de la légalité. Il recherche moins l'excellence dans la conformité et le respect de la norme que le pas de côté, l'enjambée de travers qui va permettre un saut dans une langue autre, et susciter une tension relationnelle. La doctrine de l'Inconscient, extrêmement libérale sur ce terrain, autorise toutes les accommodations et légitime toutes les alliances. C'est d'ailleurs elle qui innerve dans l'écriture de Laforgue une recherche langagière tournée vers les associations inédites, les conjonctions surprenantes de mots, d'images et de phrases. Sans nous appesantir sur les fameux mots-valises, rappelons que la langue mêlée s'intensifie ou cristallise plus particulièrement dans les textes qui s'attachent à saisir quelque chose du territoire enfoui de l'Inconscient, c'est-à-dire de ce qui est proprement infigurable. Deux exemples seront retenus pour illustrer ce processus : d'abord la description de l'aquarium dans la nouvelle « Salomé », texte dont on sait qu'il existe plusieurs versions, celle de *La Vogue* – où le texte prend la forme d'un poème en prose –, celle du manuscrit Marvyn Carton et celle du texte des Éditions de la *Revue indépendante*. Dans tous les cas, ce qui importe, c'est l'évocation d'un milieu sous-marin, silencieux autant que pétré, que Laforgue construit, avec des matériaux divers, comme le « décor » idéal et primitif de l'Inconscient :

Mais enfin, et à perte de vue, des prairies, des prairies émaillées d'actinies blanches, d'oignons gras à point, de bulbes à muqueuses violettes, de bouts de tripes égarés là, et a foi s'y refaisant une existence, de moignons dont les antennes clignent au corail d'en face, de mille verrues sans but apparent ; – toute une flore foetale et claustrale, agitant vibratile l'éternel rêve digestif d'arriver à se chuchoter un jour de mutuelles félicitations sur cet état de choses²⁹.

L'autre exemple est le célèbre fragment de 1885-1886 qui commence par les mots « La rage de vouloir se connaître... », et qui, comme le texte précédent, tente une percée sur le terrain de l'innommable pour mieux se rallier, par ses allusions et ses références, au paradigme de la peinture et de la littérature. Car celui qui affirme posséder « des mines riches, des gisements, des mondes sous-marins qui fermentent inconnus » a très vite recours à des analogies qui situent l'enquête sur le plan d'un questionnement esthétique, désignant comme seul objet du désir un lieu insituable et flottant, et sa figuration comme un rêve de Gustave Moreau :

28 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 28.

29 Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, édition établie par Daniel Grojnowski et Henri Scepi, Paris, Flammarion (GF), 2000, p. 286. C'est le texte de *La Vogue* que nous privilégions ici.

Ah ! c'est là que je voudrais vivre, c'est là que je voudrais mourir. Des fleurs étranges qui tournent comme des têtes de cire de coiffeurs lentement sur leur tige, des pierreries féeriques comme celles où dort Galatée de Moreau surveillée par Polyphème, des coraux heureux sans rêves, des lianes de rubis, des floraisons subtiles où l'œil de la conscience n'a pas porté la hache et le feu³⁰ –.

Sculpture sur cire, peinture, émaux, gemmologie, orfèvrerie, toutes les langues en effet coopèrent à cet incessant travail de déplacement au cœur de l'écriture poétique de Laforgue. Travail dont on imagine mal qu'il puisse rencontrer une fin, c'est-à-dire un lieu fixe, définitif. Car il reste ancré dans le substrat de la littérature – sans doute faudrait-il dire plutôt : des littératures. C'est, comme on s'en souvient, la seule vraie fiche d'identité mise en avant par le locuteur des « Préludes autobiographiques », mais tel est aussi le sort de celui qui va « s'arlequinant des défroques / Des plus grands penseurs de chaque époque³¹ » et se résigne, face à la résistance du réel, à se « remettre / À la culture des Belles-Lettres ». Hantée par le rêve d'une parole vierge, « un cri humain », la poésie de Laforgue se noue en une polyphonie active aux paroles des autres, matériaux d'un dire en mouvement, sans fixité ni stabilité, et oscillant entre un ailleurs premier – terre d'Uruguay, fermée à tout accès – et un avenir sans solution, une histoire dont le cours est voué à s'involuer au foyer irradiant de l'Inconscient, lequel immerge le sujet au sein d'une origine dont il n'est ni le titulaire jaloux ni le bénéficiaire exclusif.

30 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1158.

31 Jules Laforgue, « Esthétique », *Des fleurs de bonne volonté*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 168.

Références

- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Jules Laforgue et l'originalité*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988.
- LAFORGUE, Jules, *Moralités légendaires*, édition établie par Daniel Grojnowski et Henri Scepi, Paris, Flammarion (GF), 2000.
- , *Œuvres complètes*, édition établie par Pierre-Olivier Walzer *et al.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, t. I.
- , *Œuvres complètes*, édition établie par Jean-Louis Debauxe *et al.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995 et 2000, t. II et III.



Une différence à inventer : l'américanité sauvage de Supervielle

ARNAUD BERNADET

De *Poèmes à Débarcadères*, l'expression de l'américanité chez Supervielle se révèle inséparable d'une quête de l'identité et de l'exigence d'une signature capable de traduire le « ton réel¹ » de l'œuvre. Et tandis que *Poèmes* propose un voyage ludique et satirique, *Débarcadères* le charge d'une dimension moins exotique que barbare. Dans tous les cas, l'américanité trouve sa condition originelle dans l'avènement d'une subjectivité propre et irréductible. Pourtant, ce n'est qu'après plusieurs récidives, *Brumes du passé* et *Comme des voiliers* dans lequel apparaissent sous une facture encore romantique et parnassienne les premières impressions de la Pampa, que l'auteur essayant chaque fois « de dire ou de mieux dire² » parvient à « plier à son goût³ » la Muse américaine et mêle notamment l'Uruguay à la France. La question de la manière – cette mesure personnelle conquise au terme de quatre recueils – ne se distingue pas chez lui de la question de la culture, et réciproquement.

D'un côté, et sans être placés absolument aux marges de l'œuvre, les premiers textes de l'écrivain n'ont guère éveillé l'intérêt des lecteurs, qui en associent plutôt le nom à *Gravitations* et *Oublieuse mémoire*. Ils ont suscité également quelques réserves chez les critiques, suivant le désaveu dans lequel, en guise de verdict personnel, l'auteur a tenu de son vivant ses premiers travaux. Au moment où se forme le projet de *L'Escalier* qui paraît en 1956, Supervielle envisage de réunir *Poèmes* et *Débarcadères*, volumes alors presque épuisés, en une édition significative : *D'où je viens*⁴. Il est tentant de comprendre cette rétrospective comme un effet de bouclage de l'œuvre sur elle-même. Il est non moins essentiel de souligner que ce retour au passé appelle en soi une comparaison avec les recueils ultérieurs. Il importe surtout de retenir que l'origine déclarée résulte du regard intime de l'auteur

1 « En songeant à un art poétique », *Naissances*, dans Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Collot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996, p. 560. La référence à l'ouvrage sera abrégée désormais en OPC.

2 « Visages de la rue... », *Les Amis inconnus*, OPC, p. 339.

3 « Paysages de France », *Poèmes*, OPC, p. 63.

4 Supervielle s'en ouvre à Jean Paulhan dans une lettre du 22 août 1955. Au même destinataire, le 20 février 1956, il fait part d'un ensemble, *De tout bois, vers récents et anciens*. On se reportera sur ce point à la notice de *L'Escalier*, OPC, p. 995-996.

et se place d'emblée sous le signe de l'élection et de l'exclusion, de la coupure et de l'oubli. Car bien que dans certaines de leurs pièces « perce l'originalité », la majorité des vers n'étant pas « dictés par des vues intérieures⁵ » mais par le goût des autres, Supervielle écarte soigneusement de son projet *Brumes du passé* et *Comme des voiliers*. Selon un geste qu'il répétera fidèlement, l'auteur attache plutôt le temps fondateur de son œuvre aux *Poèmes de l'humour triste*⁶.

De l'autre côté, et sans nier le régime imitatif qui gouverne de tels écrits, il convient de noter que l'instance poétique travaille très tôt à défaire et refaire sa manière. En effet, c'est en « relisant [l]es vers des premières années⁷ » dans *Poèmes* que les « ratés » s'exhaussent au rang de « ratures », non simplement dans l'optique d'une variance mais de variations, désenonciations et réenonciations ouvertes et sensibles aussi bien à travers la migration ponctuelle d'un texte (de « La Fumée » à « Du toit léger d'une cabane... » ou « Les vieux airs » par exemple) qu'à travers l'insistante déprise et reprise d'un motif identique, « La Pampa (Impressions d'Amérique) » (*Comme des voiliers*), « La Pampa » (*Poèmes*) et *Débarcadères*.

Ce principe de continuation doit être mis au compte de l'« opiniâtreté inconsciente » par laquelle Supervielle reformule dans *Naissances* le mythe de l'inspiration sous l'espèce d'une éthique :

Stendhal ne croyait qu'à l'opiniâtreté chez l'écrivain. Je pense qu'il songeait aussi à cette opiniâtreté involontaire qui est le fruit d'une longue obsession. Parfois ce qu'on nomme l'inspiration vient de ce que le poète bénéficie d'une opiniâtreté inconsciente et ancienne qui finit un jour par porter ses fruits. Elle nous permet de voir en nous comme par une lucarne ce qui est invisible en temps ordinaire⁸.

Sans doute une telle éthique n'est-elle à son tour que le produit d'un regard rétrospectif qui trouve son soutien dans les réalisations antérieures, contes, théâtre, proses et vers. Mais si, comme le relève l'écrivain, le temps en est à la fois la condition primitive et le principal allié, et qu'il engage un processus nécessaire de réévaluation et de maturation, c'est précisément à l'état latent ou inconscient que cette éthique investit les premiers textes et s'y rend perceptible. Les récurrences poétiques depuis *Brumes du passé* opèrent, en l'occurrence, au cœur des accidents et des inachèvements mais aussi des indigences de la manière. À cette date, celle-ci se place moins en effet sous le signe d'un phrasé, à la voix clairement identifiée, que d'une « phrase indéfinie » – moins formulée et silencieuse qu'inaboutie ou fragmentaire –, qui exige pour cette raison même de « recommencer⁹ ».

Le locuteur de *Débarcadères* se ressaisit expressément de l'enjeu lorsqu'il convoque cette unité particulière de la langue. En effet, s'il cherche la phrase qui le rassemblerait « tout entier », il la mesure aussitôt à des « phrases mutilées », expressions discontinues et défailtantes de moi eux-mêmes multiples et « dispersés »

5 Notes manuscrites inédites, OPC, p. 659.

6 *Les Poèmes de l'humour triste*, Paris, À la Belle Édition, 1919.

7 *Poèmes*, OPC, p. 54.

8 « En songeant à un art poétique », *Naissances*, OPC, p. 562.

9 « Visages de la rue... », *Les Amis inconnus*, OPC, p. 339.

(OPC, p. 151). Tout à l'inverse et à contretemps, sa phrase jusqu'à *Poèmes* s'y trouve lestée de l'expression du commun ; elle se tient au lieu le plus précisément dévalorisé par les modernités auxquelles, de Rimbaud et Whitman à Apollinaire et Claudel, l'auteur avoue avoir « été long à venir¹⁰ ». À partir des *Poèmes de l'humour triste* et mieux encore de *Débarcadères*, le sujet se retrouve « nu » dans « la brousse de l'être », confronté à lui-même dans l'écart et la décentration, après s'être cherché pendant « plus de trente ans » :

Plus de trente ans je me cherchai
Toujours de moi-même empêché,
Hier enfin je me vis paraître
Debout dans la brousse de l'être ;
J'étais nu, le cœur apparent
Avec sa courbe et son tourment.
Je donnai à l'autre moi-même
(Aussitôt nous nous reconûmes)
Une poignée de main sereine
Ayant un petit goût posthume.
Il n'y eut pas même une larme,
Ce fut grave torride calme,
Et je me tendis une palme
Que je gardais depuis trente ans
Pour ce purissime moment (OPC, p. 153).

En l'occurrence, la singularité s'oppose moins au commun qu'elle ne vise à en retourner l'ambiguïté première. « Hier enfin je me vis paraître » (OPC, p. 153) : sans doute cette scène primitive s'accompagne-t-elle réflexivement d'une amicale et ironique « poignée de main sereine » (OPC, p. 153) avec « l'autre moi-même » (OPC, p. 153), dissipant cette inquiétude de « n'être que l'écho brisé d'une autre voix¹¹ », la parole sous influence qui caractérisait les volumes précédents. Elle est néanmoins essentielle en ce qu'elle ouvre du même geste l'œuvre à une perspective dialogique. L'expérience que décrit *Débarcadères* engage la possibilité d'un nom propre, une signature localisée dans l'évidence d'une identité jusqu'alors « empêché[e] » par le commun du sujet : « [N]ous nous reconnûmes » (OPC, p. 153). Cette connaissance de soi *a posteriori*, effet sur le long cours d'opiniâtres et involontaires récidives, ne désigne pas simplement une connaissance à nouveau ou connaissance répétée de ce qui préexistait, mais une connaissance du nouveau, de ce qui était en dedans de soi et à soi-même invisible.

C'est cette même connaissance qui permet à Supervielle de déchiffrer et de s'approprier l'Amérique. Dans le paysage uruguayen, la vache par exemple comme ailleurs le gaucho n'est pas par hasard ce symbole insistant de l'œuvre. Elle l'est même deux fois, non seulement parce qu'elle est l'une de ces « figures difficiles¹² » proposées au poète, qui, sous l'espèce d'une « communication incompréhensible »

10 « En songeant à un art poétique », *Naissances*, OPC, p. 560.

11 « Le doute suit mes vers comme l'ombre ma plume », *Poèmes*, OPC, p. 53.

12 *Boire à la source*, Paris, Gallimard, 1951, p. 24.

et « toujours brouillée¹³ » en lien avec l'agonie et le néant, porte le « poids » et la « responsabilité¹⁴ » de l'espace sud-américain, mais surtout parce qu'elle indique la différence à inventer : « Entre toutes les bêtes du monde, je le dis comme si vous ne vous en étiez pas aperçus, j'aime la vache des pampas – maigre, bâtarde, errante – et qui ressemble si peu à celle de Victor Hugo¹⁵. » Et Supervielle de déplorer plus loin « pour la poésie » que les espèces européennes aux « belles manières » ont dans l'Uruguay moderne remplacé les « sauvages "criollas"¹⁶ ». En fait de différence, il s'agit plutôt d'un pluriel, des *différences*, et plus largement d'une altérité à porter au cœur de l'identité poétique à inventer. Car par-delà la dissonance humoristique qui s'établit entre l'éloge de la rusticité animale et ces manières qui servent normalement à décrire la vie de l'homme en société (ici dans l'ordre de la correction et de la distinction), c'est plutôt à l'allure maigre, bâtarde et errante de l'animal que l'instance s'assimilerait. Deux questions s'entremêlent donc, résolument solidaires : l'une qui articule la culture sous l'espèce de l'américanité au goût (dont le marqueur « j'aime » dans *Boire à la source* constitue l'éloquent rappel) ; l'autre qui congédie l'illusion de l'originalité (« Ah ! croire que l'on dit pour la première fois¹⁷ ») en marquant la nécessité de (se) redire. La maigreur, la bâtardise et l'errance : trois options pour décrire une parole naissant à elle-même.

Poétique de la culture

Si la maigreur est appelée à devenir cet indice problématique de la parole, la raison n'est pas tant qu'elle s'oppose, pour qui en serait dépourvu et la rechercherait, à cette plénitude des moyens dont Hugo représente effectivement l'un des parangons en poésie. Il s'agit assurément d'un véritable marqueur dans l'œuvre. De retour à Paris, le voyageur de *Débarcadères* note par exemple « l'embonpoint moral » de la marchande de l'avenue du Bois qui prodigue joie et « réconfort » (OPC, p. 152). Il lui oppose aussitôt le « corps maigre » du gaucho comme la « maigre couverture desséchée » (OPC, p. 131) de la pampa, ou encore les colons « amaigris, épineux sous la chaleur qui lime » (OPC, p. 146). De nature à la fois physique et éthique, la maigreur est également d'ordre artistique s'il est vrai qu'en face de Hugo l'auteur se situe dans les termes du débat classique que le poète romantique déjà retournait, entre la « grande manière », et la « manière maigre » souvent dévaluée, mais que Supervielle investit précisément d'un autre sens de la grandeur. Or cette singulière étisie verbale qualifie simultanément le délestage critique des références, mise en tension du poème et de la culture qui accompagne les récurrences de *Brumes du passé* à *Débarcadères* au nom du « dépouillement » : les « terres pauvres » que prétend cultiver le poète lui épargnent sans doute la richesse des « ornements¹⁸ » rhétoriques – cette *langue poétique* qu'approchait le débutant ; elles sont en tous cas l'homologue

13 *Ibid.*, p. 57.

14 *Ibid.*, p. 58.

15 *Ibid.*, p. 57-58.

16 *Ibid.*, p. 126.

17 « Le doute suit mes vers comme l'ombre ma plume », *Poèmes*, OPC, p. 53.

18 « En songeant à un art poétique », *Naissances*, OPC, p. 564.

des bêtes faméliques qui hantent le paysage uruguayen. En l'occurrence, l'essai de dépouillement implique un travail de discernement qui, liant écriture et lecture dans l'individuation, vise aussi bien l'instance créatrice que les voix dont elle se ferait l'écho, mise au crible de la tradition et mise au crible de soi puisqu'il n'y a de parole et de phrasé qu'en « se retourn[ant] » en soi et « contre soi » (OPC, p. 564). À cette double condition simultanée la manière passe d'un régime de l'imitation à un régime de l'appropriation. Pourtant si, comme il l'assure, Supervielle est en poésie « parti de rien¹⁹ », c'est au phénomène d'acculturation consubstantiel à la lecture qu'il doit en premier lieu d'avoir sinon enrichi du moins nourri sa matière de départ.

Dettes et alliances

Sur ce point précis, les réponses de l'auteur sont, mises ensemble, quelque peu instables ou ambivalentes. Dans un premier temps, Supervielle établit une nette corrélation entre sa découverte tardive des œuvres de la modernité, celles qui ont déplacé son regard, et la peur constante de « plonger en [s]oi²⁰ ». C'est à une reformulation plus positive du problème qu'il s'attache en réponse à *l'Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, les « dettes spirituelles » permettant de sortir tout créateur de ses « frontières habituelles » et d'« annexer des territoires²¹ ». Il peut sembler toutefois surprenant, venant d'un auteur qui aspire au dépouillement après s'être exposé au commun des redites, de lire :

André Gide, dans les *Prétextes*, nous a montré qu'il ne fallait pas craindre les influences. Laissons-nous envahir. Ce n'est pas l'invasion qui est à craindre : elle provoquera en nous des réactions combatives, la bataille des rues et, si nous la méritons, une victoire profitable²².

Sans doute le propos se situe-t-il après la première édition de *Débarcadères*, en un temps où s'affirment une conscience et une maîtrise plus sereines de l'art. Mais il substitue à une logique passive de l'écriture, l'assujettissement aux « maîtres », les « suggestions d'autrui » filtrées en forme d'« alliances²³ ». Si la lecture n'exerce plus cette emprise négative mais a le pouvoir contraire de féconder, c'est qu'elle est conçue comme une « collaboration avec ce qu'il y a de vraiment particulier en chacun de nous²⁴ », ce qui révèle au lieu de l'effacer le sujet à lui-même.

C'est pour cette raison que Supervielle précise également que l'argument des influences (déjouant à ce niveau les tics professionnels des critiques) ne saurait prendre le pas sur la vie elle-même et ses événements. Et parmi ceux-ci, des plus dépaysants aux plus infimes :

19 Lettre à Étienne du 22 décembre 1944, dans René Étienne et Jules Supervielle, *Correspondance (1936-1959)*, Paris, SEDES, 1969, p. 158. Abrégé désormais en E.

20 Lettre du 16 juillet 1938, E., p. 17.

21 Dans Pierre Varillon et Henri Rambaud, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1923, p. 199.

22 *Id.*

23 *Id.*

24 Lettre du 7 juin 1948, E., p. 141.

Tel de mes poèmes fut écrit au sortir d'un concert, tel autre en wagon, celui-ci sur l'invitation d'un moustique qui me réveilla à trois heures du matin. Mon embarras serait grand s'il me fallait dire si je dois davantage à Homère qu'à la ligne de transatlantiques faisant le service entre Bordeaux et Montevideo²⁵.

La poésie naissant de telles infiltrations souvent réciproques ou confusément liées, c'est au cœur de cette nuance que s'installe l'auteur, avouant à Étiemble pour mieux le souligner, qu'il demeure malgré tout un « petit liseur²⁶ ». Une telle déclaration pourrait être mise en soupçon et rapportée à une stratégie de dénégation. Après tout, les œuvres postérieures à *Débarcadères*, dans leur indépendance, poursuivent même discrètement le dialogue avec les poésies anciennes et modernes dont Supervielle se dit par ailleurs « conciliateur » et « réconciliateur²⁷ » en son écriture même. De plus, en faisant passer au premier plan l'expérience, l'image du petit liseur décrirait un usage privatif, sorte d'insuffisance naturelle (ce qui ne veut pas dire volontaire) qui libérerait des modèles encombrants et préserverait l'univers intérieur du sujet. En vérité, elle retire seulement aux œuvres le rôle prépondérant qu'il leur est accordé dans l'acte de création, espèce de critère *a priori* de la valeur. En ce sens, le petit liseur ne serait pas éloigné de la leçon laforguienne et pratiquerait à sa façon une « mise en jachère²⁸ ».

L'abeille et le jardin

Ce n'est donc pas d'un manque que parle l'auteur mais plutôt de l'*ethos* personnel qui le met aux prises avec la culture. Car le petit liseur y répond tout autant au nom propre de l'écriture, que ce soit la « petite place²⁹ » qu'il réclame au même Laforgue à l'époque de ses *Poèmes*, ou la voix du « Modeste Supervielle³⁰ » dans l'hommage à Claudel pour *Le Corps tragique*. En miroir, l'adjectif minorant et la majuscule vertueuse ne se dispensent pas d'ironie. En effet, dans le mouvement continu qui unit la lecture et l'écriture, la valeur de l'œuvre à réaliser et la valeur de l'œuvre accomplie se trouvent l'une et l'autre en débat. Or s'il y a une singularité à reconnaître, ce ne peut plus être dans les termes traditionnels de la banalité et de l'originalité. Celle-ci se trouve étonnamment démise :

25 Dans Varillon et Rambaud, *op. cit.*, p. 200.

26 Voir la lettre du 8 décembre 1939 et celle reçue mais non datée le 17 octobre 1940, E., p. 37 et p. 55.

27 *Naissances*, OPC, p. 560.

28 Dans ses *Notes*, le poète des *Complaintes* consigne : « Aujourd'hui tout préconise et tout se précipite à la culture exclusive de la Raison, de la logique, de la conscience – / La culture bénie de l'avenir est la déculture, la mise en jachère. Nous allons à la dessiccation : squelettes de cuir, à lunettes, rationalistes, anatomiques » (Jules Laforgue, *Œuvres complètes. Œuvres et fragments posthumes*, édition établie par J.-L. Debaube *et al.*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, t. III, p. 1159).

29 Dans *Les Dits modernes*, n° 1, août 1919, extrait d'un poème-hommage à Laforgue cité par Tatiana W. Greene, *Jules Supervielle*, Paris / Genève, Droz / Minard, 1958, p. 70.

30 « L'Arbre-Fée », *Le Corps tragique*, OPC, p. 621.

Je n'ai guère connu la peur de la banalité qui hante la plupart des écrivains mais bien plutôt celle de l'incompréhension et de la singularité. N'écrivant pas pour des spécialistes du mystère j'ai toujours souffert quand une personne ne comprenait pas un de mes poèmes³¹.

Déclaration inintelligible sans le débat ouvert autour de la Terreur depuis *Les Fleurs de Tarbes*, une crise du langage marquée par l'obsession de l'originalité chez les modernes, et l'insistance chez Paulhan à retrouver la force des lieux communs dont l'ancienne rhétorique se portait garante.

Or c'est d'un point d'équilibre, capable de déborder l'opposition, que se prévaut Supervielle dans une lettre du 27 septembre 1936 à Paulhan :

Je n'ai jamais connu tout à fait la terreur, mais plutôt une inquiétude, une peur inavouée. J'ai toujours évolué entre le désir d'être moi-même et la crainte de l'être trop, c'est-à-dire de devenir incompréhensible pour autrui [...] je n'ai pas la terreur des lieux communs³².

À contre-modernité, Supervielle a débuté par le lieu commun, pour s'en dépouiller et y installer sa singularité, ce qui le préserve de l'écueil inverse des contemporains, et le rend modestement moderne parmi les modernes, sinon plus moderne qu'eux à cause de cette lucidité même. D'un côté, il cible peut-être l'héritage symboliste et spécialement mallarméen (mais la filiation rimbaldienne n'est pas à exclure), la tradition de l'hermétisme qui en est issue. De l'autre, il perçoit dans la rupture du sens le risque de la sacralisation et de l'essentialisation du littéraire. Le souci constant d'être compris, c'est le souci de l'autre et même des autres. Il n'y a pas de terreur de l'originalité ni de terreur du lieu commun parce que le commun découle structurellement du singulier. Ou si l'on veut, la condition du sujet (« être soi-même »), sans laquelle il n'est pas de poème, s'accomplit par l'autre et les autres, qui en bornent aussitôt le « désir » et ses possibles excès.

Ainsi prend sens la distinction établie entre « l'originalité singulière », qui verse exactement dans les défauts dénoncés (malgré Lautréamont ou Michaux), et cette « originalité moins consciente » à l'œuvre « chez nos classiques³³ » dont se revendique Supervielle. Là encore, il est remarquable que l'écrivain manœuvre à rebours un concept, devenu certes incontournable depuis la période romantique, en ce qu'il a servi à penser pour deux siècles la dimension doublement individuée et individuante des textes, mais qui échappe à l'*épistémè* classique, dominée en ce domaine par la théorie de l'imitation. À l'originalité que les auteurs classiques tiennent aux marges de la belle nature, parce qu'elle est d'abord l'expression du bizarre, de l'extravagant, du maniéré, ils devraient cependant d'avoir été malgré eux et, pourquoi pas, de nous être restés. Or si elle défause les avant-gardes et leurs programmes artistiques et politiques, comme certaines des phrases-emblèmes des modernités (« Il faut

31 *Naissances*, OPC, p. 561.

32 Rapportée par Michel Collot dans sa notice de *Naissances*, Archives Paulhan / IMEC, OPC, p. 992. Voir également la lettre à Étienne du 8 août 1941, E., p. 82.

33 *Naissances*, OPC, p. 562-563.

être absolument moderne », « Faire de l'original à tous prix ») dont l'ironie n'a pas toujours été perçue, l'originalité *moins consciente* motive chez Supervielle un circuit métaphorique emprunté aux classiques pour rendre compte adéquatement du travail du sujet vers le phrasé. Ainsi est-ce encore au *topos* de l'*innutritio* que s'adresse la « ruche visitée par la poésie³⁴ », à laquelle s'identifie l'instance au moment d'envisager sa propre fin, au demeurant inséparable de la continuation des vivants (« des enfants aux aïeux », OPC, p. 430). Le sujet n'y figure plus une simple abeille, butinant et pollinisant ; il est devenu la fabrique bourdonnante de la parole³⁵. Ce moi-ruche qui est littéralement visité s'illustre encore par le jardin, lieu privilégié de la création en parallèle aux terres de pauvre culture : « J'aime à écrire sans trop le savoir et de préférence dans un jardin où c'est la nature qui a l'air de faire tout le travail³⁶. »

Cet espace clos s'oppose en tous points aux horizons maritimes, aux déserts de la pampa évoqués dans *Poèmes* et *Débarcadères*. La nature matérialise néanmoins cette originalité moins consciente. Non en ce que les paroles y seraient dictées par quelque processus psychique incontrôlé, mais en ce qu'elles s'ouvriraient plus simplement à la valeur en laissant venir. « Sans trop le savoir » : la déprise du sujet n'est jamais absolue puisqu'il se ressaisit, au contraire, de ce qui, en lui, arrive. Mais Supervielle décrit là le risque accepté de l'inconnu, lequel déjoue à la fois l'*intention* de poéticité, qui reconduit au commun par l'imitation à l'image de *Brumes du passé* et *Comme des voiliers*, et l'*intention* de modernité qui rompt avec le commun par l'incommunication à l'image de plusieurs contemporains. Du moins le paradigme de la nature dans la culture fait-il de l'innutritio une activité critique. Ce n'est pas un hasard si, de manière dissonante voire oxymorique, Laforgue se voit qualifié de « furtif nourricier³⁷ ». Tandis que l'inspirateur a pu donner vie à l'œuvre, le dialogue par ailleurs sensible de l'humour à la matière cosmique chez Supervielle serait peut-être en partie déjoué. Concordant avec le thème à venir de la maigreur, l'excès de nourriture aurait un effet exactement contraire et néfaste : « Vois-moi, je dépéris, daigne enfin me sevrer³⁸. » Il est difficile de se dérober au modèle comme il est également nécessaire de lui emprunter pour une brève durée. Il est non moins légitime sur la plus longue durée de s'en détourner.

L'innutritio prend sens en regard de la liberté de devenir « Supervielle » et de « faire un Poète » à « [s]a tête³⁹ ». Il s'agit bien de modeler l'écriture à sa dimension, visage et esprit, de sorte qu'elle consacre enfin un portrait fidèle de soi-même. En sous-texte,

34 « Sans nous », 1939-1945, OPC, p. 429 : « Et que je ne serai plus une ruche visitée par la poésie. »

35 Autre métaphore classique, dans une réponse à la revue *Messages d'Orient* publiée au Caire, en 1926 : « Je vous avouerai que je n'ai pas subi jusqu'ici l'appel de l'Orient. Peut-être étais-je trop occupé à *digérer* la France et l'Amérique du Sud » (cité dans E., p. 184). Le mot souligné par Supervielle traduit en même temps que les rapports de la poésie à la culture cette difficile et lente assimilation qui le conduit à *Débarcadères* et *L'Homme de la pampa*.

36 *Naissances*, OPC, p. 565.

37 *Les Dits modernes*, n° 1 (août 1919), dans Tatiana W. Greene, *op. cit.*, p. 70.

38 *Id.*

39 *Id.*

l'expression lexicalisée (*n'en faire (qu')à sa tête*) laisse également entendre l'une des premières formulations de l'opiniâtreté. À celui qui récidive et persévère il appartient seul de s'émanciper du modèle et de sa « tutelle⁴⁰ », dont il s'approprie ici l'humour pour mieux lui rendre la pareille. C'est en tous cas à cette force d'émancipation que l'auteur doit de « pouvoir remonter le dur fleuve des ans » et, relisant ses premiers vers, de « boire à sa propre source⁴¹ » en lui donnant autrement forme.

L'américanité barbare

À cette source s'attache spécialement l'américanité dont l'expérience n'est dicible toutefois qu'à la condition d'en avoir « digéré » la culture ou les cultures, ainsi que le montrent les tentatives répétées depuis *Comme des voiliers*. Un discernement comparable à la mise au crible de la tradition française s'est exercé à ce niveau comme le rapporte Michel Collot : à cette date, de retour à Paris, Supervielle a déposé en Sorbonne un sujet de thèse sur « le sentiment de la nature dans la poésie hispano-américaine » ; après enquête, et malgré les modernistes Rubén Darío et José Enrique Rodó trop marqués de gallicisme et d'atticisme, il ressort déçu par une poésie globalement soumise aux rhétoriques et à la mythologie européennes, et comprend « qu'il ne trouvera ni la nature ni l'Amérique dans les livres⁴² ». Cette préoccupation gouverne explicitement « Retour [à l'*estancia*] » dans *Débarcadères* :

Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps plus abstraits,
il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde.
Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire et tend de tous côtés
sa peau dure de vache qui a toujours couché dehors
et n'a pour végétation que quelques *talas, ceibos, pitas*,
qui ne connaissent ni le grec ni le latin,
mais savent résister au vent affamé du pôle,
de toute leur ruse barbare
en lui opposant la croupe concentrée de leur branchage grouillant d'é-
pines et leurs feuilles en coup de hache (OPC, p. 128).

Pourtant, c'est aussi sur la scène littéraire que Supervielle a pu anticiper un tel geste, dans les *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman qu'il découvre au cours du premier conflit mondial. Au nom d'une autre américanité, écrivant la contre-épopée d'une « drôle de race, de mode nouvelle⁴³ », le poète y pastiche le motif de la *translatio*

40 *Id.*

41 « Je relisais mes vers... », *Poèmes*, OPC, p. 54.

42 « Supervielle entre deux mondes », OPC, p. XV et, sur la même question, les notices de *Comme des voiliers*, *Poèmes* et *Débarcadères*.

43 « Chant de l'exposition » (traduction de Louis Fabulet) dans Walt Whitman, *Poèmes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1992, p. 127. Il s'agit de la reprise de l'édition de 1918, *Œuvres choisies*, qui contient des traductions de Jules Laforgue, Francis Vielé-Griffin, André Gide, Jean Schlumberger, Valéry Larbaud et Louis Fabulet. En 1914, Louis Balzagette donne une version française de *Poèmes* pour le compte des Éditions de l'Effort libre / Rieder et Cie, et assure une traduction intégrale d'après l'édition définitive des *Feuilles d'herbe* en 1922 au Mercure de France.

studii, exigeant de la Muse qu'elle « émigre de Grèce et d'Ionie » pour célébrer « un domaine vaste, inexploré⁴⁴ ». Whitman oppose les nouvelles coordonnées de la parole, « aujourd'hui et ici⁴⁵ », à ce passé « monde jadis si puissant » mais devenu « vide, inanimé, fantôme⁴⁶ ». Avant d'hypothéquer les « récits » et « pièces » tirés de « l'histoire des cours étrangères » comme les « vers d'amours sucrés de rimes⁴⁷ », il passe notamment en revue les légendes fondatrices de l'ancien monde :

Finies à jamais les épopées des guerriers casqués de l'Asie, de l'Europe, finie la
voix primitive des Muses,
La voix de Calliope pour toujours silencieuse, Clio, Melpomène, Thalie, mortes.
Fini le rythme pompeux d'Una et d'Oriana, finie l'aventure du Saint-Graal,
Jérusalem poignée de cendres emportées par le vent, éteintes,
Les défilés de Croisés, en troupes spectrales, ont fui, telles des ombres de minuit,
au lever du soleil,
Amadis, Tancrede, bien partis, Charlemagne, Roland, Olivier, partis⁴⁸ [...].

Sans doute l'attitude n'est-elle pas si subversive chez Supervielle ni destinée à héroïser la vie d'un peuple, des petits métiers de l'artisanat aux conquêtes de la révolution industrielle. Mais une géopoétique de la parole s'y trouve également en débat dont la nature établit à la fois le transfert et la spécificité à rebours des cultures occidentales. Cette nature que le sujet intériorise physiquement, à ce point qu'il n'en est plus lui-même qu'un élément, est d'abord le cadre d'une mise en crise du savoir : « [N]e connaît pas » ; « ignore » ; « n'a pas » ; « n'a [...] que » ; « ne connaissent ni... ni...⁴⁹ » – scansion négative qui met à découvert le principe d'inconnaissance faisant le poème. Du savoir il ne subsiste guère que la sensibilité pratique (« savent résister »), donnée en partage aux règnes animal et végétal, exposée aux brutalités d'un monde qui, entre « les coups de haches » et le « branchage grouillant d'épines », s'éloigne définitivement de la nature domestiquée et idéalisée de l'Europe. Activant de nouveau les signes de la maigreur, les plantes et les essences y résistent donc « au vent affamé du pôle ».

Ce savoir de résistance, qui s'enracine dans les corps (de quelque nature qu'ils soient), est ce que Supervielle appelle la « ruse barbare », visant à première vue les détours pratiques, c'est-à-dire l'adaptabilité au milieu, de la vie ou même de la pensée sauvages. Dans le contexte immédiat, s'il se mesure en plus aux deux langues de culture (« ni le grec ni le latin »), inséparables de l'Europe et de son histoire, le terme *barbaros* se déploie néanmoins de manière polysémique. Il y figure aussi bien l'être primitif voire cruel et inhumain à l'exemple de ce désert des pampas, que l'étranger placé en dehors de la civilisation (par opposition au *xenos*), sur la base de la race et du peuple à cause de sa langue inaudible tissée de borborygmes. Bien entendu, l'énumération des « *talas, ceibos, pitas* » (dont l'italique maintient par

44 *Ibid.*, p. 125.

45 *Ibid.*, p. 132.

46 *Ibid.*, p. 126.

47 *Ibid.*, p. 131.

48 *Ibid.*, p. 126.

49 *Débarcadères*, OPC, p. 128.

contre l'extranéité, sans l'intégrer à la langue du texte) enchérit-elle localement par rapport aux « racines gréco-latines⁵⁰ ». En outre, le procédé de mention contrefait probablement les nomenclatures du domaine botanique qui recourt aux appellatifs savants. Mais la « ruse barbare » désigne cette même résistance et adaptation par le milieu de la parole poétique, rendue par lui étrangère à la culture importée.

En assignant au sujet une nouvelle modalité exploratoire et réflexive (« je m'enfoncé »), cette ruse barbare n'en défend pas moins « une plaine sans histoire » et des « temps plus abstraits » loin des rythmes de « l'ancien monde⁵¹ ». Or sur ce point, le texte apparaîtrait comme investi d'un reste d'idéologie coloniale. En vérité, si le moi se « mêle » à une « terre qui ne rend de comptes à personne », c'est précisément qu'elle s'interdit de « ressembler » à l'Europe – et le verbe *ressembler* implique, du langage à la culture, des œuvres à la nature, l'interaction éthique du sujet avec sa manière. En l'occurrence, la culture sous l'espèce des cultures d'Europe se révèle inséparable d'une histoire dont elle n'est pas parvenue à empêcher les tragédies, des paysages modelés par l'homme mais « saignés par les souvenirs » (OPC, p. 129). Terre sans histoire, au sens strict qui la distingue de « l'humus harcelé⁵² » enfantant les morts, dans le temps qu'elle congédie les langues, mythes et divinités de l'ancien monde la « nature exténuée⁵³ » des pampas est néanmoins propice à inventer l'histoire dans la mesure où par elle – lieu et milieu confondus – l'œuvre peut *faire* l'histoire.

Cette histoire est l'« *ici* mille fois différent⁵⁴ » de la parole, qui porte à la fois la bâtardise et l'errance du sujet. Lorsque Supervielle se classe avec Laforgue et Lautréamont parmi « les trois Montevidéens », c'est pour décliner son identité paradoxale : « Je suis un Basque, un Béarnais, / Un mâtiné d'Uruguayen⁵⁵. » Entre le territoire linguistique qui s'étend aux zones espagnoles, la géographie traditionnelle d'une province française et la nation sud-américaine, l'auteur confond le biologique et le culturel, l'adhésion à la localité et l'appel de la migration. En l'occurrence, ce multiple des origines déborde le champ autobiographique pour devenir une fiction du sujet. Au « Moi de Montevideo » succèdent ainsi le « Moi de Pologne et d'Autriche » puis tous « ceux qui furent et seront », autant d'instances qui, « cherchant à vivre⁵⁶ », constituent les variations et l'historicité de la parole. De façon non moins humoristique, dans *Poèmes* le moi piqué par une « mouche transatlantique » prend les traits mythiques d'un « Ulysse montevidéen⁵⁷ » qui serait destiné à l'exil. Sous le signe du voyage perpétuel, dont les raisons seraient à lui-même obscures et inexplicables, le sujet traite par la dérision sa condition d'errant, à la fois errant par le monde et « errant en soi-même⁵⁸ ».

50 « Débarcadères. Notice », OPC, p. 714.

51 OPC, p. 129.

52 *Poèmes*, OPC, p. 70.

53 *Débarcadères*, OPC, p. 129.

54 « Dialogue avec Jeanne », 1939-1945, OPC, p. 426.

55 « Prière à l'inconnu », *Le Corps tragique*, OPC, p. 612.

56 *Le Forçat innocent*, OPC, p. 272.

57 « Dialogue avant le voyage », OPC, p. 84. Cette identité ludiquement empruntée au héros grec doit être rapportée à la « ruse barbare » de « Retour à l'estancia ».

58 *La Fable du monde*, OPC, p. 368.

En effet, l'ici de la parole n'est pas séparable chez Supervielle du sentiment aigu et continu de « la partance⁵⁹ ». À ce niveau, l'œuvre se ressent bien sûr de l'ascendance rimbaldivienne. Mais elle se concentre dans une tension contradictoire entre le retour au pays, attaché aux souvenirs, aux biens matériels et affectifs accumulés – la « rente fumeuse des voyages⁶⁰ » qui voue la retraite du sujet à l'évanescence ou à l'inconsistance –, et l'obsession de « repartir » (OPC, p. 152) entretenue par des « images de tous les formats » (OPC, p. 151) qu'il lui est impossible de conjurer. Tandis qu'il n'y a pas d'ici sans là-bas, le lieu de la parole s'inscrit par conséquent dans un *leitmotiv* plus général de l'œuvre qui donne au poète « le goût de la terre et de l'exode⁶¹ », opposant en lui la « patrie » (la France) et son « domicile⁶² » géographiquement plus indéterminé (Paris ou Montevideo). De sorte qu'à force d'être pris dans un « mouvant exil⁶³ », il peut déclarer être de « cent patries⁶⁴ » ou être « partout à la fois⁶⁵ ». Cette extension, que concentre avec malice la rime *comique* :: *cosmique* dans *Le Corps tragique*, menacerait le sujet d'atopie s'il ne se reconnaissait finalement pour « demeure » sa « maison Poésie », ne vivant alors « plus qu'en vers⁶⁶ ». Aux coordonnées sans cesse changeantes, l'ici du sujet se rapporte néanmoins toujours à l'intériorité dans laquelle s'incorpore son phrasé. Du moins est-il certain que, dans le cas particulier de *Débarcadères*, plus d'un trait unit à ce niveau la pulsion migratoire du poète-voyageur et ces figures de l'américanité que sont les gauchos dont « la patrie est, bien plus qu'un morceau de la terre, leur cheval même, véritable foyer ambulante⁶⁷ » enfoncé au cœur des pampas.

Chez Supervielle, l'ici ne sert donc pas une localisation, déplaçable et transitoire, mais une déterritorialisation. Or, comme indicateur discursif, c'est par l'aller du voyage dont il est inséparable que l'adverbe doit de révéler sa valeur déictique qui défie spécialement la logique de l'écrivain : « *Ici* peut-il avoir une place dans un bateau en mouvement ? Sans doute a-t-il autant de sens dans l'espace que n'en a dans le temps une expression telle qu'« en ce moment » alors que le temps avance aussi à la façon de ce navire⁶⁸. » Car *ici* n'est pas le lieu où *je* est, ce que serait dans sa permanence *a priori* déterminable et repérable un simple *endroit* (le navire ou l'océan sont ces endroits) ; il désigne plutôt le lieu où *je* s'énonce. L'auteur vérifie ainsi par l'absurde, en rendant coextensifs l'espace et le temps, le caractère indéfiniment changeant de la parole à l'image de la traversée. Le phrasé que se

59 « Colons sur le haut Paraná », *Débarcadères*, OPC, p. 147.

60 « Retour à Paris », *Débarcadères*, OPC, p. 151.

61 « Terres rouges », *Débarcadères*, OPC, p. 135.

62 Propos tenus à René Richard, « Les *Débarcadères* de Jules Supervielle », *Revue de l'Amérique latine*, n° 3 (1^{er} mars 1922), p. 264. Cité dans OPC, p. 704. Voir également *Boire à la source* (*op. cit.*, p. 37) : « J'ai beaucoup trop rôdé dans d'autres parties du monde et ne me sens vraiment d'aucune province. »

63 « Serai-je un jour... », *Débarcadères*, OPC, p. 139.

64 *Le Corps tragique*, OPC, p. 612.

65 *Naissances*, OPC, p. 563.

66 « Mes veines et mes vers », *1939-1945*, OPC, p. 461.

67 *Boire à la source*, *op. cit.*, p. 64.

68 *Ibid.*, p. 166.

cherche le sujet est l'historicité (espace et temps conjugués) d'une voix sans cesse déterritorialisée. Du moins est-ce cette même mutabilité de la phrase qui sous-tend la scène de l'écriture en conclusion du « Voyage au Paraguay » :

C'est donc là tout ce qui reste au bout de plusieurs années d'un voyage aux tropiques : quelques têtes humaines, un grand fleuve, une vache, et toutes ces fenêtres ouvertes sans espoir de fraîcheur. Et je me retrouve écrivant à ma table de Paris, avec la même main qui prenait des notes là-bas. Mais est-ce bien la même⁶⁹ ?

Du « voyage en soi⁷⁰ » au voyage réel, l'ici toujours différent organise en son entier la relation du sujet au monde, qui pourrait se résumer selon deux adverbes dûment nominalisés par l'auteur, « le loin et le près⁷¹ ». Il s'agit moins de polarités que des termes d'une graduation au sein de laquelle s'établit en priorité le dialogue du « Sud » et du « Septentrion⁷² ». Entre le loin et le près se construit néanmoins un écartement plus fondamental, qui procure le sentiment de l'altérité, admis réflexivement par l'instance : « Que de fois je me suis vu comme un étranger⁷³ ! » Altérité à l'univers physique, dont la campagne uruguayenne est le révélateur premier, occasion « de toucher les choses du monde », moins à vrai dire les choses mêmes que la « leçon de choses⁷⁴ » filtrant par la connaissance le physique au sein du discursif. Altérité également aux sociétés et aux cultures comme aux autres et à soi-même. Chez Supervielle, le près et le loin provoquent, sous la forme d'une séparation intime, le « choc » d'un « regard⁷⁵ ». D'un côté, il libère les potentialités comiques de *Poèmes*, dotant le sujet des distances de l'humour en étranger qui évoquerait, face à l'américanité morale, les manières de la société coloniale ; de l'autre, il tend à partir de *Débarcadères* à défamiliariser par le « luisant Inconnu⁷⁶ » l'américanité sauvage contenue depuis *Comme des voiliers*, décentrant une nouvelle fois le sujet de l'ici de sa manière.

De Montevideo à Créolopolis : l'escalade comique de *Poèmes*

S'il est vrai, comme le suggère Hiddleston, que par l'intermédiaire de l'humour Supervielle « s'approche de son moi » à l'époque de *Poèmes*, faut-il aussi voir cependant dans « Poèmes de l'humour triste » un « mouvement de recul » et dans « Le Goyavier authentique » de simples « esquisses⁷⁷ » ? Tandis que le comique, cet élément nouveau et décisif de l'œuvre, se partage d'une section à l'autre entre l'humour triste et l'humour gai, dans les faits les deux aspects peuvent interférer. En outre, Supervielle marque un attachement explicite et continu à ce « carrefour de

69 *Ibid.*, p. 222.

70 *Poèmes*, OPC, p. 51.

71 « Le Mort en peine », 1939-1945, OPC, p. 446.

72 « À mes filles restées en France », *Le Corps tragique*, OPC, p. 614.

73 « Je serai franc... », *Poèmes*, OPC, p. 52.

74 *Boire à la source*, op. cit., p. 56.

75 *Débarcadères*, OPC, p. 123.

76 « Terres rouges », OPC, p. 135.

77 James A. Hiddleston, *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 23-24.

tons⁷⁸ », moins concentré peut-être dans sa poésie que dans ses contes par exemple, bien que le tardif « divertissement⁷⁹ » du « Mirliton magique » en trahisse sous une autre forme la permanence. S'adressant au seuil de la mort à l'enfance, sous les traits de sa petite-fille Laurence, Supervielle ne se contente pas pour ce texte de puiser dans le mauvais genre, de peu de valeur, et de souffler pour la circonstance dans la flûte à peau d'oignon. Il croise cet art à procédés aussi médiocres que visibles, dont s'étaient emparés les groupuscules fumistes de la fin du XIX^e siècle, avec la tradition funambulesque de Banville, ainsi que le prouveraient les rimes passant en revue des noms fondateurs de la littérature (*peigne :: Montaigne, soupirer :: Bossuet, chapeau :: Poe, remet :: Mallarmé, chausson :: Villon*).

Le voyageur impertinent

Dès *Poèmes*, l'auteur s'applique à ce type de discordances associatives, « happ[ant] » des mots qui d'abord « tremblent » de se trouver « soudain ensemble » mais « s'accoutument peu à peu⁸⁰ » : un phénomène qui, d'après Sabine Dewulf, serait à mettre plus largement au compte de la « pansympathie des signifiants⁸¹ ». À l'origine du rire, les discordances associatives se matérialisent en outre dans l'alternance des suites hétérométriques (« La Filanzane », « L'Arbre de grand restaurant », « Un pantalon, une tunique... », « L'arrivée », « Soir créole », « La surprise quotidienne », etc.) et l'emploi fiable ou suspect de formes codées telles que « Le Front contre la vitre ou le rondel qui n'en est pas un » ou les sonnets : « Mélancolies manutentionnaires, II », « Français en exil » et bien sûr « Le sonnet capital » dont la plaisanterie macabre, réglée sur le titre et la dédicace au bourreau, est préparée en amont par l'ouverture posthume des « Poèmes de l'humour triste » : « Horizontal, sans horizon » (OPC, p. 75) :

Les hautes œuvres dont vous avez le souci,
 Vous les exécutez en sage qui s'efface,
 Et c'est sot de penser avec la populace
 Que vous n'appréciez l'homme qu'en raccourci (OPC, p. 93).

Or les dissonances, issues de formes hétéroclites, se relie à la *persona* que s'invente le sujet dans « Le Goyavier authentique » : son « rôle » de « voyageur impertinent » (OPC, p. 97), dont le propos se veut décalé quand il ne déjoue pas la raison de l'auteur ou celle des lecteurs.

Car sa parole « dérive incontinent » (OPC, p. 97) selon cette autre équivoque (*un continent*) qui fait de l'expérience sud-américaine une cible, entre réalité et illusion, aux mains du poète : « Ohé ! l'enchantement créole ! » (OPC, p. 97). D'un côté, l'humour se livre sans retenue, jusqu'à l'ivresse ; de l'autre, à cause de cet excès il met ludiquement (et non moins réflexivement) au jour les liens du comique

78 Lettre du 7 juin 1954, E., p. 152.

79 *Le Corps tragique*, OPC, p. 628.

80 « Mais voici venir les Créoles... », OPC, p. 100.

81 Sabine Dewulf, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, t. II, p. 202.

à l'éthique : « Seigneur ! je suis lucidement irresponsable, / Et je jure ne plus savoir ce que je dis » (OPC, p. 98). Quoi qu'il en soit, l'escalade par laquelle on « accoste » les terres, mais par laquelle le moi peut aussi s'« offrir » (OPC, p. 96) obliquement, a une double fonction. Le mouvement du voyageur rompt avec l'image statique du saule, celui qui incurve le « vouloir » (OPC, p. 58) du sujet, ou qui, par « narcissisme », ayant bien « pleuré » sur lui-même, « se plagie en l'eau d'un pré » (OPC, p. 79). Depuis la préface de Paul Fort aux *Poèmes*, il a été souvent rappelé combien l'humour et spécialement l'ironie se nourrissent chez Supervielle de la mélancolie, dont le saule et son reflet en bord de l'eau constituent parmi d'autres une représentation courante⁸². Il est non moins vrai que cette autre scène spéculaire travaille dans la perspective d'une non-coïncidence du moi avec lui-même pour le soustraire à l'adéquation identitaire de *Brumes du passé* et *Comme des voiliers*. En l'occurrence, le verbe « se plagie » ne sépare pas la reconnaissance duplicative et jouissive de soi (« narcissisme ») du geste de l'écriture fondé sur la copie de soi et la copie des autres pour immiscer les brouillages et les altérations de l'humour.

Sans doute le « voyageur ès-mélancolies⁸³ » répudie-t-il par la simple rime entre « céphalalgies » et « élégies⁸⁴ » la tendance de ses premiers recueils, ce que semble annoncer dès les premiers vers de *Poèmes* et sous un mot à signature laforguienne, la « complainte sourde » (OPC, p. 51). À l'inclinaison méditative d'un sujet « penché sur [s]es instants » (OPC, p. 52), auscultant et épuisant l'intime jusqu'au détail – ce que le locuteur appelle traduire en « langue nette » le moindre de « nos infinitésimaux » (OPC, p. 83) –, l'humour oppose encore le régime de l'incertitude. Une telle instabilité du sens ne permet toutefois de « rire jusqu'au bout » qu'en admettant simultanément la part qui revient à l'« émotion » du « vieillard Lyrisme » (OPC, p. 114). Cette polyphonie est probablement l'héritière des poétiques du XIX^e siècle, de Baudelaire et Banville à Laforgue ou Rimbaud. Mais elle est d'autant plus nécessaire qu'elle met l'accent sur le cœur dont l'écrivain demeure malgré tout l'« interprète » (OPC, p. 83), ce cœur qui tour à tour « encombre » et « grimace » (OPC, p. 153) au terme des traversées exotiques et imaginaires de *Débarcadères* et achève de se dire « très allégé⁸⁵ ». Il reste que l'essentiel est encore ailleurs, dans le fait que l'humour constitue d'abord un usage critique de la parole qui tend à instaurer dans *Poèmes* un contre-sujet et une contre-manière à *Brumes du passé* et *Comme des voiliers*.

Ainsi, on ne s'étonne guère que, du « Poète amoureux » à « Un regard de lama », les textes qui concluent en particulier la section du « Goyavier authentique » mais également le volume en son entier sollicitent à contre-emploi la figure de l'artiste et son aptitude à « vraiment finir⁸⁶ ». Finir au « sens final, suprême », souligne avec une lourde redondance le locuteur, sans dissimuler quelque autre

82 Voir par exemple Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

83 « Dialogue avant le voyage », OPC, p. 84.

84 « Il est mort le temps des céphalalgies / Et des élégies » (« Vers les pays créoles », OPC, p. 93).

85 « La Chanson du baladin », OPC, p. 156.

86 *Poèmes*, OPC, p. 119.

« commencement » (OPC, p. 119). À l'évidence, cette stratégie métatextuelle ne se limite pas aux mignardises de la rhétorique galante ; elle regarde en direction des recueils précédents, recréant l'historicité de la parole. En précieux ridicule, pauvre ou mauvais, le poète confesse un « absolu *mea culpa* », à quoi il est dûment répliqué pour lui fermer aussitôt la « bouche mièvre », parce qu'elle est seulement capable de proférer « des lieux communs » (OPC, p. 118-119) :

– Bref, après-la-pluie-le-beau-temps.
Pourquoi faut-il mauvais poète,
Que vous ayez mis si longtemps
Pour en venir à ce mot bête ? (OPC, p. 119)

À partir de *Poèmes*, cet anti-portrait agit pour faire apparaître un phrasé plus personnel en le déchargeant de la matière qui l'avait précisément entravé jusque-là. Mais si de tels lieux communs se révèlent d'abord à travers « une poésie de conversation⁸⁷ », banale et quotidienne, inspirée notamment des *Complaintes* comme il apparaît avec « Dialogue conjugal » ou « Le Galant fonctionnaire », ils participent surtout chez Supervielle d'une américanité qui se concentre sur la socialité coloniale.

Les manières coloniales d'une ville sublunaire

En effet, autour des paysages matériels et intérieurs l'occasion est prise d'abord de « badiner⁸⁸ » à coups de « petits poèmes décoiffés » (OPC, p. 101), en conjuguant le mode mineur à une apparence négligée, loin en tous cas de la rigueur et de la gravité qu'exigerait *a priori* le genre dont se réclame l'auteur (par ailleurs moins banalement qu'astucieusement livré à une indéfinition empirique : *Poèmes*). En plus d'être « sans prix intrinsèque », particulièrement lorsqu'on en compare l'économie symbolique aux échanges financiers réels, « placements en hypothèques » (OPC, p. 102), ou au circuit marchand des colonies, « ballots de laine et coton » (OPC, p. 101), le livre exhibe « les fils » (OPC, p. 102) de sa fiction, pour mieux s'assurer de la connivence de lecteurs démystifiés, en vertu du même principe de (pan)sympathie. Le désordre auquel ceux-ci sont conviés dénonce à l'instar des fumismes fin-de-siècle l'*illusio* littéraire s'il est vrai que « décoiffés » contient probablement une allusion indirecte aux Hirsutes de Jules Jouy⁸⁹ et à leurs non moins tapageurs et éphémères homologues (Je-m'en-foutistes, Hydropathes et Incohérents), dans lesquels l'humour de Laforgue s'était quant à lui enraciné. Mêlée à une voix d'« hurluberlu⁹⁰ », cette métaphore qui a trait à l'allure concrète du poème se module cependant à travers le recueil et, logée dans les détails les plus minutieux, y acquiert une valeur sensiblement différente. D'un côté, elle exerce un contrôle sur le lyrisme de la traversée et du retour, le tableau pittoresque : « Je ne sais plus rien qu'un voyage en mer, / Ce rocher au

87 « Retour d'Uruguay », dactylogramme d'une conférence donnée au musée de l'Homme, 4 février 1947, cité dans OPC, p. 682.

88 *Poèmes*, OPC, p. 114.

89 Voir le récit de fondation du groupe par Léo Trézenik, *Les Hirsutes*, Paris, Léon Vanier, 1884.

90 *Poèmes*, OPC, p. 114.

loin qu'une vague griffe / Et, subitement, d'écume ébouriffe / Et l'élément bleu sur l'élément vert » (OPC, p. 93). De l'autre, elle vise la comédie des mœurs locales, comme les préparatifs au miroir de Soledad attendant son soupirant et la « houppe espiègle, échevelée » (OPC, p. 115) de sa boîte de poudre de riz...

En fait de fiction, ce que visitent voyageur et lecteurs, c'est une « cité certes imaginaire » qui a nom Créolopolis, « mais que l'on dirait congénère » de « mainte ville sublunaire » (OPC, p. 102). L'allusion astrale n'est pas d'ordre métaphysique et se rapporte peut-être moins à l'auteur de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* qu'aux classiques voyages de Cyrano de Bergerac et leur relation dans *Histoire comique des États et empires de la Lune et du Soleil*. Sous l'espèce de l'utopie ou du monde inversé, qui appellent souvent les genres du conte et du roman, l'entreprise satirique s'en trouve explicitée ; et Supervielle de pasticher le pacte référentiel de ces récits : « N'allez pas faire l'enquêteur / Au Nord, au Sud de l'Équateur, / Pour voir où s'inspira l'auteur » (OPC, p. 100). Ce que suggérait par un biais contraire l'enchaînement (*certes... mais*) au titre d'une concession à la géographie du vague (*maint*) : la cité sublunaire est non seulement terrestre mais réelle. Créolopolis ne désigne rien d'autre que Montevideo sans toutefois se confondre absolument avec la cité uruguayenne. L'important est de percevoir dans ce microcosme l'« Amérique d'hyperbole » (OPC, p. 100) dont il est la réalisation quintessenciée. Exagérément vraie ou vraiment exagérée, la parole se place donc sous le signe de la déformation, s'il le faut de la traditionnelle caricature⁹¹, parce qu'elle a en charge ce qui est « d'usage » (OPC, p. 76) dans la société coloniale, les rites conversationnels et les « civilités » (OPC, p. 101), ou ce que *Débarcadères* fixe plus tard sous le terme d'*attitudes*.

Il existe une différence majeure sur ce point entre les deux recueils. Les colons de *Débarcadères* forment une entité collective indistincte et conservent régulièrement l'anonymat :

Parmi le rigide envol des palettes de cactus,
c'est un groupe de colons envahis d'âpres espaces,
surveillés par un exil que ne cache pas la tente.
Un homme est monté sur un cheval long,
tenant un enfant à califourchon,
et nul ne bouge.

Auprès d'eux, robes claires, tombant droites, nul le vent,
robes claires de percales affrontant les éléments
dans la forestière étreinte,
ce sont femmes près d'un saule,
l'une, un oiseau sur l'épaule,
un cigare éteint à sa lèvre éteinte (OPC, p. 145).

D'un sexe à l'autre, les colons sont saisis physiquement, à travers des schèmes posturaux ou des détails vestimentaires, dans une inertie symbolique, à la fois destructrice et mortelle, qui contraste doublement avec les itinérances continues

91 Ainsi du charcutier Ducasse « le gilet bedonnant », « la joue en galantine » et « le nez cuit de vin » (« Français en exil », OPC, p. 107).

du voyageur : « [A]u garde-à-vous de la mélancolie » (OPC, p. 146) dans « Colons sur le haut Paraná », accablés sous la chaleur, comme l'indique l'enjambement dans « Équateur » ils « n'osent / Bouger de peur de se blesser aux rais » (OPC, p. 127) du soleil. C'est qu'ils sont déjà captifs d'une terre dont ils ont intériorisé profondément la violence. Aux regards « traversés de lianes » comme à « la mémoire feuillue et déchirée de ronce » répond un « cœur attaché par une pauvre ficelle » (OPC, p. 146) : atteints à l'endroit le plus réactif de l'être, les colons renvoient l'image d'une humanité vulnérable et précaire, en état de survie, assimilée à la barbarie d'une nature dont elle n'est plus que le jouet. Par un effet analogue, le sujet préserve toutefois la distance qui le sépare des colons sous l'espèce d'un « nous⁹² » non moins collectif mais de nature migrante, porteur des vitalités et des nouveautés de l'ailleurs, villes, pays et continents. Alors que ceux d'ici sont envahis « d'après espaces », le sujet projette une frontière, motivant ainsi l'écho qui met en tension « la rive » sur laquelle « pique » le navire et les « gestes » ou « attitudes » des colons qui « rivent » (OPC, p. 145) de leurs yeux les arrivants pour les destiner à la même immobilité fatale qu'eux.

En comparaison, les personnages de Créolopolis dans *Poèmes* sont résolument incarnés. L'énumération des noms propres, Concha, Célia, Dolorès, Inès, favorise le genre du vers onomastique qui a sa tradition (notamment théâtrale) depuis Hugo (« Que Don Tristan, Don Valentin et Don Arsène⁹³ ») et des parodies ciblées de Heredia : « Onze heures, c'est Doña Trinidad, de retour / De la messe. Une toque, avec de larges brides, / D'un bleu ciel, frais et doux comme un billet d'amour, / Encadre son visage onctueux et sans rides⁹⁴. » À double entrée, le verbe « encadre » indexe l'optique de la peinture et subordonne encore le poème au primat de la représentation. Les noms propres ressortissent à des types sociaux : la mère de noblesse catholique, les galants, la jeune fille, le poète soupirant, le charcutier, le marchand d'oranges, la mauvaise élève. On mesure ce qu'il est advenu de la poésie réaliste à la manière de Coppée à laquelle *Brumes du passé* empruntait. On saisit mieux aussi l'écart franchi de *Poèmes à Débarcadères*. Car dans l'univers « moelleux » (OPC, p. 105) qu'est Créolopolis, trompant l'ennui par la rumeur publique ou les codes amoureux, à l'exemple du mirador dont Trinidad fait un éloge très cornélien :

C'est de mon mirador que je connus Arsène
Il y a quelque vingt-cinq ans ;
C'est à son mirador qu'il voyait sa Chimène
Don Rodrigue, le Castillan (OPC, p. 113).

Ce qui compte est le simulacre ou la démonstration de soi : « Señoritas de-ci, Señoritas de-là, / Falbalis, falbalas⁹⁵. » Au fondement des manières, indissociables de

92 « Colons sur le haut Paraná », OPC, p. 145. À noter que ce « nous » contraste avec « tous ces agglomérés humains » que forment les passagers de « Paquebot » (OPC, p. 125).

93 « Soir créole », OPC, p. 105.

94 « Doña Trinidad », OPC, p. 103.

95 « Éloge du mirador par Doña Trinidad », OPC, p. 112. Il est possible de songer également ici à la parodie de Georges Fourest, *La Nègresse blonde*, parue chez Messein pour la première fois en 1909. C'est de son mirador que Chimène en deuil aperçoit « l'assassin de Papa ! ». Merci à Bertrand Degott pour cette suggestion.

valeurs telles que l'apparence ou la distinction, se trouve le principe de l'être-perçu dont le corps est le premier révélateur, le « flux voluté de graisse⁹⁶ » de Trinidad inversant les « bras absents » et les « jambes creuses⁹⁷ » des colons du Río Paraná.

Le poétique et l'ethnique

Dans la cité, Trinidad endosse le rôle paradigmatique de l'américanité. En plus d'être « virtuose dans l'art de ne penser à rien⁹⁸ », elle devient un raccourci de vanité. Mais « si créole » qu'elle apparaisse « en sa sérénité » (OPC, p. 103), elle l'est avant tout par inconscience – une parodie vivante et involontaire. Ses manières qui en imposent au Tout-Créolopolis trahissent, malgré qu'elle en ait l'esprit des « Amériques provinciales » (OPC, p. 101), une imitation dérisoirement locale, détournée et fantasmée, des mondanités et des civilités en cours dans les métropoles. Il reste que, de *Poèmes à Débarcadères*, Supervielle entend par créolité le sens premier du mot, c'est-à-dire les habitudes et les parlars des Blancs, d'ascendance hispanique mais originaires des colonies, et rattache par conséquent une vision ethnique à l'expression des manières. De l'Uruguay le narrateur de *Boire à la source* note dans un premier temps l'air « singulièrement racé », « quelle exaltation dans le type brun, très brun, blond, très blond, pâle ou foncé », concluant au « triomphe de la race blanche » ; dominante cependant nuancée par les « mélanges⁹⁹ » qui s'y découvrent. Ces mélanges encore perceptibles aux « réminiscences internationales » dont les rues sont pleines, du cocher et son accent de la Corogne aux tramways d'Angleterre ou d'Allemagne, ne sont pas si simplement synonymes de cosmopolitisme. Ils sont plutôt comparables aux « millions d'essences » – ces arbres de Madagascar, de la Chine ou du Canada – qui entourent le voyageur et forment « l'authentique, l'homogène forêt de la Terre¹⁰⁰ ». De même que la nature dans « Retour à l'estancia » sert dans sa ruse barbare d'interprétant à la parole poétique, c'est à cette identité envisagée comme métissage que le sujet se mesure : « Où sommes-nous donc ? Nous sommes partout à la fois¹⁰¹. » En sa topographie, ses pays et ses cultures, l'américanité se représente donc comme cette migration perpétuelle qui, on l'a vu, distingue la manière de Supervielle.

Pourtant, cette américanité est traversée à part égale de contradictions. Car les créoles que vise la satire des petits poèmes décoiffés font surtout figure de société oisive et fortunée, sans que Supervielle passe sous silence leurs activités lucratives fondées sur une hiérarchie discriminatoire des races et l'exploitation économique. Lorsque l'auteur déclare inversement aimer « le message différé des noirs », leurs « chansons » et leurs « plaintes », ce n'est pas pour l'agrément exotique du voyageur, ni même seulement par quelque culpabilité liée à l'histoire de l'esclavagisme ; mais à cause de leur « façon de ne pas être, au premier abord », des manières

96 « Soir créole », OPC, p. 105.

97 *Débarcadères*, OPC, p. 146.

98 « Soir créole », OPC, p. 105.

99 *Boire à la source*, op. cit., p. 100-101.

100 *Ibid.*, p. 102.

101 *Id.*

diamétralement opposées aux Blancs de Créolopolis, pour mieux leur rappeler ensuite qu'ils sont « d'une couleur différente¹⁰² ». Cette altérité muette, têtue et persistante, dont Supervielle regrette qu'elle soit devenue plus rare qu'à son époque, lui semble une condition nécessaire des sociétés : « Heureux les pays où il y a *aussi* des nègres. On se lasse vite des blancs avec leurs visages pâlots de minuit¹⁰³. » Cette *couleur* déclinée sous le terme péjoratif et raciste, explicitement colonial – « nègres » et non plus « noirs » – n'est pas un supplément aux genres ethniques de l'Europe et de l'Occident ; elle soustrait définitivement l'identité à la logique du même. De la satire des colons à l'éloge des Noirs, il n'y a pas cependant antinomie, et c'est ce qui explique que l'humour est moins acide que sympathique chez Supervielle. Ce qui s'énonce *cum grano salis* doit se comprendre *cum grano amoris* : le poème travaille ce par quoi il est travaillé, « tous ces Uruguay qui sont en moi, ou si près de moi », entre lesquels faute de « recul » ou même à distance il est impossible de « choisir¹⁰⁴ ».

Du moins est-il certain que par l'entremise de l'humour le sujet peut se jouer de son « exotique tourment¹⁰⁵ » et des clichés coloniaux, les retournant même symboliquement au profit de l'écriture et de ses valeurs : « Ô bonheur de se montrer franc / Comme un noir en costume de blanc, / Ou comme une goutte de sang » (OPC, p. 101). À la première lecture, cette exclamation au lyrisme feint s'apparente à une antiphrase. De même que le Noir se dénature en s'habillant de blanc, par ses équivoques et ses duplicités l'humour de *Poèmes* semble l'exact contraire de la franchise et s'abstient de traduire le moi dans sa pleine authenticité, il le retient. Mais par une ironie au carré, l'énoncé s'expose à une *lectio difficilior* : à cause de sa nature polyphonique, l'humour est peut-être le meilleur des moyens que le sujet ait à sa disposition pour dire la vérité de son identité, comme le Noir ne révèle jamais mieux la sienne qu'en contrefaisant les signes de la race blanche et en se rendant d'autant plus visible. Les variations comiques de *Poèmes* ne sont ni un accident ni une transition mais les opérateurs même du recommencement et de la continuation dans l'œuvre de Supervielle. C'est bien parce qu'il est ce *carrefour de tons* (triste, ludique, satirique, parodique ou gai) que l'humour est à même d'*initier* la question du *ton réel* – cette voix juste que (se) cherche l'écrivain. En coordonnant l'ethnique et le poétique, le phrasé en devenir de Supervielle désigne un point d'impureté et de mélange dont procédera dorénavant son identité, une identité tout à la fois éthique et littéraire.

« Labour » et « petit trot » : *Débarcadères*, un phrasé épique ?

Dans *Débarcadères*, ce devenir s'accomplit dans la figure héroïque du gaúcho, légende vivante et sauvage des plaines désertiques de la pampa. Au cœur de l'espace, ses chevauchées permettent au sujet de « [s]e situer¹⁰⁶ » et lui donnent l'assurance de

102 *Ibid.*, p. 189.

103 *Ibid.*, p. 190.

104 *Ibid.*, p. 125.

105 « Le Filanzane », *Poèmes*, OPC, p. 77.

106 « Retour à l'estancia », OPC, p. 128.

son identité. À titre plus fondamental, elles lui indiquent le sens de son aventure, cette piste pleine de « trous » et de « crevasses¹⁰⁷ ». Car le retour à l'origine et à soi ne se place pas uniquement sous le signe de la répétition (« retrouve », « revenu », « revoir »), il se combine à une progression ouverte et illimitée : « J'avance sous un soleil qui ne craint pas les intempéries¹⁰⁸. » La course à cheval désigne une mise à risque de soi, capable d'affronter les dangers, les obstacles et les aléas, et de miser sur l'imprévisible. Mais c'est bien parce qu'il fait corps avec ce qui est devenu désormais *son* milieu, la nature la plus hostile et la plus désespérante, que le sujet peut lui signifier ce qu'il s'adresse en vérité à lui-même : « [T]u ne ressembles qu'à toi-même » (OPC, p. 128). C'est dans ce cadre que le gaucho représente effectivement le double de l'écrivain. Qu'il soit mobilisé ou en observation, « droit sur son cheval bien forgé¹⁰⁹ » à l'image d'une statue ou d'une effigie glorieuse, en lui réside toujours « le sens de la grandeur », un air « naturel¹¹⁰ » empreint de solitude et d'indépendance, qui donne à la poésie de Supervielle sa dimension littéralement épique.

Or ce sens de l'aventure se manifeste au rythme nouveau d'un phrasé dont la course révèle là encore le modèle : « Le petit trot des gauchos me façonne¹¹¹. » Il importe de noter que la préoriginale du texte, « Retour dans la pampa », parue le 12 juillet 1921 dans le *New York Herald* mais datée de février 1920, contient cette variante : « Le petit trot gaucho me rythme. » D'un côté, le nom devenu épithète met au jour l'amalgame par glissement métonymique entre l'animal et le gardien de troupeaux ; de l'autre, la substitution des verbes, de « rythme » par « façonne », fait valoir non certes une équivalence mais une implication voire une réciprocité des termes. Si l'amble du cheval donne au phrasé son allure par mouvements alternatifs, c'est en diminuant aussitôt sa vitesse modérée. Le trot apparaît certes comme un relais éthique de la modestie du poète. Mais il se traduit par un rythme mesuré et équilibré qui, évitant la lenteur et la rapidité, attache au phrasé une attitude de maîtrise. Or ce rythme déroule le processus par lequel l'instance s'individue et prend forme dans les textes. D'un verbe à l'autre, la substitution est tout sauf marginale, elle convoque de multiples résonances. L'acception spécialisée du mot dans le domaine agricole n'est certainement pas à exclure, cette opération qui consiste à ameublir, nettoyer ou retourner le sol pour permettre à une culture de naître et de croître dans des conditions favorables. Mais comment *donner des façons* à une terre « poussive », sinon sèche et aride, qui « efface, l'hiver, ce qu'elle fit pendant l'été » (OPC, p. 129) ? Comment laisser le phrasé prendre « racine » au lieu d'une « greffe¹¹² » fragile et provisoire, sa constante déterritorialisation se mesurant à une difficile et nécessaire territorialisation ?

Dans le *continuum* qui unit nature et culture, le parallèle conserve évidemment chez Supervielle une signification artistique. Au service déjà de la longue allégorie

107 « La Piste », OPC, p. 131.

108 « Retour à l'estancia », OPC, p. 129.

109 « Le Gaucho », OPC, p. 130.

110 *Boire à la source*, op. cit., p. 94.

111 « Retour à l'estancia », OPC, p. 128.

112 « Le doute suit mes vers comme l'ombre ma plume », *Poèmes*, OPC, p. 53.

de la création dans *La Fable du monde*, le Dieu de « Genèse » est encore celui qui « façonnait de sa pensée » à « des distances infinies » ce qu'il n'avait pu créer « de ses mains¹¹³ ». Et l'auteur l'illustre par le *topos* très classique du *deus pictor* :

Et Dieu se révéla tout de suite comme un grand peintre de paysages aux perspectives sans fin et qui ne voulaient rien savoir d'un cadre, / Un peintre de portraits en pied autour desquels on pouvait tourner, et si ressemblants, / Qu'ils en étaient doués de la parole et des larmes (OPC, p. 524).

Débarcadères en livre une version moins christianisée, le soleil sous lequel avance le cavalier se servant « de ses pots de couleur locale toute fraîche / pour des ciels de plein vent qui vont d'une fusée jusqu'au zénith¹¹⁴ ». Rapporté au champ empirique du texte, ce qui « façonne » ne désigne rien d'autre pour Supervielle que la matière se faisant manière par le truchement d'une subjectivité, capable de « défaire » et « refaire » – « à sa guise¹¹⁵ ». Et c'est encore par ce mot qu'en s'efforçant de bâtir « un vers [...] à sa façon¹¹⁶ », marqué d'une irréductible individualité, l'auteur rend compte du paradoxe de l'art. « Inventer un univers à sa guise, à sa mesure », inspiré par les visages « les plus aimés, les plus quotidiens » est le gage même de la liberté créatrice ; mais cette autonomie a un coût sous l'espèce du retrait et de la solitude, dont l'illusion première serait la souveraineté du moi, la conséquence extrême de « cet égoïsme d'autant plus cruel qu'il est involontaire¹¹⁷ » et surtout nécessaire étant la rupture et l'isolement. Sous le ton, la guise ou la façon s'établit la mesure d'un sujet qui ne suffit pas au phrasé si elle n'est pas destinée à être finalement la mesure de tous. Il lui faut donc retourner au commun dont elle procède pour créer les conditions à double sens de ce que Supervielle appelle « l'hospitalité du poème » : non seulement les fables, les angoisses, les rêves qui l'accueillent et, par lui, prennent forme mais également ces « lèvres inconnues » qu'il accueille et par lesquelles ses « phrases¹¹⁸ » à leur tour circulent, l'instance s'ouvrant de nouveau au « monde extérieur¹¹⁹ » sans toutefois renoncer à sa solitude.

Du moins est-ce à ce niveau que le phrasé charge l'intime d'un sens politique. Car ce qui « façonne » désigne enfin ce qui instruit des coutumes et des comportements, et modèle même une certaine qualité sociale. En lui attribuant son rythme, le gaucho est aussi celui qui donne au sujet plus qu'une façon d'être ou d'agir – des *façons* entendues comme pluriel interne ou singulier collectif – celles que s'invente et s'attache l'œuvre. Des façons souvent étrangères à la plupart des « humaines façons¹²⁰ » qui expliquent par exemple que, par-delà le mythe romantique de la malédiction, Supervielle tienne les poètes pour ceux qui ne savent rien, sinon

113 *Oublieuse mémoire*, OPC, p. 523.

114 OPC, p. 129.

115 « Derrière trois murs... », *La Fable du monde*, OPC, p. 393.

116 « Interrogations », *Oublieuse mémoire*, OPC, p. 532.

117 « Chercher sa pensée », *Le Corps tragique*, OPC, p. 654.

118 *Les Amis inconnus*, OPC, p. 300.

119 OPC, p. 654.

120 « Lui », *L'Escalier*, OPC, p. 576.

que « faire aller à la dérive » et « déranger nos manies¹²¹ », spécialement les manies des pouvoirs et des États. Or ces façons le sujet les apprend moins en société qu'à travers les « figures difficiles¹²² » de la pampa, qu'il s'agisse des « os d'un bœuf proprement blanchis par les vautours ou les aigles » ou d'« une odeur de bête fraîchement écorchée¹²³ » qui tord le nez. La culture du sujet qui s'énonce d'abord comme critique de la culture (et non absence de culture) est à l'image des bouviers illettrés d'Amérique du Sud, ces hommes « simples, solennels et sensibles¹²⁴ » qui pensent « avec maladresse », ne disposant que « de quelques centaines de mots¹²⁵ ». Si l'« expression » habituelle du gaucho se réfugie dans ses yeux ou autour de sa bouche, c'est qu'à l'instar du poète en ses récidives, saisi dans la gestuelle incertaine d'une continuation depuis *Brumes du passé*, *Comme des voiliers* et *Poèmes*, lui aussi « voudrait pouvoir mieux dire¹²⁶ ». ... C'est en tous cas grâce à cette communication complexe, à la fois empêchée et essayée, que le sujet se tourne vers les « rudes amis d'une autre race, ayant d'autres habitudes, avec lesquels on peut causer¹²⁷ » – ciel, soleil et nuages – se dotant d'un nouvel espace commun, le mot « race » impliquant par-delà la diversité anthropologique la diversité élémentaire comme les catégories animales et végétales. C'est par ce dialogue qu'il parvient également à décoloniser peu à peu la culture et la poésie¹²⁸, en liant émancipation et dispersion de soi.

Écrire un phrasé enfin « à son goût¹²⁹ », susceptible de mettre le sujet à l'écoute de sa « vivante rumeur¹³⁰ », voilà qui permet en effet non seulement de reculer ces horizons¹³¹ à l'instar du gaucho « mâch[ant] de l'espace¹³² » comme une drogue, mais plus encore d'en « déménager [r] » l'angoissante fermeture ou « fixité¹³³ ». Il convient sur ce point de lire une dernière fois le texte disposé à l'entame de *Débarcadères* qui associe l'horizon et la traversée maritimes au principe poétique de la ligne et à la mémoire du vers. Car il s'agit peut-être davantage d'une unité rythmique – visuelle-accentuelle –, liée à l'histoire du vers régulier et du vers-libre, que d'un verset au sens strict, emprunté pour partie à Claudel et démarqué en italiques dans

121 « Anniversaire. Hommage au poète Julio Herrera Y Reissig (pour l'anniversaire de sa mort) », *Oublieuse mémoire*, OPC, p. 525.

122 *Boire à la source*, *op. cit.*, p. 24.

123 *Débarcadères*, OPC, p. 128.

124 *Boire à la source*, *op. cit.*, p. 93.

125 *Ibid.*, p. 91.

126 *Id.*

127 *Débarcadères*, OPC, p. 129.

128 C'est aussi probablement dans cette optique que doit s'interpréter dans « Retour à Paris » le refus de mettre en ordre, à l'imitation d'un collectionneur, les souvenirs qui assaillent pourtant le sujet au même titre que les accessoires de son âme, emblématiquement ce « masque des colonies » offert par « une famille d'indigènes » (OPC, p. 152).

129 « Denise, écoute-moi... », *Poèmes*, OPC, p. 63.

130 « Voyageur, voyageur... », *Débarcadères*, OPC, p. 139.

131 Sur ce motif capital de l'œuvre, souvent commenté, voir l'étude séminale de Michel Collot, « Du vertige de l'horizon aux horizons verticaux », *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, t. II, p. 71-100.

132 *Boire à la source*, *op. cit.*, p. 91.

133 « Le Gaucho », *Débarcadères*, OPC, p. 130.

les premières versions du recueil¹³⁴. Dans l'édition de 1922, « Comme un bœuf au labour... » occupait la section liminaire « Centre de l'horizon marin » suivie de « La Pampa » qui comptait « Retour », « Le Gaucho », premier texte en vers composé en 14-s à scansion 7-7, et « La Piste ».

Comme un bœuf bavant au labour
 le navire s'enfonce dans l'eau pénible,
 la vague palpe durement la proue de fer,
 éprouve sa force, s'accroche, puis,
 déchirée,
 s'écarte ;
 à l'arrière la blessure blanche et bruissante,
 déchiquetée par les hélices,
 s'étire multipliée
 et se referme au loin dans le désert houleux
 où l'horizon allonge
 ses fines, fines lèvres de sphinx.
 Les deux cheminées veillant dans un bavardage de fumée,
 le paquebot depuis dix jours,
 avance vers un horizon monocorde
 qui coïncide sans bavures
 avec les horizons précédents
 et vibre d'un son identique
 au choc de mon regard qui se sépare de moi,
 comme un goéland, du rivage.

Ô mer qui ne puise en soi que ressemblances,
 et qui pourtant de toutes parts
 s'essaie aux métamorphoses,
 et vaine, accablée par sa lourdeur prolifère,
 se refoule, de crête en crête, jusqu'au couperet du ciel,
 mer renaissante et contradictoire,
 présence fixe où hier tomba un mousse
 détaché d'un cordage comme par un coup de fusil
 présence dure qui, la nuit,
 par-delà les lumières du bord et la musique cristalline,
 et les sourires des femmes,
 et tout le navire, rêves et bastingage,
 vous tire par les pieds
 à six mille mètres de silence
 où l'eau rejoint une terre aveugle pour toujours
 dans un calme lisse et lacustre, sans murmures ;
 Ô mer, qui fait le tour du large,
 coureur infatigable,
 quelle nouvelle clame-t-elle
 dans l'atmosphère avide où ne pousse plus rien,
 – pas une escale, pas un palmier, pas une voile, –
 comme après une déracinante canonnade ? (OPC, p. 123-124)

Bien entendu, la comparaison du navire au bœuf « bavant au labour », outre qu'elle anticipe les *realia* sud-américaines, instaure d'emblée une osmose et même un trouble matériels, « désert houleux », « terre aveugle », « atmosphère avide où ne pousse plus rien », que trame le restant du volume depuis les « tanguantes frondaisons¹³⁵ » et la boue polluante « où chavirent les lointains¹³⁶ » jusqu'aux « mâts » dressés « en pleine ville¹³⁷ » de Marseille. Mais le travail lent et pénible de l'animal annexe de manière allusive les sillons du *versus*, que l'auteur s'abstient de nommer lui préférant une « blessure blanche et bruissante ».

D'un côté, à mesure que le navire « s'enfonce » et « avance » sur la mer « coureur infatigable », comme le fera dans les mêmes termes le chevauteur de retour à l'*estancia*, un tempo et un rythme se trouvent impulsés, auxquels le trot du gaucho donnera son allure définitive et adéquate. De l'autre, un tel rythme s'inscrit dans le registre de la mortalité, la blessure appelant le « couperet du ciel » et la chute du mousse au même titre que le coup de fusil suivi de la canonnade finale qui donne au texte sa pointe. Tandis qu'elle met à distance les prosodies traditionnelles, la poétique de la ligne qui s'invente ici à mesure que progresse le dire s'organise sur le mode de la séparation et de la déliaison comme le signale l'écho de « déchirée », « déchiquetée », « détaché » et « déracinante » à « désert ». Si l'enjeu concerne un phrasé défini comme ce « rythme qui devra être d'autant plus exigeant qu'il n'est soutenu ni par la rime ni par un mètre fixe¹³⁸ », c'est à lui, au travail de discernement qui le caractérise, qu'est désormais confiée la « ligne de l'horizon » comme « limite précise et pourtant incertaine¹³⁹ ». Il reste que dans *Débarcadères* cet horizon allonge de « fines, fines lèvres de sphinx¹⁴⁰ » : à peine perceptibles, celles-ci font de la ligne une parole en puissance qui conserve le silence de l'énigme et, obligeant le sujet à l'interroger, provoque à rebours la sienne. Il apparaît ainsi que l'énigme de l'horizon achève de se confondre avec l'énigme de soi, dénonçant la part obscure du sujet. Mais il n'en sort guère qu'un effet « monocorde » ou un « son identique », qui en requalifient l'être comme ce lieu non-lieu de la coïncidence parfaite, en cela distinct de l'acte de création. À cette netteté ou pureté « sans bavures » répond très précisément l'effort du paquebot-animal « bavant au labour », l'énergie de la coupure graphique et rythmique qui tient ensemble sens et sujet.

Le phrasé qu'inaugure *Débarcadères* est ce qui par la ligne introduit au milieu des « ressemblances » cette présence « renaissante et contradictoire » conjuguant l'altération à l'altérité, ce qui « s'essaie aux métamorphoses ». En plus des italiques de la version originale, le facteur discriminatoire majeur du texte est sans conteste sa ponctuation, qui tend dans la suite du recueil à varier fortement : la décapitalisation du vers en ligne et, inversement, le maintien des bornes visuelles (majuscule, point) de l'énoncé. Ce qui suffit à en situer la pratique : d'une part, le primat de la phrase

135 « Vers la ville », OPC, p. 126.

136 « Retour à l'*estancia* », OPC, p. 129.

137 « Marseille », OPC, p. 141.

138 Réponse à l'enquête de Varillon et Rambaud (*op. cit.*, p. 201).

139 « Impressions de haute mer », *Poèmes*, OPC, p. 61.

140 « Comme un bœuf bavant... ». Dans l'édition de 1922, sphinx comportait une majuscule.

qui « s'étire multipliée » au gré des segmentations et laisse entendre l'« ampleur » d'un phrasé sans les anciennes « amputations¹⁴¹ » métriques ; de l'autre, le maintien de cette phrase dans un moule classique reconnaissable, auquel s'ajoutent un *effet* de périodisation signalé pour chaque séquence par un point-virgule et l'inversion de chaque mouvement (majeur – court / long *vs* mineur – long / court) ainsi qu'une organisation rhétorique binaire (parallélisme du « comme » ; anaphore du « Ô mer »). De fait, à l'exception de quelques décrochements spectaculaires (adjectif « déchirée » ou verbe « s'écarte »), syntaxe et ligne concordent généralement, que ce soit pour les frontières propositionnelles (« la vague palpe durement la proue de fer, / éprouve sa force, s'accroche [...] » ; « à six mille mètres de silence / où l'eau rejoint une terre aveugle ») ou les limites syntagmatiques (« le paquebot depuis dix jours, / avance vers un horizon monocorde »), quand les marques de ponctuation ne viennent pas redoubler les discontinuités des blancs ou les joncteurs modérer la technique de l'enjambement (« et se referme au loin [...] » ; « et tout le navire, rêves et bastingage [...] »).

Cette tension interne au phrasé, travaillant par les contre-rythmes de sa « lourdeur » l'agencement syntaxique et rhétorique d'un modèle traditionnel de la phrase, en fait du même coup l'historicité. Elle traduit une étape critique propre à l'œuvre de Supervielle. Car entre le « son identique » qu'y rend l'horizon, le « bavardage de fumée » des cheminées et la « musique cristalline » à bord, c'est en priorité au statut et plus encore à l'événement d'une parole qu'à l'évidence s'adresse le texte, une parole dont il guette la « nouvelle » derrière les signaux absents de « l'atmosphère » ou le « silence » macabre et vide des profondeurs. Au fond, il n'importe pas tellement que la phrase de Supervielle « s'étire » en phrasé dans ce texte en particulier. Dans *Débarcadères* et les ouvrages ultérieurs, elle s'actualise également au moyen de formes brèves de même qu'elle ranime les régularités du vers. Sous l'action rythmique des lignes et des blancs, autant de points virtuels de poéticité, l'essentiel est plutôt qu'elle en ressorte chaque fois « multipliée » et, quelle qu'en soit la forme, qu'elle tienne (et retienne) cette multiplicité interne du sujet en résistance à la logique « monocorde » qui toujours l'encercle et menace par sa fixité de se « referme[r] » sur lui. En passant du labour au petit trot, le sujet se met précisément en chemin de ce phrasé qui l'assure à la fois de sa mort et de sa naissance, ayant pour cette raison même le pouvoir de le « préserver des posthumes faiblesses » comme l'entrevoyait lucidement *Poèmes*, et de le garantir « d'usure et de vieillesse » pour donner à son « œuvre inquiète¹⁴² », à ses récidives et à ses continuations, les mots qui lui survivent.

141 Dans Varillon et Rambaud, *op. cit.*, p. 201.

142 « Ô mots, mots bienheureux... », *Poèmes*, OPC, p. 54.

Références

- COLLOT, Michel, « Du vertige de l'horizon aux horizons verticaux », *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, t. II, p. 71-100.
- DEWULF, Sabine, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, t. II.
- ÉTIEMBLE, René et Jules SUPERVIELLE, *Correspondance (1936-1959)*, Paris, SEDES, 1969.
- GRENNE, Tatiana W., *Jules Supervielle*, Paris / Genève, Droz / Minard, 1958.
- HIDDLESTON, James A., *L'Univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965.
- LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes. Œuvres et fragments posthumes*, édition établie par J.-L. Debaube et al., Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, t. III.
- STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- SUPERVIELLE, Jules, *Boire à la source*, Paris, Gallimard, 1951.
- , *Les Poèmes de l'humour triste*, Paris, À la Belle Édition, 1919.
- , *Œuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Collot, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996.
- TRÉZENIK, Léo, *Les Hirsutes*, Paris, Léon Vanier, 1884.
- VARILLON, Pierre et Henri RAMBAUD, *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1923.
- WHITMAN, Walt, *Poèmes*, Paris, Gallimard (Poésie), 1992.



Le tombeau de Jules Laforgue

FADI KHODR

En 1987, Daniel Grojnowski a consacré un article à *Pan et la Syrinx* de Jules Laforgue, y décelant les « procédures et [les] enjeux de la parodie¹ ». Il a repéré, parmi les sources probables du récit, les *Métamorphoses* d'Ovide, *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin, « L'Après-midi d'un faune » de Mallarmé. Le critique rappelle toutefois que la première « référence culturelle » que sont les vers d'Ovide est un épisode ayant inspiré notamment Théocrite, Virgile, Leconte de Lisle, Banville, Heredia... Quant à l'épithaphe latine du tableau de Poussin, Grojnowski la mentionne hâtivement étant donné que Laforgue lui semble la citer en tant qu'occasion pour insister sur l'immortalité de Pan et Syrinx. Pour ce qui est du poème de Mallarmé, le critique juge finalement qu'il ne serait pas possible de le considérer comme une inspiration précise pour le récit de Laforgue.

Pour sa part, dans son étude publiée en 1989, Michele Hannoosh² a pu percevoir l'imitation des cris et des traits de Brünnhilde, « la Walkyrie » de Richard Wagner, par la Syrinx de Jules Laforgue. Elle a également rappelé la convocation de Shakespeare via la mention de Caliban. Hannoosh a en outre remarqué que Laforgue reprenait ou reformulait dans son récit quelques expressions de ses propres poèmes, notamment « Simple Agonie » et « Solo de lune », publiés dans *Derniers Vers*³. Si Grojnowski trouve que le lien entre *Pan et la Syrinx* et ses références culturelles demeure vague, Hannoosh estime que le récit nous entretient du désir de l'Artiste, c'est-à-dire de sa quête d'une expression équivalente à son inspiration idéale toujours fugitive.

L'intérêt de ces deux analyses à la compréhension de l'enjeu parodique dans le récit de Laforgue est indéniable d'autant plus qu'Alissa Le Blanc se fonde sur elles quand elle évoque *Pan et la Syrinx* dans sa thèse de doctorat soutenue en 2008 et publiée en 2016. Même si Le Blanc souligne la richesse intertextuelle de ce

1 Daniel Grojnowski, « Procédures et enjeux de la parodie : *Pan et Syrinx*, ou l'Invention de la flûte à sept tuyaux de Jules Laforgue », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 4 (1987), p. 452-466.

2 Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's* Moralités légendaires, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 194-215.

3 Voir « Simple Agonie » (VI), dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1995, t. II, p. 317-319, (notamment les vers 6-23) et « Solo de lune » (VII), dans *ibid.*, p. 320-322 (pour l'expression « solo de lune » qui est reprise au début de « Pan et la Syrinx » et les vers 53-60).

récit, elle estime que la citation picturale qu'est l'*ekphrasis* de la toile de Poussin est « un *ex cursus* parfaitement gratuit et même intempestif⁴ ». Il nous semble toutefois nécessaire de nous attarder un peu plus que Grojnowski et Le Blanc sur l'épithaphe inscrite sur le tombeau représenté dans *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin⁵ et transposé par Laforgue dans sa « moralité ».

Notre approche de ce récit s'inscrit principalement dans le sillage de la critique génétique mise à jour par Henri Mitterand qui préconise :

[U]n retour à l'écrivain, à sa bibliothèque personnelle, aux livres qu'il a empruntés, à un travail de consultation qui porte la marque de sa culture, de ses méthodes, mais aussi des curiosités et des savoirs de sa génération – bref, à l'archéologie d'une carrière et d'une œuvre. [...]

Une bibliothèque fictive, en somme. C'est considérable ! Reconstituer son catalogue s'apparenterait aussi bien à un exercice d'érudition [...] qu'à une recherche archéologique. Mais de l'archive et de la conjecture à la fiction, il n'y a qu'un pas, qu'il n'est pas absolument interdit à la critique génétique de franchir : c'est même ce qui fait son attrait⁶.

Et Didier Anzieu d'affirmer : « L'écriture vient de la lecture et va à la lecture. Quand on écrit, on est plein de ce qu'on a lu, y compris de ce qu'on a oublié avoir lu⁷. » Certes, Madeleine Guy a consacré sa thèse de doctorat à *La Bibliothèque imaginaire de Jules Laforgue*⁸. Elle essaie d'y montrer la diversité des origines des textes des *Moralités légendaires* pour en dégager le sens profond, sans aller aussi loin que le présuppose Mitterand. Notre présent article, loin de proposer une lecture stratigraphique détaillée de *Pan et la Syrinx*, entend notamment accorder plus d'importance à la citation picturale.

Apercevant un tombeau pendant leur course, Syrinx et Pan prirent le temps de s'y arrêter respectivement et de lire l'inscription latine qu'il porte :

Il y a, à un point de la plaine, l'éblouissant carré de marbre blanc d'un tombeau. Syrinx s'y arrête une minute, se penche comme pour y sentir une fleur, puis pousse un *Heiaba !* ricanant et reprend sa belle fuite en bonds divins !...

4 Alissa Le Blanc, *(Re)dire : Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 614.

5 Poussin a peint deux versions des *Bergers d'Arcadie*, la première vers 1629 et la seconde vers 1638. Toutes les deux montrent un tombeau portant l'inscription « *Et in Arcadia ego* » qui se lisait déjà sur un tableau du Guerchin peint vers 1623. Parmi les trois toiles, seule la seconde version des *Bergers* de Poussin, exposée au Louvre depuis 1816, ne comporte pas le crâne qui représente la mort. La position du tombeau dans cette dernière version semble correspondre à celle que lui réserve Laforgue dans son récit.

6 Henri Mitterand, *Le Roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 60-61.

7 Didier Anzieu, *Le Penser : du Moi-peau au Moi-pensant*, Dunod, 2013 [1994], p. 73.

8 Madeleine Guy, *La Bibliothèque imaginaire de Jules Laforgue. Étude de la réécriture dans les « Moralités légendaires »*, Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015. Voir également Madeleine Guy, « Jules Laforgue : une imagination œuvrant au sein de la Bibliothèque » [en ligne], *Nouvelle Fribourg*, n° 2 (octobre 2016) [<http://www.nouvellefribourg.com/archives/jules-laforgue-une-imagination-oeuvrant-au-sein-de-la-bibliotheque/>].

Heiaba ! donc ! Pan dévale le coteau et reprend les bonds également divins de sa poursuite !...

Il s'arrête à son tour un instant à ce tombeau de marbre blanc. Il se penche comme l'objet de sa poursuite, il n'y a pas de fleurs à sentir, mais cette inscription à méditer :

ET IN ARCADIA EGO

« Et moi aussi, je vivais en Arcadie ! »

– Pauvres mortels, que de raisons ils ont de s'aimer, eux !

Mais Pan et Syrinx sont immortels, rien ne presse⁹.

Nous pensons qu'il s'agit ici d'un message clair ou d'un clin d'œil adressé par l'auteur à son lecteur. Si ce dernier veut saisir l'arrière-texte et l'enjeu principaux de *Pan et Syrinx*, il n'aura qu'« à méditer » brièvement la citation et sa traduction-interprétation donnée par l'auteur qui la reprend à André Félibien (1685). Le sujet de cette « pensée morale », qui a fait couler beaucoup d'encre, est aussi annoncé dans la chanson de Pan qui y insère à deux reprises : « Notre bonheur ne tient qu'à un fil¹⁰ ! » Il nous a alors semblé pertinent de chercher simplement un arrière-texte littéraire publié avant 1887 et intitulé *L'Arcadie*. Nous en avons cerné trois.

En 1544, Jean Martin publie sa traduction de *L'Arcadie* de Jacques Sannazar¹¹ paru en italien en 1504. Ce livre obéit à la composition littéraire pastorale mêlant prose, églogues et chansons. Parmi les bergers, on en trouve un qui s'appelle Montano et dont les vers suivants ont attiré notre attention pour leur possible rapport avec *Pan et la Syrinx* :

O ma douce amye Philis / Aussi blanche que le beau liz, / Et plus vermeille
que le pré / De fleurs en Avril dyapré, / Plus prompte a fuyr qu'une biche, /
Et d'amoureux guerdon plus chiche / Que syringua qui un roseau / Devint, et
tremble encor en l'eau / Pour les maux que j'ay endurez, / Monstre moy tes
cheveux dorez¹².

On lit aussi dans le livre de Sannazar la mention de « la sainte Ceres »¹³. Le même Montano s'adressant aux deux pasteurs Elanco et Ophelia dit :

Chantez a celle fin qu'entendent ces terrasses, / Comment le perdu siecle, en
vous se renouvelle, / Chantez jusques au soir, mais en mode nouvelle¹⁴.

9 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 461.

10 *Ibid.*, p. 452 et p. 456.

11 Jacques Sannazar, *L'Arcadie* [1504], traduction de Jean Martin [1544], édition établie par Jean-Claude Ternaux, Reims, Presses universitaires de Reims, 2003.

12 *Ibid.*, p. 35-36. Selon Jean Martin, Montano figure Virgile pour Sannazar. Toutefois, nous pouvons bien voir en Montano l'*alter ego* de Sannazar lui-même déplorant la mort précoce de sa bien-aimée.

13 *Ibid.*, p. 58.

14 *Ibid.*, p. 100-101.

On entend ici l'écho de la « miraculeuse gamme d'ère nouvelle » que tire Pan de sa syrinx inventée. De fait, le narrateur de *L'Arcadie* relate la légende au moment où les bergers arrivent à la caverne qui loge l'autel de Pan¹⁵.

Comme le veut la tradition littéraire, Sannazar inclut l'évocation de jeux auxquels participaient les bergers et des prix remportés. Nous apprenons que Montano a eu droit à « une belle musette de canne faite seulement a deux voix, mais de singuliere armonie¹⁶ ». Cette musette ne rappelle-t-elle pas le galoubet à deux sous qu'avait Pan au début du récit de Laforgue ? Puis nous lisons les vers du berger Ergasto, alias Sannazar lui-même, évoquant, outre le mythe d'Orphée, son insatisfaction du « son obscur et bas » incapable de le guérir de son deuil : « Plus ne me plaist le son obscur et bas : / Au clair et beau veuil prendre mes esbas / Expressément a ce que l'ame pure / Du Ciel l'entende, et y mette sa cure¹⁷. » Ceci nous renvoie encore à Pan insatisfait de son pipeau et inventant finalement la flûte à sept tuyaux avec l'âme de Syrinx, âme « esthétique trempée sept fois dans l'eau glacée de la fontaine Castalie chère aux chastes Muses¹⁸ ». Nous reviendrons sur cette dernière évocation.

En poursuivant notre lecture, nous retrouvons l'évocation d'un rêve que fait le narrateur qui était parmi les auditeurs d'Ergasto. Il y voit « une jeune damoiselle de singuliere beaulté, veritablement divine en son port et contenance¹⁹ ». Il poursuit sa description en écrivant :

Ses cheveux estoient tressez d'une mode nouvelle a l'entour de sa teste, et dessus portoit un chapellet de feuilles verdes, tenant en l'une de ses mains un vase de marbre blanc, singulier, et de riche ouvrage. Ceste damoiselle s'adressant a moy,

15 Voir *ibid.*, p. 106-108.

16 *Ibid.*, p. 133.

17 *Ibid.*, p. 138.

18 Jules Laforgue, *Ceuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 457. Laforgue illustrerait ainsi, quoiqu'à l'envers, les préceptes de Boileau : « Mais souvent dans ce stile un Rimeur aux abois / Jette là de dépit la flûte et le haubois, / Et follement pompeux, dans sa verve indiscrete, / Au milieu d'une Eglogue entonne la trompette. / De peur de l'écouter, Pan fuit dans les roseaux, / Et les Nymphes d'effroi se cachent sous les eaux. / Au contraire, cet Autre abject en son langage / Fait parler ses Bergers, comme on parle au village. / Ses vers plats et grossiers dépoüillez d'agrément, / Toûjours baissent la terre, et rampent tristement. / [...] / Entre ces deux excès la route est difficile. / Suivés, pour la trouver, Theocrite et Virgile. » Voir Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, chant II, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 163. En effet, le Pan de Laforgue s'exprime au début en des « vers plats et grossiers », riant de « la sobriété classique », se roulant dans les thym et gémissant son besoin d'une flûte plus compliquée que son galoubet à deux sous devant Syrinx qui le regarde avec compassion avant qu'elle ne le fuie : « Si j'avais une flûte plus compliquée ! J'en ferais, des choses ! Je ne douterais plus de rien !... Avril ! Avril (*ici un ritardendo à mourir*) / Notre bonheur ne tient qu'à un fil ! [...] je vous chanterais tout ce que je suis ! Oh ! je chanterais fantastiquement ! La sobriété classique me fait rire ! Des *Kyrie*, des *Gloria in excelsis*, et puis des airs gracieux et un peu vifs de mon pays natal. » Voir Jules Laforgue, *Ceuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 454-456. En passant, soulignons que le mot italien « *ritardendo* » serait un autre signe de l'auteur au lecteur pour le renvoyer au texte italien qu'est *L'Arcadie* de Sannazar.

19 Jacques Sannazar, *L'Arcadie*, *op. cit.*, p. 142.

me deit : Suy moy, qui suis une des Nymphes de ce fleuve. [...] Veoy Caister, regarde Achelous, et le bienheureux Eurotas, auquel tant de fois fut loisible d'ouyr les chansons d'Apollo²⁰.

Si l'on peut voir en cette nymphe la préfiguration de l'Ève de la chanson de Pan ou bien celle de la Syrinx vue probablement en rêve par lui, le motif de « vase de marbre blanc » ne manque pas de nous éblouir en nous adressant une sorte de rappel à l'ordre pour revenir sur « l'éblouissant carré de marbre blanc d'un tombeau²¹ ». Avant de passer aux deux autres arrières-textes, il convient de signaler deux points. Le premier concerne le recueillement des bergers devant le sarcophage d'Androgeo dans *L'Arcadie* de Sannazar. Jean Martin note justement que : « Androgeo signifie homme terrestre. Par luy Sannazar entend son père, dont il fait les funeraill²². » Le second porte sur le fait que le tombeau arborant l'inscription « *Et in Arcadia ego* » dans la toile du Guerchin et celles de Poussin ne semble pas fait de marbre blanc.

Philip Sidney (1554-1586) a également écrit une *Arcadia* divisée en deux parties *The Old Arcadia* et *The New Arcadia*. Or, la consultation de cette œuvre ne nous permet pas d'établir un lien entre elle et le récit de Laforgue bien qu'on lise dans l'une des églogues de *The Old Arcadia* une évocation de Pan dans un vers de Lalus : « *Thy pipe, O Pan, shall help, though I sing sorrily*²³. » Toutefois, en parcourant « certains sonnets » de Sidney, nous avons trouvé un poème rédigé en réponse à celui de son ami Edward Dyer, lequel reprend à Plutarque et Ésope la légende du satyre qui a embrassé le feu :

Edward Dyer

Prometheus, when first from heaven high / He brought down fire, till then on earth not seen, / Fond of delight, a satyr standing by / Gave it a kiss, as it like sweet had been. / Feeling forthwith the other burning power, / Wood with the smart, with shouts and shrieking still, / He sought his ease in river, field and bower, / But for the time his grief went with him still. / So silly I, with that unwonted sight, / In human shape, an angel from above, / Feeding mine eyes, th' impression there did light, / That since I run and rest as pleaseth love. / The difference is, the satyr's lips, my heart ; / He for a while ; I evermore have smart.

A satyr once did run away for dread / With sound of horn which he himself did blow ; / Fearing and feared, thus from himself he fled, / Deeming strange evil in that he did not know. / Such causeless fears when coward minds do take / It makes them fly that which they fain would have : / As this poor beast, who did his rest forsake, / Thinking not why, but how, himself to save. / Even thus might I, for doubts which I conceive / Of mine own words, my own good hap betray, /

20 *Ibid.*, p. 142-144.

21 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 461.

22 Jacques Sannazar, *L'Arcadie*, *op. cit.*, p. 168.

23 Sir Philip Sidney, *The Major Works*, édition établie par Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 44.

*And thus might I for fear or maybe, leave / The sweet pursuit of my desired prey. /
Better I like thy satyr, dearest Dyer, / Who burnt his lips to kiss fair shining fire*²⁴.

Laforgue a-t-il songé au sonnet de Dyer ou à ses arrière-textes en relatant comment Pan, n'ayant pas pu saisir et embrasser Syrinx, confectionne la flûte à sept tuyaux et « y promène ses lèvres desséchées d'espoir de baisers²⁵ » ? Qu'en est-il du sonnet-réponse de Sidney ? On y retrouve au moins le motif du doute de Pan quant à ses capacités poétiques et musicales :

– C'est très joli, ce que vous jouiez là.
– Oh ! un galoubet de deux sous. Si j'avais une flûte plus compliquée ! J'en ferais, des choses ! Je ne douterais plus de rien²⁶ !...

Même si au bout de sa quête, le poète Pan a pu inventer la flûte à sept tuyaux, il aurait préféré comme Sidney pouvoir embrasser la Beauté et accéder par là même à la présence des choses :

Pan s'essuie les lèvres du revers de la main, pose un instant sa flûte et se parle.
– Je suis tout seul : ma chanson est monotone, car, je ne sais qu'aimer, et ma fiancée s'en étant allée, je ne sais que gémir jusqu'à nouvel ordre. Oh ! que cette journée a passé ! O Syrinx, t'ai-je rêvée ? – Je me la rappelle minute à minute, et mot à mot, et sa façon de regarder, et le degré d'inclinaison de son cou et le son de sa voix, et cependant je ne l'ai pas vue et ne l'ai pas entendue ! Et c'est encore une fois que je n'aurai pas eu la présence d'esprit de me pénétrer du fait de la présence des choses²⁷ !

Notre recours à un arrière-texte de Sidney s'avère donc instructif sur le plan du métalangage allégorisé quoiqu'il nous ait éloigné du tombeau de marbre blanc et de son épitaphe. Or, nous le savions, la matière première du récit de Laforgue ne saurait se trouver dans un seul arrière-texte, comme le dit le poète lui-même dans « Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur » :

Prométhée et Vautour, châtiment et blasphème, / Mon Cœur, cancer sans cœur,
se grignote lui-même. // [...] // Mon Cœur est un lexique où cent littératures /
Se lardent sans répit de divines ratures²⁸.

Ayant évoqué une Arcadie italienne et une autre anglaise, il est temps d'en chercher et mentionner une espagnole. Il s'agit de *La Arcadia* de Félix Lope de

24 *Ibid.*, p. 23-24.

25 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 464.

26 *Ibid.*, p. 454.

27 *Ibid.*, p. 465.

28 Jules Laforgue, *Les Complaintes*, *Œuvres complètes*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1986, t. I, p. 612.

Vega y Carpio (1598)²⁹, traduite en français dès 1622, sous le titre *Les Délices de la vie pastorale de l'Arcadie*³⁰. C'est l'histoire, en cinq livres, de l'amour jaloux et possessif d'Anfriso pour Belisarda, sentiment le menant jusqu'au désir de vengeance quand sa bien-aimée en épouse un autre. Puis, sachant qu'elle est malheureuse dans son mariage, Anfriso traverse une période de folie avant de pouvoir sublimer son amour et en guérir en découvrant la voie de la poésie. Le désir d'Anfriso et son issue s'apparentent en quelque sorte à ceux de Pan.

Ce qui nous intéresse le plus dans *La Arcadia* de Lope de Vega est le livre central, non seulement parce qu'un Montano y donne la parole à Lucindo dans une églogue³¹, mais surtout pour la description « ekphrastique » qu'on y lit. En effet, après avoir rencontré le protagoniste malheureux Anfriso, le magicien Dardanio l'invite à contempler dans sa cave son sépulcre de marbre blanc, surmonté d'une pyramide dans laquelle il entendait mettre une boîte métallique contenant ses livres pour les préserver jusqu'à ce qu'ils soient découverts dans d'autres siècles³². Jules Laforgue semble avoir emprunté à ce sépulcre la matière première du tombeau affichant l'inscription latine. Aurait-il alors voulu dire que *Pan et la Syrinx* est son monument littéraire, le concentré de son œuvre d'art immortelle, qu'il entend léguer à la postérité ? Pourrait-on ainsi comprendre le *leitmotiv* de Pan « tout est dans Tout », au-delà de la simple constatation d'y avoir affaire à un récit « fourre-tout » ? Ce monument ne contiendrait-il pas aussi les germes d'un nouvel art poétique qu'aurait appliqué Laforgue s'il avait survécu ?

Dans un autre ordre d'idées, nous pourrions supposer que la substitution de l'inscription latine à la pyramide serait une mise en abyme guidant le lecteur à l'un des arrière-textes non seulement du récit, mais aussi des *Bergers d'Arcadie* du Louvre ; ce qui ouvre une nouvelle perspective aux historiens de l'art qui, à notre connaissance, n'ont pas encore considéré cette option. Pour notre part, en vue de terminer notre allusion à *La Arcadia* de Lope de Vega, il est significatif de mentionner que l'évolution d'Anfriso semble le mener finalement à enterrer son « ego » et à s'affranchir de son désir de possession en le transmuant en art. Car « l'art c'est le désir perpétué³³ », comme le dit Syrinx dans sa dernière parole adressée à Pan sans pour autant pouvoir le dissuader et le retenir de s'avancer « résolument sur elle ». Ce n'est qu'après l'avoir perdue qu'il regrette de ne l'avoir pas entendue et de n'avoir pas eu « encore une fois [...] la présence d'esprit de [se] pénétrer du fait de la présence des choses », ajoutant : « J'aurais pu la dévisager pour toujours et l'écouter

29 Félix Lope de Vega, *La Arcadia* [1598], édition établie par Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975. Notons que Lope de Vega est l'auteur de plusieurs centaines d'ouvrages, dont *L'Art nouveau de faire les comédies*, *Les Fortunes de Diane*, *La Fable de Persée ou La Belle Andromède*. Ce dernier titre ne manque pas de rappeler *Persée et Andromède ou Le Plus Heureux des trois*, nouvelle écrite par Laforgue en 1886 et placée juste après *Pan et la Syrinx* dans le recueil des *Moralités légendaires*.

30 Voir Félix Lope de Vega, *Les Délices de la vie pastorale de l'Arcadie*, traduction de L. S. Lancelot, Lyon, Pierre Rigaud et Associez, 1622. Une deuxième édition est datée de 1624.

31 Voir Félix Lope de Vega, *La Arcadia*, *op. cit.*, p. 271-289.

32 Voir *Ibid.*, p. 222.

33 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 463.

pour jamais et prendre sa formule sur le vif ! Au lieu de cela, j'ai pensé, à quoi ? à tout³⁴ ? » Déjà, vers le milieu du récit de Laforgue, Pan se voulant « un artiste » à l'âme « d'un grand pasteur »³⁵, s'écrie : « Amour ! Amour ! veux-tu donc que je sèche sur place, sans un mot, sans un vers ? [...] puis] s'élançe à la poursuite de la précieuse fugitive³⁶ ! » Au moment où Syrinx fait une halte au haut d'un talus, Pan s'arrête « au pied de cette muraille ravinée » pour « la contempler » pendant cet « armistice ». Et l'auteur d'intervenir entre parenthèses, comme pour évoquer la conversion finale d'Anfriso : « (oh ! qu'il se pénètre au moins de cette réalité présente³⁷ !) ».

Avant de conclure et afin de signaler rapidement d'autres perspectives pour une relecture de l'œuvre laforguienne, nous voudrions revenir sur l'âme de Syrinx, âme « esthétique trempée sept fois dans l'eau glacée de la fontaine Castalie chère aux chastes Muses³⁸ ». Il nous semble que la cooccurrence de « Syrinx » et « Castalie » provient de « La Fable de Pan et Syrinx » (1624) d'Alonso del Castillo Solorzano (1584-1648). Le style parodique de cet écrivain espagnol aurait attiré l'attention de Laforgue. Un autre écrivain espagnol a composé une « Fable de Pan et Syrinx » vers 1664. On y trouve le vers : « Je t'aime pour t'aimer » (165), ce qui peut être à l'origine du jeu verbal laforguien entre « *aim* » et « aime ». Il s'agit de Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676), « poète espagnol [...] qui se distingua dans la poésie légère et particulièrement dans l'épigramme » tel qu'on le lit dans la *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (1865)³⁹.

En définitive, « L'art c'est le désir perpétué » – cette leçon de Syrinx qu'aurait dû écouter le « pelerin d'Amour »⁴⁰, pour reprendre l'expression de Sannazar –, se lirait en miroir dans ce fragment de René Char : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir⁴¹ » et atteindrait sa complétude dans ces vers d'Yves Bonnefoy :

Désir se fit Amour par ses voies nocturnes / Dans le chagrin des siècles ; et par
beauté / Comprise, par limite acceptée, par mémoire / Amour, le temps, porte
l'enfant, qui est le signe. // Et en nous et de nous, qui demeurons / Si obscurs
l'un à l'autre, ce qui est / La faute fatale, la parole / Étant inachevée comme
l'être encor // Que sa joie prenne forme : pour retenir / L'eau dans sa coupe

34 *Ibid.*, p. 465.

35 *Ibid.*, p. 459.

36 *Ibid.*, p. 457.

37 *Ibid.*, p. 458.

38 *Ibid.*, p. 457.

39 [Jean-Christien-Ferdinand] Hoefler (dir.), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1865, t. XXXIV, p. 702. Le tome IX de cette biographie (1855) mentionne Alonso del Castillo Solorzano. Le tome XXXI (1862) consacre un long article à Lope de Vega. Un lecteur contemporain de Laforgue et aussi bibliophile que lui aurait pu avoir accès à cette biographie ainsi qu'à l'*Histoire de la littérature espagnole* de George Ticknor, traduction de J.-G. Magnabal, Paris, Hachette, 1872, t. II.

40 Jacques Sannazar, *L'Arcadie*, op. cit., p. 167.

41 René Char, *Fureur et mystère* [1962], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 162.

fugitive ; pour refléter / Le feu, qui est le rien ; pour faire don / D'au moins
l'idée du sens – à la lumière⁴².

Justement, dans son presque sonnet « L'invention de la flûte à sept tuyaux » (2008)⁴³,
Bonnefoy rend hommage à Laforgue :

À un moment dans son dernier récit
Il commença, en ses mots effrayés,
À courir, comprenant que pesait sur lui
Une menace, en chacun d'eux croissante.

Comme si, des couleurs que dissocie
Le nom impénétrable de chaque chose,
Ou du ciel, qu'illimite le nom du vent,
Retombait une vague, sur sa vie.

Poète, la musique suffira-t-elle
À te sauver de la mort par le son
De cette flûte à sept tuyaux, que tu inventes ?

Ou n'est-ce là que ta voix qui s'essouffle
Pour que dure ton rêve ? Nuit, rien que nuit,
Ce froissement de roseaux sous la rive.

Ce poème aurait pu s'intituler « Tombeau de Jules Laforgue » à l'instar d'autres
presque sonnets-tombeaux écrits par Bonnefoy. Il se comprendrait aussi à la lumière
notamment de la conclusion de « Hamlet et la couleur » (1988)⁴⁴.

42 Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil* [1975], *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 313. Ces vers semblent bien à l'origine de la dernière strophe du deuxième diptyque de « De vent et de fumée ». Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre analyse « Des représentations figées à la présence fugitive : "De vent et de fumée" d'Yves Bonnefoy » publiée dans la revue *Études littéraires*, vol. 46, n° 3 (2015), p. 137-155.

43 Yves Bonnefoy, *La Longue Chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 116.

44 Yves Bonnefoy, « Hamlet et la couleur », dans James Hiddleston (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, p. 167-183. Texte repris avec quelques modifications-précisions sous le titre « Laforgue : Hamlet et la couleur » dans Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2014, p. 167-189.

Références

- ANZIEU, Didier, *Le Penser : du Moi-peau au Moi-pensant*, Dunod, 2013 [1994].
- BOILEAU, Nicolas, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1966.
- BONNEFOY, Yves, « Hamlet et la couleur », dans James HIDDLESTON (éd.), *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1988, p. 167-183.
- , *La Longue Chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008.
- , *Le Siècle de Baudelaire*, Paris, Édition du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2014.
- , *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982.
- CHAR, René, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Procédures et enjeux de la parodie : *Pan et Syrinx, ou l'Invention de la flûte à sept tuyaux* de Jules Laforgue », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 4 (1987), p. 452-466.
- GUY, Madeleine, *La Bibliothèque imaginaire de Jules Laforgue. Étude de la réécriture dans les « Moralités légendaires »*, Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015.
- , « Jules Laforgue : une imagination œuvrant au sein de la Bibliothèque » [en ligne], *Nouvelle Fribourg*, n° 2 (2016) [<http://www.nouvellefribourg.com/archives/jules-laforgue-une-imagination-oeuvrant-au-sein-de-la-bibliotheque/>].
- HANNOOSH, Michele, *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
- HOEFER, [Jean-Christien-Ferdinand] (dir.), *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot, 1865, t. XXXIV.
- KHODR, Fadi, « Des représentations figées à la présence fugitive : "De vent et de fumée" d'Yves Bonnefoy », *Études littéraires*, vol. 46, n° 3 (2015), p. 137-155.
- LAFORGUE, Jules, *Ceuvres complètes*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1986 et 1995, t. I et II.
- LE BLANC, Alissa, *(Re)dire : Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- LOPE DE VEGA, Félix, *La Arcadia* [1598], édition établie par Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- , *Les Délices de la vie pastorale de l'Arcadie*, traduction de L. S. Lancelot, Lyon, Pierre Rigaud et Associez, 1622.
- MITTERAND, Henri, *Le Roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- SANNAZAR, Jacques, *L'Arcadie* [1504], traduction de Jean Martin [1544], édition établie par Jean-Claude Ternaux, Reims, Presses universitaires de Reims, 2003.
- SIDNEY, Sir Philip, *The Major Works*, édition établie par Katherine Duncan-Jones, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- TICKNOR, George, *Histoire de la littérature espagnole*, traduction de J.-G. Magnabal, Paris, Hachette, 1872, t. II.



Laforgue, Hamlet et Bonnefoy : déporter, reporter Montevideo

NELSON CHAREST

Dans une lettre à Gustave Kahn, souvent citée lorsqu'il est question de « Hamlet ou les suites de la piété filiale », Jules Laforgue évoque succinctement « le pavillon de Montevideo », puis il le dessine en marge, dessin qu'on a perdu depuis. Laforgue, comme on sait, a quitté Montevideo en 1866, à l'âge de six ans, pour vivre d'abord à Tarbes, puis ensuite à Paris. Cette lettre, commencée le vendredi 1^{er} janvier 1886, à Elseneur (Danemark), poursuivie à Copenhague, mais finalement envoyée de Berlin, raconte le pèlerinage hamletien de Laforgue, sur les traces du héros danois mis en scène par le Saxo Grammaticus, puis repris par Shakespeare. C'est ce périple qui le mènera, au printemps suivant, à redécouvrir la pièce et à revoir son conte. Voyage particulièrement ardu, sur une mer inhospitalière, dans une atmosphère de spleen où le poète symboliste peut facilement se transposer dans le personnage torturé de Shakespeare. Mais un voyage, aussi, tourbillonnant, où se multiplient les stimuli, à la frontière de plusieurs cultures, comme si Laforgue avait pu y retrouver une donnée fondamentale de tout son parcours : l'impulsion à partir, ce qu'Yves Bonnefoy appellera une certaine « *readiness* », une impatience de l'être qui pousse constamment vers l'avant. C'est du moins le type d'énergie qui m'apparaît clairement, là plus qu'ailleurs, dans cet extrait de la lettre à Kahn :

Entre temps [c'est-à-dire pendant la traversée en bateau entre Korsör et Kiel], comme disent les bons Belges, j'ai eu un beau jour d'artiste, de 10 h. du matin à 6 h. en mer, un temps d'orage avec des intermittences de rayons bas, des mouettes, la pluie, mer sans horizon – horrible, horrible, comme on dit à Elseneur (j'en viens, Messieurs !).

Puis deux bonnes journées de janvier à Hambourg – le port – l'arrivée d'un paquebot avec le pavillon de Montevideo (raies bleues sur blanc, et soleil d'or dans le coin), vécu dans le quartier des matelots, indigestion des fruits du Sud, bananes et [un mot illisible], intéressantes séries de caboulots, négresses, chanteuses norvégiennes et anglaises, tirs, kiosques où l'on se pèse, ménageries des îles, phénomènes, etc. (surtout et cætera)¹.

1 Jules Laforgue, « À Gustave Kahn », *Correspondance. Œuvres complètes II*, édition établie par Maryke de Courten *et al.*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995, p. 810. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OCII, directement dans le corps du texte.

On est bien sûr frappé par l'escalade des impressions qui s'accumulent et qui se déplacent, par les points de vue qui se croisent, par la forte disproportion des « choses vues » à grande et à petite échelles. Mais un trouble encore plus grand nous saisit devant le conflit des pronoms et des sujets, sinon leur dissipation, au fil des phrases. Des trois sujets possibles au début du deuxième paragraphe, les « journées », le « port » et « l'arrivée », aucun ne semble devoir s'appliquer au participe passé « vécu », qui continuerait plutôt la proposition du paragraphe précédent : « [J]'ai eu un beau jour, *j'ai* vécu dans le quartier des matelots. » Et comme dans le paragraphe précédent, ce « je » laisse place à un « on », de telle sorte que le foyer de perception se dilue : « [J]'ai eu un bon jour... comme *on* dit, j'ai vécu... kiosques où *l'on* se pèse. »

Un trouble qui, à mon sens, n'est pas sans lien avec l'évocation du pavillon montevidéen, segment de phrase beaucoup plus élaboré que le reste et d'ailleurs complété par le dessin en marge. Quelque chose s'y devine, un drame peut-être, un repentir, un défaut de l'attention, un souhait, un désir ; quelque chose qui réclame qu'on y jette de la couleur, pour l'attester, comme on a attesté plus tôt des paroles d'*Hamlet*, sur la terre de ses origines, en redisant en français son « *Oh, horrible, oh, horrible*² ». Quelque chose fut laissé en plan dans ce croquis et demeurera dans cet état, sans pour autant disparaître complètement, en restant comme *horizon*, précisément. Laforgue était d'évidence attaché à découvrir les origines sous la représentation, puisqu'il fait le pèlerinage à Elseneur comme s'il s'agissait du *vrai* foyer d'*Hamlet* ; il note une expression des habitants dont Hamlet père, certainement, *se souvient* lorsqu'il parle ; et dans sa version du mythe, il conservera les noms danois de Saxo Grammaticus, source lointaine de Shakespeare³. Qu'il rencontre alors – dans un port allemand, dans ce pays où il réside depuis maintenant cinq ans sans pour autant oublier Paris, où il reviendra peu après –, qu'il croise de retour du Danemark un bateau montevidéen, ne peut que laisser songeur. Lui qui parlait si peu de ses origines uruguayennes, a-t-il entendu, comme Hamlet, le fantôme paternel lui rappeler ses devoirs filiaux ? Peut-on nous-même noter cette image et poursuivre la lecture, comme si elle n'avait qu'une fonction décorative ? Comme le dit Borges, que cite Lisa Block de Behar : « Omettre *toujours* un mot, avoir recours à des métaphores inadéquates et à des périphrases évidentes, est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indiquer⁴. »

2 À la 5^e scène de l'acte 1, le fantôme d'*Hamlet* père lance à son fils l'injonction qui règle toute l'action, par une expression, nous dit malicieusement Laforgue, encore usitée au Danemark à cette époque : « *Oh, horrible, oh, horrible, most horrible ! / If thou hast nature in thee, bear it not. / Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damnèd incest.* »

3 On s'entend à considérer que Shakespeare s'est surtout servi d'une traduction française, largement enjolivée, de François de Belleforest, parue en 1570, et d'une pièce aujourd'hui disparue, l'*Ur-Hamlet*, possiblement composée par Thomas Kyd (1589 environ).

4 Jorge Luis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », cité par Lisa Block de Behar, *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*, traduction d'Albert Bensoussan, Paris, L'Harmattan (Espaces littéraires), 2004, p. 15.

Nous tenterons d'éclairer ces questions en relisant le « Hamlet » de Laforgue à l'aide notamment de la critique qu'en offre Yves Bonnefoy, chez qui Laforgue apparaît avec la même fugacité, malgré une attention indéniable à son œuvre. Bonnefoy, lui-même traducteur et grand lecteur d'*Hamlet*, comme de tout Shakespeare, et qui a donc avec son œuvre un même désir de réactualisation, de réappropriation, de découverte et de critique que Laforgue ; et qui peut ainsi mieux cerner son fondement et son ambition, sa teneur et sa texture propre. Bonnefoy et Laforgue ont tous deux regardé Hamlet comme un être de transition et de stabilité tout aussi bien, quelqu'un qu'une voix appelle vers le passé pendant qu'une autre voix, contradictoire, l'attire vers l'avenir et ses espoirs peut-être heureux ou malheureux. Ils en font l'être d'une stupéfaction, d'un suspens et d'une impulsion. En Hamlet au bord de la décision lui-même, Laforgue regarde le pavillon montévidéen à Hambourg, prêt à repartir.

Le Laforgue de Bonnefoy

La position que tient Laforgue dans l'œuvre critique de Bonnefoy est des plus particulières et tient lieu de ce type d'« omission » flagrante dont parle Borges. On connaît la prédilection de Bonnefoy, longtemps affirmée, pour les poètes modernes du XIX^e siècle, Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. On connaît par ailleurs son attention constante à Shakespeare, dont il a passé sa vie à traduire les pièces. Ces deux voies dominent largement sa critique littéraire, au point de laisser dans l'ombre d'autres corpus peut-être plus attendus, comme la poésie et la littérature de son époque, la poésie étrangère, la critique d'art ou la littérature antique. Mais il reste encore un point aveugle dans ce portrait. Une seule fois, en effet, celui-ci s'est prononcé sur Jules Laforgue, pourtant lui aussi un poète important de la modernité ; un poète que son ami Borges considérerait parmi les plus grands, et que les poètes anglais modernes, qu'il a lus avec beaucoup d'attention, ont élu parmi leurs pères. C'était alors pendant son cours de poétique au Collège de France, en l'année 1987-1988, un article qu'il aura remanié pour un collectif sur Laforgue, et encore récemment, dans un essai de 2014, intitulé de façon perspicace *Le Siècle de Baudelaire* – preuve que Laforgue, modestement, aura constitué pour Bonnefoy un problème crucial quoique largement dissimulé. Car cet article constamment remanié aura suivi Bonnefoy pendant près de trente ans, période pendant laquelle il traduira ou relira six des pièces de Shakespeare, en plus de ses sonnets. Mais au final, Laforgue est le seul auteur dont Bonnefoy a considéré avec attention la lecture shakespearienne. Le contraste avec Victor Hugo, dont je dirai un mot à la toute fin, est à ce titre frappant ; car à aucun moment Bonnefoy n'a considéré son *William Shakespeare*, pourtant majeur dans le siècle.

Or on doit encore considérer un autre aspect étonnant. C'est que Bonnefoy vient à Laforgue non par la voie des poèmes désillusionnés des *Complaintes*, non par son invention du vers libre, dans « L'hiver qui vient » notamment, ni non plus par ses traductions des *Leaves of Grass* de Whitman. C'est plutôt aux *Moralités légendaires* qu'il s'intéresse, et particulièrement à sa réécriture du mythe shakespearien par excellence, qui devient, chez Laforgue, « Hamlet ou les suites de la piété filiale ». Et c'est pour aussitôt surprendre encore, car Bonnefoy veut lire dans cette *Moralité*

un récit pictural, où la « couleur » serait un personnage fondamental. Et son texte, malgré de profondes refontes, conservera toujours le même titre, qui est « [Jules] Laforgue : Hamlet et la couleur ».

Deux raisons au moins motivent qu'on s'intéresse aujourd'hui à cette trace laforguienne dans l'œuvre critique de Bonnefoy. La première, c'est que pour une des rares fois, sa lecture du Hamlet laforguien l'oblige à jeter un regard historique sur l'ensemble du XIX^e siècle. C'est pourquoi sa place dans le recueil *Le Siècle de Baudelaire* est justifiée : non tant parce qu'il y parle de Baudelaire, ce qu'il fait du reste mais brièvement, mais plutôt parce que Laforgue lui permet une vue surplombante sur le XIX^e siècle, qui trouve en son centre Baudelaire (ce que nous savions déjà), mais aussi et peut-être surtout, Hamlet. La seconde raison est que Laforgue aurait aperçu, avec beaucoup plus de justesse qu'il n'y paraît, le drame shakespearien, ce que Paul Bourget déjà affirmait. Il est clair que, de tous les drames de Shakespeare, *Hamlet* est celui qui a le plus sollicité Bonnefoy ; des toutes premières traductions (c'est la deuxième pièce que Bonnefoy a traduite, après *Jules César*) jusqu'à l'essai récent, de 2015, intitulé joliment *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*. J'aimerais ici montrer que la question que pose la *Moralité* se situe au cœur de sa réflexion sur Hamlet et déborde le cadre de son article sur Laforgue. Et cette question que Bonnefoy retient nous mènera par la suite à reconsidérer la place qu'a occupée le pavillon monténégrin dans le périple laforguien, vers la patrie d'Hamlet.

Dans sa préface à l'édition chez Gallimard, combinée, de *Hamlet* et du *Roi Lear*, Bonnefoy note que le premier de ces drames trace, d'une limite qui passe en son cœur même, entre le père et le fils nommés Hamlet, la fracture entre l'ancien Moyen Âge et les temps modernes. Le père Hamlet, qui vient hanter son fils et le rappeler à son devoir, par ce « *oh, horrible, most horrible* » que j'ai cité plus haut, reste encore attaché à l'ordre ancien ; alors que l'hésitation du fils, ses multiples attermoissements, son doute et son ironie le montrent plus lucide, certes, mais aussi grevé de l'espoir qui rassurait son père encore. Bonnefoy affirme : « "Avant" – c'est quand une pensée du tout, de l'unité, et de celle-ci comme vie, comme présence, réglait tous les rapports qu'on pouvait entretenir avec les réalités particulières⁵. » Puis vient l'époque du fils Hamlet, une ère qui semble à Bonnefoy encore ouverte aujourd'hui :

Mais un jour vint où la technique et les sciences commencèrent à repérer, dans ce qui du coup devint objet, simplement, des caractères qui ne s'intégraient pas aux structures de sens traditionnelles. L'ordre se fragmenta, la terre des signes et des promesses se retrouva la nature, la vie matière, le rapport de la personne à soi une énigme, et le destin une solitude. C'est la faille que je disais, dont les tassements ultimes ne se sont pas encore produits⁶.

5 Yves Bonnefoy, « *Readiness, ripeness* : Hamlet, Lear », dans William Shakespeare, *Hamlet. Le Roi Lear*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard (Folio classique), 1978, p. 7.

6 *Ibid.*, p. 8.

Or il vaut la peine de citer un dernier extrait de cette préface écrite en 1978, soit plus de vingt ans après sa première traduction d'*Hamlet*. Bonnefoy se penche sur la « *readiness* » que met en œuvre Hamlet et qui le prédispose à apprendre et à recevoir les multiples désillusions de ce monde. On y voit cheminer comme une approche de la moralité laforguienne, un aperçu des grincements du poète moderne :

Le nouveau rapport à soi du souverain sans royaume n'est pas une paix, un grand rire clair déchirant l'antique souci, il faut y reconnaître au contraire un affinement de la souffrance invaincue, sa réduction à une note suraiguë, presque inaudible et pourtant omniprésente, l'*ironie*, presque celle dont parlera Kierkegaard, qui n'est l'entrain ou le rire que pour les glacer de sa nostalgie.

Puis Bonnefoy ajoute aussitôt cette formule, qui rappelle bien plus Laforgue que Kierkegaard : « Non pas la libération mais le *célibat de l'âme* [...] ». Voilà le champ qui s'était ouvert dans *Hamlet*, où l'on découvre un héros qui hésite à être, qui ne croit plus aux discours qui ne sont que « *words, words, words* », et surtout, qui est incapable d'aimer Ophélie comme elle le mériterait, et qui pousse même l'ingratitude, toujours selon Bonnefoy, jusqu'à mépriser sa propre mère, et particulièrement tout ce qui, en elle, rappelle la femme féconde. Ce « célibat de l'âme » n'a bien sûr pas encore la note comique qu'elle aura chez Laforgue, il n'en reste pas moins que, comme morceau d'ironie, elle met à mal, déjà, tous les discours sérieux.

Or s'intéressant cette fois à Laforgue, quelque dix ans plus tard, Bonnefoy réactive ce modèle de la fracture historique, et campe clairement deux types de lecture du *Hamlet* shakespearien qui se seraient opposés au XIX^e siècle, entre les romantiques et les modernes, ou « du romantisme à Mallarmé⁸ », pour reprendre la formulation du cours au Collège de France. Plus tard il parlera d'Hamlet comme de cette « ambiguïté qui va diviser tout le siècle », ce « comédien⁹ » ayant été interprété de deux façons différentes. Selon la première interprétation, Hamlet n'est pas « fou » mais plutôt « visionnaire », c'est le génie raillé qui cache ses visions. Mais selon la seconde, Hamlet est celui qui a oublié Ophélie, qui a tout sacrifié à l'idéal pour se perdre. Selon Bonnefoy, la première lecture traverse tout le siècle, elle fait l'aliment du romantisme, on la trouve encore dans l'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam et même chez Mallarmé, au moins dans ses premières œuvres ; et surtout, dans les tableaux et dessins de Delacroix. La seconde lecture est pour sa part marginale, on la voit esquissée d'abord dans le poème « La Béatrice » de Baudelaire, lorsqu'il se

7 *Ibid.*, p. 16 ; je souligne.

8 Yves Bonnefoy, « Jules Laforgue : Hamlet et la couleur 1987-1988 », *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France 1981-1993*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 1999, p. 141.

9 Yves Bonnefoy, « Laforgue : Hamlet et la couleur », *Le Siècle de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2014, p. 167.

compare furtivement à Hamlet¹⁰, « ce bon vivant / Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle¹¹ » ; puis, dans la moralité de Laforgue qui, seule dans tout le siècle, n'aurait pas succombé au « manteau d'encre » d'Hamlet. Bonnefoy rappelle à ce titre l'« Avertissement » des *Fleurs de bonne volonté* écrit par Laforgue à Elseneur, où il se montre très critique envers l'idéal littéraire :

Alors, j'ai fait d'la littérature
 Mais le Démon de la Vérité
 Sifflotait tout l'temps à mes côtés :
 « Pauvre ! As-tu fini tes écritures ? »
 Or, pas le cœur de se marier,
 Étant, moi, au fond, trop méprisable¹² !

Ce mépris de la littérature, de la poésie qui n'est faite que pour entretenir les illusions, semble alors, selon Bonnefoy, bien loin « de la poétique orgueilleuse qui s'affirmait dans les Hamlet pourtant tragiques et parfois suicidaires de Delacroix, de Mallarmé, de Villiers¹³ ». En cela Laforgue aurait suivi Baudelaire, en s'attachant « lui aussi dans la tragédie de Shakespeare à ce qui n'en semble que le *subplot*, l'action secondaire : la fascination sans bonheur que garde le prince près d'Ophélie¹⁴ ». Surtout, Laforgue multipliera les dialogues dans son Hamlet, au contraire des romantiques qui l'ont choisi comme représentation du moi solitaire, et il retrouvera ainsi une valeur fondamentale chez Shakespeare, pour qui chaque personnage ne se définit que par les relations qu'il entretient avec ceux qui l'entourent : « En se tournant vers Laërte, en renouant ainsi avec Shakespeare de ce point de vue qui est essentiel, Laforgue accroît son refus du romantisme. Et même il conçoit une poétique tout autre¹⁵. »

Cette nouvelle poétique sera celle de la couleur, moins une volonté de représentation que d'attestation du monde tel qu'il est, sans désir de le dissimuler derrière une illusion insatisfaite. Et se découvre alors dans la *Moralité* ce que Bonnefoy nomme un « tableau », qui mettrait en scène un « pur “voir” » qui vient trancher l'hésitation à « être ou ne pas être », pour s'imposer dans son évidence comme une nouvelle vérité, par-delà les mensonges passés :

10 Anne Holmes conteste l'hypothèse de Bonnefoy, qui se demande si cette « Béatrice » ne serait pas une nouvelle Ophélie, en ces termes : « *But “Béatrice” – the original title of two other poems by Baudelaire – is appropriate to Baudelaire as Ophelia would not have been. Beatrice has unparalleled heroic stature as an eternal female ideal. The frail, immature, Northern, rather than Mediterranean, figure of Ophelia, whose evocative force lies in her innocence rather than in her virtue, in her sexual inexperience rather than her spirituality, was discovered for the French by Laforgue* » (Jules Laforgue and Poetic Innovation, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 61-62).

11 Charles Baudelaire, « La Béatrice », *Œuvres complètes I*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 117.

12 OCII, p. 147, cité par Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*, op. cit., p. 175.

13 *Id.*

14 *Ibid.*, p. 176.

15 *Ibid.*, p. 178.

[Q]uand c'est la pure couleur, la forme brute, l'apparence nue de la chose qui prend le pas sur les mots, alors renaît, même sans espoir justifiable, l'évidence que nous sommes, que c'est là le fait d'origine qu'aucun doute ne peut défaire. Et s'affirme alors un savoir – serait-il réduit à cette pensée – qu'aucune critique du signifiant, aucune ironie de moderne n'a droit ni pouvoir de mettre en question¹⁶.

Ce savoir positif – le récit de Laforgue le montre bien – ne peut être qu'une partie de l'équation, car si des éclaircies de couleur se font jour dans son conte, c'est que les auront préparées les mots de l'ironie qui, eux, accusent plus qu'ils n'éloignent le mensonge. C'est donc à une autre ambiguïté que nous enjoint l'Hamlet de Laforgue, une ambiguïté que Bonnefoy veut nommer précisément la « poésie », ou encore « le complexe d'Hamlet » :

Et je pourrais aussi bien – en souvenir de la difficulté de cette décision qu'il faut prendre, et de l'hésitation qui s'ensuit – la nommer le « complexe d'Hamlet », entendant par ce mot non la structure psychique qui contrôle et aliène une façon d'être mais le nœud qu'on n'en finit plus de défaire, et qu'en somme il faut donc trancher¹⁷.

Pour lui, Laforgue aura montré « la frontière du signe et de ce qui reste au-dehors de lui », et « que la poésie ne naît pas des mots mais de l'excès sur leur sens de la présence des choses¹⁸ ». Et c'est ainsi que Bonnefoy retrouve sa quête propre, paradoxalement dans ce récit en prose, en cette fin de siècle qui déclare une crise ouverte en poésie. Car pour qui entend renouveler toujours la poésie, les critiques qui lui sont adressées sont parfois plus instructives que la mise en œuvre stérile des canons traditionnels. De ces deux Hamlet qui ont traversé le XIX^e siècle, traçant en son cœur une fracture semblable à celle que Bonnefoy décelait entre le père et le fils Hamlet, il est clair que Bonnefoy, pour sa part, choisit le second : celui précisément que Laforgue aura mis en œuvre, presque seul, avec Baudelaire mais brièvement dans son cas. Entre le Hamlet romantique et le Hamlet laforguien, Bonnefoy choisit le second, un Hamlet de la « présence », et le poursuit.

Mais si Laforgue trouve ainsi sa place parmi les grands modernes qui ont su renouveler la poésie, il faut voir si sa lecture de Shakespeare reste, elle aussi, présente dans l'esprit de Bonnefoy. Et c'est donc vers l'essai tout récent de Bonnefoy que je vais me tourner, pour confirmer que la découverte de Laforgue y est encore effective. Bonnefoy y donne libre cours à un intérêt qui s'est de plus en plus confirmé chez lui au fil des ans, pour les *subplots* chez Shakespeare, ceux-là mêmes qui intéressaient Laforgue, en se concentrant presque exclusivement sur *Hamlet*, depuis longtemps reconnu comme un nœud central chez le dramaturge anglais. Bonnefoy note en tout premier lieu ce qu'il nomme son « côté artiste », qui lui a fait perdre Ophélie « faute de savoir se garder de ce que son imagination faisait d'elle », ce qui, ajoute-

16 *Ibid.*, p. 184-185.

17 *Ibid.*, p. 186-187.

18 *Ibid.*, p. 187.

t-il, avait tant séduit Delacroix ou Mallarmé¹⁹. Ainsi Hamlet est-il constamment voué à « l'introspection », ce qui représente son trait marquant selon Bonnefoy :

Cette crainte voue Hamlet à l'introspection, et c'est cette conscience de soi exacerbée, parfois l'horreur, parfois des velléités d'espérance, qu'il nous faut tenir pour le trait marquant de son caractère et l'explication de certains aspects de sa conduite, notamment son rapport au meurtrier de son père²⁰.

Et c'est ainsi qu'il en vient à considérer, comme l'a développé Laforgue, ce théâtre dans le théâtre où Hamlet se fait metteur en scène, versificateur, et même, pour un moment, acteur ; où Hamlet montre, en somme, son « côté artiste » devant toute l'assistance, au risque de paraître pour un temps sortir de son rôle propre. Et c'est alors, non pas au *Meurtre de Gonzague* que Bonnefoy s'attarde, qui sera joué le lendemain pour révéler le meurtre commis par Claudius, mais plutôt à *La Mort de Priam*, cette pièce qu'Hamlet a vu jadis, avec délice, et qu'il souhaite maintenant revoir. Et alors, pris à son propre jeu, c'est Hamlet lui-même qui se révèle l'auteur d'un crime lorsque, pris d'émotion devant le cri d'Hécube, il en vient à reconsidérer sa haine pour sa mère Gertrude, et plus globalement sa haine de la femme en général. Il découvre que la femme n'est pas prisonnière des représentations conceptuelles, celles qui selon Bonnefoy s'abstraient de la présence au monde et aux autres, il découvre le fait brut de la mort de Priam, sans artifice ni artuties :

[A]utrement dit une épiphanie de la finitude humaine, le surgissement de cet irréfutable réel dans l'espace des représentations, des simples figures. Et ce qui l'émeut le plus, aussitôt, c'est la douleur d'Hécube, d'une épouse, c'est cette preuve de l'amour d'un être pour un autre être²¹.

Or Bonnefoy ne peut insister à ce point sur le théâtre dans le théâtre, qui brise les mensonges plus qu'il ne les entretient, sans considérer du même souffle que Shakespeare a voulu ainsi réécrire les pièces de son époque, se faisant, incidemment, pasticheur des travers de son temps. C'est ce qu'il rappelle un peu plus loin : « D'où suit qu'historiens et critiques tournent souvent leurs yeux aujourd'hui vers les auteurs contemporains de Shakespeare – ou un peu antérieurs à lui – pour trouver parmi eux celui ou ceux qu'il aurait voulu contrefaire²². » Même s'il ne donne pas entièrement crédit à ces hypothèses, Bonnefoy n'en considère pas moins l'ensemble des procédés de représentation, qui tournent tous autour d'Hamlet, tant le personnage que la pièce. C'est du moins ce que révélait Laforgue, lorsqu'il faisait de sa *Moralité* un pastiche de la pièce shakespearienne, reprenant ainsi, peu importe comment on l'interprète, une *contrefaçon* que le théâtre dans le théâtre implicite. Et se justifie aussi, par cette voie, que Laforgue

19 Yves Bonnefoy, *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2015, p. 18.

20 *Ibid.*, p. 19.

21 *Ibid.*, p. 27.

22 *Ibid.*, p. 62.

fasse de Yorick, ce fou du roi dont le crâne provoque des pensées métaphysiques, un demi-frère d'Hamlet. Car le saltimbanque, aussi, a comme tâche de contrefaire les travers de son temps, de les caricaturer et ainsi les révéler à un second niveau. Nous savons comment Shakespeare manie l'humour dans ses pièces, comment il y fait se frotter les registres les plus variés, où la caricature se déplace, tantôt vers les agents de pouvoir, tantôt vers la naïveté de la jeunesse, tantôt dans l'hyper-intellectualisation ou la plus irréfléchie des témérités. C'est cela, pour une part, ce que Bonnefoy nomme « la décision de Shakespeare » et que Laforgue avait bien compris en son siècle.

C'est ainsi que Bonnefoy termine son article en reprenant une idée essentielle dans tous ses écrits sur Shakespeare, à savoir que celui-ci aurait mis en scène dans son théâtre la quête et la recherche d'une voix poétique. Je ne m'attarderai pas à cette question, qui est vaste et qui dépasse largement les études génériques, mais j'aimerais seulement noter une remarque apparemment incidente, mais qui pointe un fait central dans le récit de Laforgue :

Le cri d'Hécube enseigne à Shakespeare qu'il faut entendre ce que les mots, que la poésie ranime, pressentent ou même savent de l'être au monde fondamental ; et qu'il n'a donc pas à observer l'homme Hamlet comme on peut imaginer qu'il existe, à le situer dans la société qui l'environne et le détermine, à le laisser, en somme, se dire avec ce que le langage a d'éteint, de résigné : mais l'écarter, hardiment, décider de prendre sa place dans la réflexion sur l'existence et sur l'être, travailler sur ces situations de vie quotidienne que le dramaturge d'auparavant se contentait d'observer²³.

Si Laforgue n'est pas nommé ici, à ce point d'acmé où se concentrerait toute la quête de Shakespeare, quête « poétique » selon Bonnefoy, on ne manque pourtant pas d'y songer. Car qui mieux que Laforgue a su utiliser la poésie pour rendre les « situations de vie quotidienne », comme le dit ici Bonnefoy : de la monotonie de « L'hiver qui vient » aux multiples « Dimanches » répétitifs qui parsèment son œuvre, de la « Complainte de la fin des journées » à la « Complainte du Temps et de sa commère l'Espace » ? Et ce sera précisément ainsi que commencera « Hamlet ou les suites de la piété filiale », en postant Hamlet dans sa tour au pied d'une « mer qui est à tous », en le faisant croupir « au bord d'une anse stagnante où le Sund s'arrange aussi pour envoyer moisir le moins clair de l'écume d'épave de ses quotidiens et impersonnels travaux » (OCII, p. 379). S'il existe un mentir-vrai typiquement shakespearien, Laforgue nous aide peut-être à voir qu'il présente aussi un rire-sérieux pas moins révélateur.

23 *Ibid.*, p. 76.

Laforgue et Hamlet

Or si fécond que soit ce dialogue entre Bonnefoy et Laforgue²⁴, il n'en laisse pas moins dans l'ombre des aspects importants, et qui touchent tant à l'œuvre d'ensemble de Laforgue qu'à l'interprétation particulière de son Hamlet. On peut par exemple souligner la profonde imprégnation qu'a eue Hamlet sur la fin de la vie de Laforgue. Celui-ci termine l'écriture de sa *Moralité* à l'été 1885, soit quelques mois avant un voyage de quelques semaines au Danemark, sur les traces de son héros ; il se trouve à Elseneur le 1^{er} janvier 1886, où il signe l'« Avertissement » qui ouvrira les *Fleurs de bonne volonté*, ainsi que le poème « Gare au bord de la mer ». Il composera également pendant ce voyage un essai devant accompagner sa *Moralité*, intitulé « À propos d'Hamlet », où il nomme lui-même certains héritiers de Shakespeare, soit son ami Paul Bourget et Rimbaud. Dans les quelques mois qui suivront, il rencontrera Leah Lee, qu'il mariera peu de temps avant de mourir, qui lui donne des cours particuliers d'anglais et avec qui il relit *Hamlet*. On en trouve une trace indéniable dans le recueil qu'il compose alors, les *Fleurs de bonne volonté* comptant pas moins de dix poèmes introduits par une épigraphe tirée d'*Hamlet*, sur les cinquante-six poèmes du recueil²⁵. Toutes ces épigraphes sont en anglais, avec parfois des erreurs de transcription, et pointent généralement toutes vers la relation trouble et quelque peu misogyne qu'Hamlet entretient avec Ophélie, un aspect que la *Moralité* déjà soulignait et qui retiendra l'attention de Bonnefoy également, comme on l'a vu. Cette dernière sera publiée en novembre et décembre 1886, dans un des riches numéros de *La Vogue*. Comme dans la pièce originale, Laforgue y fait jouer une pièce dans la pièce, dirigée par Hamlet, où les comédiens ont à réciter des vers, parfois transformés, qu'on retrouvera dans divers poèmes des *Fleurs de bonne volonté*.

Les éditeurs des *Moralités légendaires*, dans l'édition critique de L'Âge d'Homme, notent que la plupart de celles-ci traitent de motifs peints par Gustave Moreau, dont un *Hamlet* de 1854. Ils notent également que Flaubert, qui fournit l'épigraphe du recueil, est un des modèles incontestés de la « Salomé » de Laforgue. On verra plus loin comment son « Saint-Julien l'Hospitalier » est également repris²⁶. Sinon, par rapport au modèle proprement shakespearien, Laforgue fait subir au récit plusieurs transformations. Outre Yorick, dont j'ai déjà dit qu'il était ici le demi-frère d'Hamlet, certains des personnages principaux retrouvent chez Laforgue leurs noms danois, son père devenant Hoewendill, sa mère Gerutha, et Claudius, Fengo ; sans compter qu'une comédienne se nomme Ophelia, mais doit emprunter rapidement son surnom, Kate, pour ne pas troubler la mémoire d'Hamlet. Son acolyte, lui,

24 J'aimerais préciser que mon objectif n'est pas ici de donner une vision un tant soit peu exhaustive de la critique et de la poétique de Bonnefoy, considérée *en soi*. De nombreuses études, de Acke (1999), de Thélot (1983) et surtout de Née (2006, 2008) notamment, y pourvoient déjà. Mon but est plutôt de tracer un parallèle entre les lectures de Bonnefoy et de Laforgue, afin de mieux comprendre, chez ce dernier, sa relation avec une origine perdue, et donc la filiation fantomatique et troublée qu'il entretient avec (le pavillon de) Montevideo.

25 Voir sur cette question le chapitre 4 d'Anne Holmes, *op. cit.*, p. 60-81.

26 Ce qu'Anne Holmes soulignait, *ibid.*, p. 63.

se nomme William. Laforgue fait précéder son récit d'un prologue de son cru, il fait mourir Polonius avant l'entrée des comédiens, hors du temps diégétique, tout comme Ophélie du reste. Mais surtout, le Hamlet de Laforgue est remarquable par sa violence gratuite et spontanée, qui tranche avec l'impossibilité d'agir du héros shakespearien.

Mais il y a plus, si on veut bien poursuivre plus avant la lecture de la *Moralité* dans sa texture propre. Quelques indices, même loufoques, nous montrent que la *Moralité* traite la matière shakespearienne comme un substrat déjà connu du lecteur²⁷. Après une brève mise en situation du lieu de l'action, énoncée par un narrateur extradiégétique, le récit fait tout de suite un retour sur ce qui a été dit et évoque le caractère déjà connu d'Hamlet : « Voilà quel fut le point de départ de ses méditations et de ses aberrations » (OCII, p. 379). Cette phrase trace rigoureusement la ligne entre ce qui est connu et ce qui est inconnu, les « méditations » et « aberrations » d'Hamlet n'étant pas plus développées, parce que déjà connues, alors que « sa fenêtre préférée » avec ses « grêles vitres jaunes » qui ont beaucoup intéressé Bonnefoy n'étaient pas encore connues. La même technique servira au ton comique dans la phrase suivante, lorsque le narrateur mentionne le décès du père Hamlet et en parle comme de « l'irrégulier décès de son père », une mention qui sera répétée dans le conte et qui renvoie, un sourire en coin, aux circonstances troubles et déjà connues de la mort du père Hamlet.

Ces procédés, dès les premières lignes du conte, suggèrent que l'hypotexte de Laforgue n'est pas seulement la pièce shakespearienne mais peut-être davantage son squelette, ou ce qu'on appellerait le « mythe » d'Hamlet, celui qui est connu des lecteurs français du XIX^e siècle. Et comme pour appuyer cette piste, Laforgue a inséré dans son conte diverses mentions qui pointent directement vers le XIX^e siècle, même s'il souligne par ailleurs les marqueurs spatio-temporels de l'histoire originale, au Danemark « le 14 juillet 1601, un samedi », comme il le dit ironiquement. Ainsi son Hamlet « domestiqué par un temps et des milieux » et qui proclame que « [...] tout est hérité. Soyons médical et nature, et nous finirons par y voir clair » (OCII, p. 381-382), semble bien le fils du déterminisme de Taine. La méthode expérimentale de Bernard, mâtinée par l'inconscient de Hartmann, est aussi évoquée dans cette tirade lyrique :

Un héros ! Ou simplement vivre. Méthode, Méthode, que me veux-tu ? Tu sais bien que j'ai mangé du fruit de l'Inconscience. Tu sais bien que c'est moi qui apporte la loi nouvelle au fils de la Femme, et qui vais détrônant l'Impératif Catégorique et instaurant à sa place l'Impératif Climatérique !... (OCII, p. 381)

On retrouve aussi une mention furtive du « Progrès » (OCII, p. 384), puis une reprise des discours sociaux de l'époque, lorsque Hamlet croise sur le chemin « des troupeaux de prolétaires, vieux, femmes et enfants, revenant des bagnes capitalistes

27 Un élément que soulignait Alissa Leblanc pour l'ensemble des *Moralités*, sans par contre citer cet extrait, certes plus subtil que les autres (« Du poncif *etc.*... Le cas des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue » [en ligne], *Cahiers de narratologie*, n° 17 [2009] [https://narratologie.revues.org/1167]).

quotidiens, voûtés sous leur sordide destinée » (OCII, p. 388). C'est à Polonius, qualifié de « philanthrope quelconque », qu'il fera dire peu après le mot de Guizot : « Enrichissez-vous ! » (OCII, p. 388).

Mais ces références, furtives et stéréotypées, n'affectent en rien le conte comme peut le faire l'épisode de la chasse, à mi-chemin, qui serait de pure invention s'il n'évoquait pas, de multiples manières, le conte de « La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier » de Flaubert. Toute la cruauté du Hamlet laforguien provient de cet épisode, qui commence lorsque celui-ci, sans motivation, se jette sur un canari et le lance « à la tête (mais ceci par hasard) d'une petite fille qui est là » (OCII, p. 386), ce qui rappelle l'épisode, chez Flaubert, où Julien tire par mégarde sur sa mère, la manquant de justesse. Cet épisode est immédiatement suivi d'une analepse, qui nous montre Hamlet à la chasse, ivre de plaisir à provoquer la mort partout autour de lui, comme le Julien de la fable flaubertienne. Laforgue mentionne alors que le personnage est sous l'emprise du « DÉMON DE LA RÉALITÉ », pris de remords, comme s'il pressentait le drame œdipien que cette soif de violence suggère :

Il rentra à pas de loup, courut s'enfermer dans sa tour, sans lumière, barbotant halluciné dans un grouillement clignotant d'yeux crevés, d'yeux crevés barbouillés d'inessuyables larmes, puis se blottit tout habillé sous ses couvertures, cuisant de sueurs froides, pleurant de l'élixir des larmes, songeant presque à s'assassiner, ou du moins à se balafrer, en expiation ; sentant bien dans son cœur, son cœur d'or submergé à jamais dans cette mare de pauvres yeux crevés immortellement pensifs (OCII, p. 387).

Ces yeux de la conscience rappellent les « yeux flamboyants, solennel[s] comme un patriarche et comme un justicier » du cerf de la légende flaubertienne, tout comme les multiples yeux d'animaux qui peuplent sa forêt. Cet épisode nous montre un Hamlet beaucoup plus porté à l'action que l'original, mais nous montre également comment l'action, en tant que telle, est liée à des pulsions fautives qui pallient des désirs refoulés.

Mais cet épisode, à n'en pas douter, dépasse largement les buts parodiques de la *Moralité*. S'il se souvient de Flaubert, c'est aussitôt pour en effacer ce qui gêne, pour transformer ces « yeux flamboyants » – comme un « patriarche », par des « yeux crevés », expressions inlassablement répétées et obsédantes. Si Hamlet songe alors à « s'assassiner » devant l'insupportable de cette vision, tranchant son hésitation du côté du « *not to be* », ce n'est qu'une parenthèse qui confirme plutôt sa « *readiness* », le fait qu'il est, lui aussi et comme le héros shakespearien, un personnage toujours *sur le point* de faire quelque chose d'autre, même ici, au climax de son parcours actif.

Or on ne peut manquer, à ce point, de noter un autre changement majeur apporté par Laforgue au récit shakespearien, de même qu'au mythe hamletien. Ce changement touche précisément l'alternative bien connue à laquelle Hamlet est confrontée, soit ce « *to be or not to be* » de l'acte 3, scène 1. Une première inflexion en est donnée lorsque Hamlet, feuilletant ses cahiers dans la chambre de son château, traduit en grec l'alternative shakespearienne par l'exclamation « Ô désir d'être ! ». Mais il oppose alors non l'existence à la mort, mais plutôt la réalité de ses souvenirs à la représentation artistique, celle qui aura le pouvoir d'annuler les souvenirs : souvenirs de son père, de sa mère et d'Ophélie, du pouvoir qui lui est destiné.

Mon sentiment premier était de me remettre l'horrible, horrible, horrible événement, pour m'exalter la piété filiale, me rendre la chose dans toute l'irrécusabilité du verbe artiste, faire crier son dernier cri au sang de mon père, me réchauffer le plat de la vengeance ! Et voilà (*ω Ποθος του εναι*) ! je pris goût à l'œuvre, moi ! J'oubliai peu à peu qu'il s'agissait de mon père assassiné, volé de ce qu'il lui restait à vivre dans ce monde précieux (pauvre homme, pauvre homme !), de ma mère prostituée (vision qui m'a saccagé la Femme et m'a poussé à faire mourir de honte et de détérioration la céleste Ophélie !), de mon trône enfin ! (OCII, p. 382)

Le choix ici proposé à la conscience d'Hamlet fait alterner la vie et le désir de jouer, au point que la pièce ne sert plus à démasquer le crime de Claudius-Fengo, mais vise plutôt Hamlet lui-même, pris en flagrant délit d'orgueil artistique, jusqu'à oublier les « suites » attendues de sa « piété filiale ». Interprétation qui, on le remarque, rejoint parfaitement les dernières lectures de Bonnefoy, et l'importance qu'il donne au cri d'Hécube, dans *La Mort de Priam*, plutôt qu'au *Meurtre de Gonzague*.

Or cette première alternative, qui déplace déjà les termes shakespeariens, sera elle-même remplacée un peu plus loin, dans une formulation du reste beaucoup plus proche de celle de la pièce originale. Ici, la vengeance et la représentation théâtrale sont prises d'un même mouvement, et laissent apparaître, inopinément, une troisième option, dont la justification peut étonner au premier regard :

– Ça y est. Le sieur Fengo va comprendre. À bon entendeur, salut ! Et je n'aurai plus qu'à agir, qu'à signer ! Agir ! Le tuer ! [...] Il faut agir ! Il faut que je tue, ou que je m'évade d'ici ! Oh ! m'évader... O liberté ! liberté ! Aimer, vivre, rêver, être célèbre, loin ! Oh ! chère *aurea mediocritas* ! Oui, ce qui manque à Hamlet, c'est la liberté (OCII, p. 385).

Il est frappant de voir comment la critique a pu lire ce passage sous le seul angle de la parodie, des éditeurs de *L'Âge d'Homme*, pour qui la « médiocrité dorée » d'Horace est ici travestie, alors qu'elle rappelle presque littéralement les « quotidiens [...] travaux » de la situation initiale ; et Michelle Hannoosh n'y voit qu'un être attaché à sa « *future glory*²⁸ », ce qui est pourtant loin d'être assuré. Cela nous éloigne du texte lui-même, pourtant bien assez surprenant déjà. Car si l'injonction à agir apparaît ici parfaitement décisive, en intégrant l'alternative entre la vie et l'art qui paralysait plus tôt le personnage, elle est aussitôt remplacée, dès qu'apparue, par l'injonction à fuir – qui aurait été, du reste, bien plus pertinente en conjonction : tuer et partir. Le souvenir du père, la piété filiale semblent rapidement oubliés. Et le plus surprenant est que le départ se présente comme si Hamlet était coupable de rester, comme si le départ permettait de répondre à un devoir, tellement il trouve à s'exprimer par des termes pleins et sans remords, comme la seule décision « positive » qui soit donnée à un homme. Pourtant, je le répète, cette option aurait tout résolu si elle était apparue *après* le meurtre de Claudius-Fengo plutôt qu'à *sa place*.

28 Michele Hannoosh, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 75.

Quant à Polonius et Ophélie, Laforgue reprend le schème shakespearien, quoiqu'il le laisse intact en dehors de l'action. Ici comme là, nous avons, d'un côté, une apparence de meurtre qu'Hamlet sait n'être qu'accidentel (Polonius), de l'autre côté, une apparence d'innocence qu'Hamlet sait être plus coupable (Ophélie). Et tout comme chez Shakespeare, les motivations supérieures du meurtre de Claudius-Fengo risquent d'être mal comprises, de sorte qu'une fuite après le meurtre permettrait de conserver à l'injonction paternelle sa validité, sans remettre en cause la justice de l'homme. Et surtout, la fuite *plutôt que* le meurtre ne permet pas de satisfaire ni d'effacer le fantôme d'Hamlet père, qui est bien le seul personnage de la pièce qui n'est pas attaché à un lieu particulier. Quelle est donc cette « liberté » promise par une fuite hors de ces lieux ?

On ne l'entendra guère tant qu'on ne pourra pas supposer que cette fuite, ouvrant tout ensemble à « l'amour, la vie, le rêve, la célébrité et l'éloignement », permette de *retrouver* le père, que c'est par la fuite que le personnage pourra renouer avec son identité et faire honneur à son sang : il le dit peu après, il « ne peut[] piétiner ainsi, anonyme ! » (OCII, p. 385) ; et partir lui semble « la plus hamletique » de ses idées (OCII, p. 386). Tranquillement, en somme, « les suites » (au pluriel) qui peuvent être données à la « piété filiale » se précisent : si, dans un premier temps, et en restant au niveau et au plan de l'action shakespearienne, le Hamlet de Laforgue oppose l'action à l'inaction, le meurtre à l'amnistie, la représentation théâtrale l'empêchant de venger son père, dans un deuxième temps, une nouvelle alternative se présente, où les deux choix répondront, à leur façon, à l'injonction paternelle : tuer ou partir. Ce sont là, au sens propre, les deux « suites » à la piété filiale initiale, et c'est en cela précisément que la réécriture de Laforgue change le canevas de base et lui apporte un nouvel éclairage ; de sorte qu'on peut entendre au moins doublement la phrase suivante : « Oui, ce qui manque à Hamlet, c'est la liberté » (OCII, p. 385). Ce « Hamlet » ne désigne pas seulement le personnage de la diégèse, mais aussi le personnage shakespearien, et le mythe qui s'ensuit : à ce Hamlet historique il manque l'option de la liberté, de celle que procure le départ physique, celle que promettent tous les paquebots et tous les pavillons de ce monde.

Hamlet, le personnage de l'hésitation, de l'indétermination ? Laforgue en fait plutôt un personnage qui, par mille stratagèmes, se tient toujours prêt à partir, toujours au départ, pour qui la fuite est une option constamment maintenue et ouverte. De la même façon, le narrateur s'avise, en fin de conte, et encore avec cette apparence de parodie, que Laërte « aurait plutôt mérité, [il] y songe, hélas ! trop tard, d'être le héros de cette narration » (OCII, p. 399). C'est toujours cette façon qu'a Laforgue de faire sentir que d'autres récits sont possibles, que peut-être ils auraient quelque chose d'essentiel à nous dire, et qu'en somme on doit s'aviser, se soucier de ce qui n'est jamais dit, comme de ces lieux où on n'ira jamais – tout ce que Bonnefoy, pour sa part, appellera « l'arrière-pays²⁹ ». C'est pourquoi Anne Holmes a

choisi d'intituler le chapitre où elle parle d'Hamlet de ce vers si caractéristique du poème « Avertissement », le même poème que citait Bonnefoy (mais sans citer ce vers, pour sa part) : « Bonne girouette aux trent'-six saisons³⁰ » (OCII, p. 147). C'est pourquoi, encore, Alfons Knauth, que cite Lisa Block de Behar, parle à son propos de « poète hydraulique » et de son « herménautique³¹ » ; ce que Behar traduit par la tentation constante des départs : « Après le départ de Montevideo, le départ de Tarbes, le départ de Paris, les départs successifs qui l'éloignent de tout enracinement, de tout lieu³². » Ce sont surtout les deux chapitres que Jean-Pierre Richard dédie à Laforgue, dans ses *Pages paysages*, chapitres qu'il vaudrait la peine d'associer – ce que Richard du reste esquisse brièvement –, et qui portent, l'un sur les *Complaintes* et le motif du « sang », qui charrie notamment le thème de la filiation, et l'autre sur un vers des « Préludes autobiographiques », marqué par ce désir de partir³³. Dans ce vers tiré du poème liminaire des *Complaintes*, « Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins » (que Richard note « je », même s'il insiste sur la majuscule du pronom), le critique voit à l'œuvre l'acte d'un performatif : « [S]'y prononce dans l'ordre du performatif (*je m'en vais* : je le dis *et* je le fais, je le fais par ce dire même) l'événement, ou la décision d'une cassure, événement qui serait aussi avènement³⁴. » Évoquant ensuite la majuscule du pronom, Richard affirme que ce qui part réellement dans cet énoncé performatif est précisément le « Je » « magistral et majuscule », la « conscience de soi, maîtresse d'elle-même et reine de son monde³⁵ ». Ce Laforgue n'est plus tout à fait un personnage qui hésite, même si sa forte résolution a quelque chose d'ironique et de désespéré. Mais on peut aussi, il me semble, lire ce performatif dans l'optique de l'alternative que je soulignais plus tôt, entre l'action et l'œuvre d'art, alternative où le départ se scinderait entre son effectuation réelle et sa transposition en art. Et du coup, dire « Je m'en vais » performativement, ou « le Je s'en va », remplacerait l'obligation de le faire réellement, deviendrait cette action même, du fait seul de son énonciation, et *permettrait* ainsi de le *dire* (de l'écrire, de le réciter) indéfiniment. Et à tout coup la parole garderait en suspens l'acte lui-même, garantirait plus précisément la suspension continue de l'acte lui-même, ce qui ferait de ce « Je m'en vais » un énoncé continuellement « flottant », la possibilité du dire garantissant l'impossibilité du faire, ceci tant que cela durera. Ce qui nous permet de rejoindre encore, mais plus étroitement il me semble, l'interprétation finale de Richard, qui souligne « Le Nom qui flotte » dans cet extrait. En effet, il remarque comment la finale du vers nous ramène aux questions de filiations, celles mêmes qui président à la symbolique du « sang » dans les *Complaintes* : « La plongée sous-

30 Expression elle-même shakespearienne pour Albert Sonnenfeld, qui rappelle à son propos la réplique d'Hamlet : « *I am but mad north-north-west* » (acte 2, scène 2). Cf. Albert Sonnenfeld, « Hamlet the German and Jules Laforgue », *Yale French Studies*, n° 33 (1964), p. 93.

31 Alfons Knauth, « Ricochets sur le vieil Océan », cité par Lisa Block de Behar, *op. cit.*, p. 90.

32 *Id.*

33 Cf. Jean-Pierre Richard, « Le sang de la complainte (Laforgue) » et « Donc je m'en vais (Laforgue) », *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1984, p. 39-52 et p. 53-58.

34 *Ibid.*, p. 53.

35 *Ibid.*, p. 54.

marine renvoie la rêverie [...] vers l'utopie, toute régressive, d'un corps maternel intérieurement réinvesti » ; « Et cet onirisme foetal a quelque chose à voir aussi bien sûr, mais d'une autre manière, avec la figure paternelle. [...] Car notre vers [...] nous donne à entendre un anagramme assez complet, bien que dispersé, du nom du père³⁶ [...] ». Aspect régressif que nous pouvons entendre, pour notre part, comme la confirmation que la projection du départ a comme horizon, chez Laforgue, le retour au giron familial. Retour dont le « pavillon de Montevideo » est le prototype, lui qui ramène à l'origine des origines. Comme le rappelle Albert Sonnenfeld, toute l'esthétique de Laforgue peut se résumer par cet autre vers, cette fois tiré d'un des « Dimanches » des *Fleurs de bonne volonté* : « J'aurai passé ma vie à faillir m'embarquer³⁷. » Et c'est pourquoi son Hamlet est celui qui regarde constamment la possibilité de partir, pour parachever le portrait d'un personnage indécis auquel il manquait cette donnée, qui n'avait encore connu la possibilité de la « Liberté ».

Bonnefoy n'a pas noté ces aspects du conte laforguien, qui lui auraient permis de creuser davantage le portrait d'un Hamlet parcourant tout le XIX^e siècle. Le plus surprenant sera encore d'observer que Bonnefoy retrouve, au moins en partie, le Shakespeare romantique d'où il était parti, assez sommairement il est vrai. Il fait une brève mention de la traduction de François-Victor Hugo, encore courante aujourd'hui et, d'un certain point de vue, toujours en concurrence avec les traductions de Bonnefoy. Mais il ne dit absolument rien de son père, malgré de multiples mentions au romantisme. Or le titre de son tout dernier essai est pratiquement une citation de Victor Hugo qui, dans son *William Shakespeare*, avec son allant habituel, établissait que le monde n'avait connu que deux héros, Prométhée et Hamlet :

Deux Adams prodigieux, nous venons de le dire, c'est l'homme d'Eschyle,
Prométhée, et l'homme de Shakespeare, Hamlet.
Prométhée, c'est l'action. Hamlet, c'est l'hésitation.
Dans Prométhée, l'obstacle est extérieur ; dans Hamlet il est intérieur³⁸.

Certes l'hésitation hugolienne n'est pas encore celle de Bonnefoy, elle se limite à l'espace du rêve dans ce que Hugo qualifie de « tragédie rêve³⁹ ». Mais on ne peut la mentionner avec des positionnements si différents sans songer à son potentiel de traductions, de commentaires, d'interprétations. Si Hamlet a tant fasciné les auteurs du XIX^e siècle, de toutes allégeances esthétiques, n'est-ce pas précisément parce qu'étant celui qui hésite, il n'apparaît que comme une préfiguration qui appelle tout particulièrement les artistes, peintres et écrivains, à poursuivre son récit ? C'est à ce point que le « Hamlet » de Laforgue montre toute son originalité, qui ne fût possible que par son positionnement particulier face à ses origines. En établissant que *le départ peut être un retour*, et que *ce retour aurait les attributs d'une reconnexion filiale*, le Hamlet de Laforgue conquiert ainsi la liberté que n'ont pas les autres

36 *Ibid.*, p. 57 et p. 58.

37 OCII, p. 219, cité par Albert Sonnenfeld, *art. cit.*, p. 94.

38 Victor Hugo, *William Shakespeare*, édition établie par Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, Flammarion (GF), 2003, p. 212.

39 *Ibid.*, p. 216.

Hamlet, qui se tiennent tous face à un choix déchirant. Et il est temps, maintenant, de noter que Laforge rencontre le pavillon montévidéen, au port d'Hambourg, à son *retour* d'Elseneur ; et qu'il *revient* ensuite à la lecture d'*Hamlet*, avec une meilleure connaissance de la langue originale, de même qu'à l'écriture de son propre conte. Et tout cela, dans la circonstance particulière de sa rencontre avec Leah Lee, qu'il mariera ; ce qui est bien, pour le paraphraser, « la plus laforguienne » de ses idées. Seul l'horizon de Montevideo lui offre cette possibilité, cette promesse d'un départ qui soit en même temps un retour. Et d'avoir trouvé cela, c'est suffisant pour lui donner toute la liberté dont il a besoin.

Il ne restait plus qu'à l'écrire, et Hamlet, mieux que quiconque, lui semble ce personnage qui *peut* partir.

Références

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*, traduction d'Albert Bensoussan, Paris, L'Harmattan (Espaces littéraires), 2004.
- BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard (Poésie), 2005 [1972].
- , *Le Siècle de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2014.
- , *L'Hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2015.
- , *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Éditions du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 1999.
- HANNOOSH, Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
- HOLMES, Anne, *Jules Laforgue and Poetic Innovation*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- HUGO, Victor, *William Shakespeare*, édition établie par Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, Flammarion (GF), 2003.
- LAFORGUE, Jules, *Correspondance. Œuvres complètes II*, édition établie par Maryke de Courten et al., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995.
- LEBLANC, Alissa, « Du poncif etc... Le cas des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue » [en ligne], *Cahiers de narratologie*, n° 17 (2009) [<https://narratologie.revues.org/1167>].
- RICHARD, Jean-Pierre, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1984.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet. Le Roi Lear*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard (Folio classique), 1978.
- SONNENFELD, Albert, « Hamlet the German and Jules Laforgue », *Yale French Studies*, n° 33 (1964), p. 92-100.

ANALYSES



Être Oulipienne : contraintes de style, contraintes de genre ?

CHRISTELLE REGGIANI

L'écriture oulipienne peut-elle être (vraiment) de genre féminin ? La question a peut-être l'allure d'une provocation – d'autant plus déplacée qu'elle paraît annuler d'avance l'objet même (l'œuvre des Oulipiennes) de cet article. Il me faut donc d'abord en gloser la maladresse, qui reconduit bien entendu à mes propres insuffisances, mais sans doute aussi à l'embarras qui caractérise souvent les études de genre, en particulier en France : en l'occurrence, malgré le verbe *être* qui figure au centre de cet énoncé, il ne s'agira pas ici d'appliquer à un corpus oulipien l'hypothèse d'une nature genrée de l'écriture littéraire – ces deux genres, masculin et féminin, fussent-ils socialement construits. On partira plus modestement de faits numériques, pour constater que l'écriture oulipienne est jusqu'au début du XXI^e siècle largement restée un « métier d'homme¹ » en dépit du genre grammatical du nom *écriture* en français. Très peu de femmes sont en effet membres de l'Ouvroir, et ces Oulipiennes l'ont été, le plus souvent, de façon relativement excentrique² : Michèle Métail (cooptée en 1975) est longtemps restée la seule femme du groupe avant de s'en éloigner³, à telle enseigne que les œuvres de Michelle Grangaud, Anne Garréta et Michèle Audin (respectivement cooptées en 1995, 2000 et 2009) semblent aujourd'hui faire exception rapportées au demi-siècle d'existence de l'Oulipo (Valérie Beaudouin – cooptée en 2003 – ne composant guère, pour l'instant, de textes littéraires).

Sans poser donc l'hypothèse d'un caractère genré de l'écriture – si l'écriture oulipienne apparaît factuellement comme un métier d'homme, il n'en découle pas nécessairement qu'elle ressortisse pour autant à un genre déterminé, et

1 Oulipo, *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

2 Voir Camille Bloomfield, *Raconter l'Oulipo (1960-2000). Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 65 ; et, de façon polémique, Lauren Elkin et Scott Esposito, *The End of Oulipo ? An Attempt to Exhaust a Movement*, Winchester, Zero Books, 2013, p. 75-80.

3 Rappelons qu'à l'inverse des usages surréalistes, dont Queneau avait fait la douloureuse expérience, l'exclusion de l'Oulipo est, quand bien même la démarche serait volontaire, rendue pratiquement impossible par l'énoncé d'une condition très particulière : le suicide devant un huissier attestant que l'acte a été commis à seule fin de quitter le groupe (voir notamment Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 200).

stylistiquement identifiable comme tel⁴ – on se propose ici d’interroger les raisons de cette apparente difficulté à être une auteure « à contraintes », en considérant en particulier les stratégies à l’œuvre dans quelques textes de Michelle Grangaud, Anne Garréta et Michèle Audin.

Écriture oulipienne, écriture des Oulipiennes

Identiques à l’article près, ces deux séquences sont ainsi d’extensions bien différentes, la domination masculine représentant à l’Oulipo un fait statistique : pour le dire simplement, l’auteur oulipien est très majoritairement de genre masculin. Il convient ici d’historiciser la question, en distinguant la situation actuelle de celle de l’après-guerre – et plus précisément des années soixante, qui virent la fondation de l’Ouvroir.

De fait, créé en septembre 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau à l’issue d’une décade de Cerisy-la-Salle consacrée à l’œuvre de ce dernier (« Raymond Queneau : une nouvelle défense et illustration de la langue française » – qui fut d’ailleurs le premier colloque de Cerisy à porter sur un écrivain vivant), l’Oulipo participe de l’homosocialité propre aux champs intellectuel et littéraire du temps – une exclusion (ou tout du moins une marginalisation) des femmes sans doute encore accentuée par l’anti-humanisme structuraliste de la décennie, où le thème théorique du retrait du sujet paraît autoriser l’occultation de la question du genre. Historiquement, du reste, les « cercles collaboratifs⁵ » artistiques et littéraires relèvent massivement, jusqu’à la fin du XX^e siècle, d’une homosocialité masculine : c’est dire que les pratiques oulipiennes étaient appelées, sauf exception, à être le fait d’écrivains plutôt que d’écrivaines.

Si cette homosocialité, qui est un trait d’époque, n’étonne pas, ses prolongements contemporains surprennent davantage, en regard de l’émergence, sensible depuis la fin du XX^e siècle, de la figure de l’écrivaine⁶. Étonnant anachronisme où les Oulipiennes, *volens nolens*, semblent partager, comme autant d’inattendues « petites sœurs de Balzac », le sort fait naguère en France à la femme auteur⁷.

La singularité oulipienne tenant à la mise sous contrainte de l’invention littéraire, on fera l’hypothèse que ce curieux décalage tient – doublement, du reste – au recours à la contrainte.

4 Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon étude : « Masculin / féminin : l’écriture oulipienne a-t-elle un genre ? », dans Christelle Reggiani et Alain Schaffner (éd.), *Oulipo mode d’emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 79-86.

5 Voir Michael P. Farrell, *Collaborative Circles. Friendship Dynamics and Creative Work*, Chicago, Chicago University Press, 2001.

6 Voir Delphine Naudier, *La Cause littéraire des femmes. Mode d’accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire depuis les années 1970*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2000.

7 Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981. Voir aussi Monique de Saint-Martin, « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 83 (1990), p. 52-56 ; ainsi que Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.

On rappellera, d'abord, que la contrainte oulipienne ressortit en principe, dans l'esprit de Le Lionnais et de Queneau, à la refondation mathématique d'une invention littéraire dont on comprend que la guerre l'aurait épuisée ; il s'agit, dans les termes de François Le Lionnais, « d'injecter des notions mathématiques inédites dans la création romanesque ou poétique⁸ ». C'est dire qu'en raison de la très grande stabilité, jusqu'à nos jours, de la division sexuée du travail intellectuel, ce caractère mathématique (ou du moins mathématisable) de la contrainte oulipienne en fait potentiellement une pratique plutôt masculine.

Or, cette affinité est doublement accentuée par la nature même de la contrainte. De fait, la manipulation verbale, surtout lorsque sa finalité est ludique, semble largement relever, en Occident tout au moins, d'un privilège masculin. En témoigne notamment, dans la période moderne, l'imaginaire potache, constitué comme tel au fil du XIX^e siècle – à une époque, donc, où la population estudiantine était massivement de genre masculin – dont le goût du canular et du calembour n'est pas étranger, via en particulier l'œuvre de Jarry, à la sensibilité du Collège de 'Pataphysique, dont l'Oulipo constitua d'abord une sous-commission. Le phénomène mériterait à l'évidence une longue enquête – qui pourrait faire l'objet d'un autre article –, et l'on devra donc se contenter pour l'heure d'avancer une hypothèse : interviendrait en l'occurrence une détermination tout ensemble anthropologique et culturelle – elle-même à interroger –, tenant au lien patent qui associe, depuis les (nombreux) plagiaires par anticipation antiques de l'Ouvroir⁹, la manipulation des lettres et le motif sexuel – dont la culture occidentale tend à faire une topique masculine¹⁰. Dans le corpus oulipien, l'orgie des *Revenentes* – dont l'exubérance linguistique aussi bien que sexuelle constitue du reste un *hapax* dans l'œuvre par ailleurs fort pudique de Perec – manifeste cette intrication de la lettre et du sexe avec d'autant plus d'éclat que la contrainte monovocalique la rapporte à la nécessité de l'ordre de la langue (en l'occurrence à celui du lexique français où, de fait, *lettre* et *sexe* sont tous deux monovocaliques en *e*) :

Les nénétes se démènent telles des chèvres effrénées cependant que les grands
brenles de mes henches entraînent prestement le renversement de l'ensemble.
Les nénétes et mezeeg se reprennent pêle-mêle : le nez entre les fesses d'Estelle,
je pénètre en levrette le sexe effervescent de Thérèse cependant que Bérengère
me prend les glandes entre ses dents¹¹.

8 François Le Lionnais, « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature » [1977], dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio), 1988, p. 39.

9 Sur cette tradition, voir Anne Blossier-Jacquemot, *Les Oulipiens antiques : pour une anthropologie des pratiques d'écriture à contraintes dans l'Antiquité*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Diderot, 2009.

10 Voir Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2002 [1998], p. 49.

11 Georges Perec, *Les Revenentes* [1972], *Œuvres*, édition établie sous la direction de Christelle Reggiani, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2017, t. I, p. 530.

C'est suggérer, à cette première étape de la réflexion, que si l'écriture oulipienne avait un genre, celui-ci relèverait – triplement – du masculin, tenant aux pratiques d'un groupe littéraire dont l'activité repose sur la mise sous contrainte mathématique de l'écriture.

« Écrire en pays dominé¹² »

À contre-courant d'imaginaires encore largement partagés, la littérature féminine à contraintes – par quoi l'on entendra, donnant à l'adjectif *féminin* son acception relationnelle, « la littérature à contraintes écrite par des femmes » –, improbable autant que précaire, apparaît comme une littérature *mineure*, au sens que Deleuze et Guattari accordaient à ce mot quant à l'œuvre de Franz Kafka¹³. On comprend alors que les auteures à contraintes – qui sont, souvent, des Oulipiennes – écrivent, à l'instar de leurs confrères (plutôt masculins) des Caraïbes, « en pays dominé ». Ainsi relativement dénuées d'autorité, elles tendent à élaborer, comme d'autres auteurs sans autorité, des « arts d'écrire¹⁴ » propres à faire entendre (c'est-à-dire à autoriser), malgré tout, leur voix. L'enjeu étant d'ordre subjectif, il s'agira au plan linguistique de dispositifs énonciatifs constituant autant de stratégies assurant obliquement, dans l'espace du livre, l'autorité¹⁵ de son auteure.

On s'attardera à présent, en un bref parcours des possibles (dénué de toute prétention à l'exhaustivité), à quelques-unes de ces ruses oulipiennes, dont on voudrait montrer qu'elles instituent stylistiquement l'autorité de l'auteure – celle-ci n'allant pas de soi – par une négociation, volontiers explicite, avec la figure canonique du Grand Écrivain.

Eu égard à la chronologie, on s'arrêtera d'abord sur l'œuvre de Michelle Grangaud, dont on retiendra pour l'heure le recueil de 1997, *Poèmes fondus*¹⁶. La contrainte formelle en est ainsi définie :

On pourrait dire aussi que le poème fondu est une entreprise de traduction d'un poème dans sa propre langue.

Les poèmes fondus qui composent ce recueil présentent une forme fixe : 5, 7, 5 syllabes, qui est la forme du haïku. Ils proviennent tous d'une autre forme fixe, le sonnet. Ont été ainsi traduits les sonnets des *Regrets* de Du Bellay, des *Trophées* de Heredia, des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, des *Chimères* de Nerval, et quelques-uns seulement des sonnets de Mallarmé.

12 Je reprends le titre du livre de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

13 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975. Pour une réinterprétation sociologique de la catégorie, voir Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, en particulier p. 241-281.

14 Leo Strauss, *La Persécution et l'Art d'écrire* [1941-1948], traduction d'Olivier Sedeyn, Paris, Éditions de l'Éclat, 2003.

15 Voir Emmanuel Bouju (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

16 Michelle Grangaud, *Poèmes fondus. Traductions de français en français*, Paris, P.O.L., 1997.

Finalement, il ne reste plus qu'à fondre aussi les poèmes fondus, en s'appliquant pour les faire bien revenir¹⁷.

On ne saurait mieux dire que le canon poétique français est essentiellement masculin, notamment parce qu'il est fondé de manière privilégiée sur une forme fixe, le sonnet, qui fut principalement pratiquée par des hommes¹⁸. Dans un tel espace, les auteures (ainsi de Michelle Grangaud) auront à conquérir leur place, par l'affrontement ou le déplacement : agressivité de la « fonte » mutilante des Grands Auteurs Masculins, de la « traduction » qui manipule et transforme ; écart géographique qui échange le modèle du sonnet contre celui du haïku, ajoutant à la réduction formelle que représente celui-ci son emprunt à une tradition japonaise souvent figurée comme accueillante aux écrivaines¹⁹. Si le recours à un canon étranger permet l'évidement de la matrice autoritaire que constitue le sonnet dans le contexte français, on remarquera cependant que l'idée même de sa « haï-kaisation » est empruntée à l'un des pères fondateurs de l'Oulipo, Raymond Queneau :

Si l'on retient les sections rimantes (pas nécessairement réduites à un mot) de certains sonnets de Stéphane Mallarmé, on composera des poèmes haï-kaisants qui, loin de laisser échapper le sens de l'original, en donneront au contraire, semble-t-il, un lumineux élixir, à tel point qu'on peut se demander si la partie délaissée n'était pas pure redondance²⁰.

Suivent les réductions de huit sonnets, dont on ne citera que la deuxième et la quatrième :

Coup d'aile ivre,
sous le givre,
aujourd'hui
pas fui !

La région où vivre
se délivre ;
l'ennui,
c'est lui,

Cygne
assigne
mépris
pris

17 *Ibid.*, p. 8.

18 Sur l'autorité de cette forme, en particulier lorsqu'elle est écrite en alexandrins, et son rapport aux modalités sociales de l'autorité, voir Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud, le meurtre d'Orphée : crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le poème*, Paris, Honoré Champion, 2004.

19 C'est notamment le cas à l'Oulipo, en particulier sous la plume de Georges Perec et de Jacques Roubaud (par exemple, les auteures médiévales Sei Shônagon et Murasaki Shikibu sont toutes deux présentes dans *Espèces d'espaces* [Paris, Galilée, 1974]).

20 Raymond Queneau, « La redondance chez Phane Armé », dans Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, re-crétions, récréations*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 [1973], p. 181.

Agonie
le nie

Leur onyx ?
lampadophore !
Le Phénix ?
amphore !

Nul ptyx
sonore
au Styx
s'honore.

Un or,
décor
contre une nixe,

encor
se fixe :
septuor²¹ !

La facture de la « traduction » de Mallarmé par Michelle Grangaud est certes différente :

La nuit solitaire
roule un espace insolite
et lointain en moi.

C'est l'hiver. Le lac
est pris sous le givre du
glacier magnifique.

La clarté des roses
sur la pourpre de la fête
verse un peu de ciel.

Un bibelot fixe
dans le miroir du salon
ses scintillations.

[...]

Le ramier roucoule.
Le ruisseau roule avec l'herbe
un scintillement.

Déjà d'une l'un
plus que vers jusque tout elles
une l'aile même²².

21 *Ibid.*, p. 182-183.

22 Michelle Grangaud, « Des pommes et de la marée », *Poèmes fondus, op. cit.*, p. 99-100.

Il n'en reste pas moins que l'apparent détour par l'ailleurs reconduit alors à l'Oulipo, en une boucle réaffirmant l'autorité masculine : les sonnets de quelques grands poètes seront ainsi malmenés dans le sillage d'un procédé imaginé par l'un d'entre eux. C'est pourquoi, sans doute, le dernier mot de cet « Avant-dire » revient à la métaphore culinaire qui rapporte « finalement » à un domaine traditionnellement féminin la « traduction » poétique : « [I]l ne reste plus qu'à fondre aussi les poèmes fondus, en s'appliquant pour les faire bien revenir²³. » Du cristal mallarméen²⁴ à la graisse dans laquelle on fait « revenir » tel aliment – à moins que le poème fondant ne produise lui-même cette graisse –, l'informe ironise l'imaginaire (masculin) du sonnet français, tout d'arêtes et de stabilité, défaisant ainsi obliquement l'emprise d'une autorité énonciative qui semble, aujourd'hui encore, bien difficile à desserrer. On comprend donc qu'apparaisse très vite le fantôme d'une écriture négative – « Je n'écris n'écris / n'écris n'écris je n'écris / écris-je n'écris²⁵ » – qui parvient cependant (et même si la référence du pronom je demeure incertaine : « qui moi ») à faire bégayer le vers du Grand Auteur masculin :

Je ne je ne je
qui moi qui une par qui
si en la ce je²⁶.

Si le féminisme explicite est rare dans le recueil²⁷, l'irrévérence de la traduction – transformant, sauf le cas (très) particulier du trompe-l'œil linguistique à la manière de Perec²⁸, la matière même du discours – altère la langue (masculine) de la poésie, dépassant la refiguration du monde procurée par l'« hallucination simple » de Rimbaud²⁹ pour bousculer l'ordre de la grammaire :

Je partout je contre
j'enivrante j'exécration

23 *Ibid.*, p. 8.

24 C'est du moins la lecture de Valéry : « L'éclat de ces systèmes cristallins, si purs et comme terminés de toutes parts, me fascinait. Ils n'ont point la transparence du verre, sans doute ; mais rompant en quelque sorte les habitudes de l'esprit sur leurs facettes et dans leur dense structure, ce qu'on nomme leur obscurité n'est, en vérité, que leur *réfringence* » (Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé » [1927], *Variété*, *Œuvres*, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1957, t. I., p. 639).

25 Michelle Grangaud, « D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets », *Poèmes fondus*, *op. cit.*, p. 26.

26 *Ibid.*, p. 11.

27 Fait cependant exception, dans « L'hérité a des strophes », l'apparition (fugace) d'une héroïne de la Renaissance : « Plaque ton amant. / Prends le casque de profil / pour bomber le sein » (*ibid.*, p. 68).

28 Georges Perec, « Trompe-l'œil » [1978], *La Clôture et autres poèmes*, *Œuvres*, édition établie sous la direction de Christelle Reggiani, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2017, t. II, p. 774-776. Perec a écrit ces poèmes à partir d'une liste de mots existant, avec des acceptions différentes, en français et en anglais, établie par Harry Mathews (« L'Égal français », *Word Ways*, vol. IX, n° 1 [1976], p. 60-61).

29 Arthur Rimbaud, *Une saison en Enfer* [1873], *Poésies. Une saison en Enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard (Poésie), 1984, p. 141.

je moi-même point.

[...]

Les bois de pins sont
les oiseaux. La flûte flotte,
les os sous les eaux³⁰.

Ou encore « je te souvient³¹ », où le solécisme, qui est une faute d'accord, manifeste très économiquement quelle dissonance la réécriture de la mémoire poétique par un auteur féminin introduit dans l'ordre de la langue, déplaçant en particulier la catégorie de la personne, qui articule par excellence la grammaire à l'existence sociale : le *je* poétique, quelle que soit sa référence, est décidément un autre – une altérité qui passe ici par la neutralité de la « non-personne³² ».

Si l'autorité de l'auteure est alors celle d'une traductrice, d'autres postures ont été adoptées par les Oulipiennes, préférant à la violence de la traduction les formes moins directement agonistiques du dialogue, qu'il s'agisse de mémoire intertextuelle ou d'une polyphonie interne à l'œuvre³³.

La mémoire des œuvres du passé fait de l'auteur un héritier, dont l'autorité procède directement de celle des Grands Écrivains qu'il reconnaît comme tels – ce qui n'implique pas, du reste, l'irénisme de cette relation critique. Y prend le cas échéant sa place l'« anxiété de l'influence » naguère définie par Harold Bloom³⁴, susceptible de lui faire parcourir l'échelle entière des tonalités affectives, de l'admiration fervente à l'iconoclasme le plus agressif.

Les livres de Michèle Audin, tout particulièrement *Une vie brève*, *Cent vingt et un jours* et *Mademoiselle Haas*³⁵, témoignent ainsi d'une innutrition perecquienne parfaitement assumée : outre l'hommage onomastique rendu avec insistance par *Cent vingt et un jours* (d'ailleurs dûment signalé par le « chapitre surnuméraire » du roman³⁶),

30 Michelle Grangaud, « L'hérédité a des strophes », *Poèmes fondus*, *op. cit.*, p. 56-57.

31 « Avec fondu de fondus », *ibid.*, p. 104.

32 Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe » [1946], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (Tel), 1990, t. I, p. 228.

33 On peut reprendre ici la terminologie de Jacques Bres, qui oppose dialogismes interdiscursif et interlocutif (voir notamment Jacques Bres et Sylvie Mellet, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, n° 163 [2009], p. 4).

34 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

35 Michèle Audin, *Une vie brève*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2013 ; *Cent vingt et un jours*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2014 ; *Mademoiselle Haas*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2016.

36 « Les noms que portent certains de ces personnages ont été tirés de (ou inspirés par) différents livres, parmi lesquels *Le Lys dans la vallée* (Honoré de Balzac), *Un cabinet d'amateur* et *W ou le souvenir d'enfance* (Georges Perec), *Le Comte de Monte-Cristo* (Alexandre Dumas), *Le Maître et Marguerite* (Mikhaïl Boulgakov) » (*Cent vingt et un jours*, *op. cit.*, p. 185).

et plus discrètement par *Mademoiselle Haas*³⁷, on s'attardera davantage à *Une vie brève*, dont le titre paraît placer l'entrée en écriture (littéraire) de son auteure sous le signe de Jacques Roubaud – passeur à l'Oulipo de cette forme chère à la fin du XIX^e siècle³⁸ – pour mieux faire allégeance à Perec : dans le détail de sa facture et, en particulier, dans la densité, en certains lieux, des réécritures de *W ou le souvenir d'enfance* et de *Je me souviens*³⁹, ce « livre du père » procède surtout de l'œuvre de Perec. Ainsi de son antépénultième paragraphe, où résonne l'écho du chapitre XIII de *W* (« Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble⁴⁰ ») : « Il m'est un peu plus difficile de vous dire combien je déplore la mort de l'horloge parlante. Pour garder intacts mes souvenirs, rares, intimes, précieux, futiles et pesants, fugaces et tenaces, je n'en écris pas davantage ici⁴¹. »

C'est dire qu'au-delà des effets de miroir citationnels (demeurant ponctuels quel que soit leur nombre), la reprise est alors structurelle, qui vaut pour le dispositif intertextuel lui-même : car la réécriture, ainsi affichée, est bien, à nouveau, une manière d'inscrire la filiation littéraire – fût-elle rapportée à une œuvre qui reste, par excellence, un livre du manque – au défaut d'un lien familial détruit par la même Histoire (« avec sa grande hache ») :

[J]e lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau ; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je relise vingt pages, trois chapitres ou le livre entier : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée⁴².

Passage de relais qui représente une allégeance sereine, où le respect critique paraît signifier l'autorisation, par le Grand Écrivain lui-même, de sa reprise.

Si Anne Garréta adopte elle aussi la posture critique du commentateur dans *La Décomposition* (dont le titre traduit en français le terme grec d'*analyse*), la réécriture du chef-œuvre de Proust y est conduite dans une tout autre perspective :

37 La liste des livres qui clôt le volume cite *La Vie mode d'emploi* « pour quelques personnages secondaires et parce qu'une des histoires de son livre est inspirée de celle de Marcel Fribourg », *Je me souviens* et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* « dont les observations de Céline square Louvois sont un plagiat par anticipation » (Michèle Audin, *Mademoiselle Haas*, *op. cit.*, p. 187). *Mademoiselle Haas* dessine aussi la silhouette d'une coiffeuse de Belleville dans laquelle le lecteur est invité à reconnaître la mère de Georges Perec (*op. cit.*, p. 9, p. 70, p. 92, p. 95 et p. 101-102).

38 Voir notamment Jacques Roubaud, *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 ; *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne. 12 (+1) autobiographies*, Paris, Fayard, 2006.

39 *W ou le souvenir d'enfance* et *Je me souviens* sont, du reste, les deux premières œuvres littéraires citées dans la rubrique « Remerciements et sources » qui clôt le livre (Michèle Audin, *Une vie brève*, *op. cit.*, p. 181).

40 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 707.

41 Michèle Audin, *Une vie brève*, *op. cit.*, p. 175.

42 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 764. L'« Histoire avec sa grande hache » est mentionnée dans le chapitre II (p. 661).

À la trente-septième phrase du roman paraît ce nom : « Mme de Saint-Loup ». Maintenant, postez-vous une après-midi en quelque point stratégique d'une métropole quelconque [...]. Comptez les corps. Le trente-septième à passer devant la mire que vous vous serez choisie sera le bon. Accord en nombre. [...] C'est une passante ? Bingo ! accord en genre. Un pacte thanatographique vous lie à la syntaxe : elle gouverne votre volonté. Vous voici dans l'obligation d'exécuter l'entité amphibie surgie à l'interface de la fiction et du monde : « Mme de Saint-Loup » [...]. Vous rentrez donc chez vous. Tranquillement.

Vous allumez votre ordinateur. Sur le disque dur, un fichier contient le texte complet [de la *Recherche*] [...]. En trois coups de souris et quelques prestidigitations de clavier vous écrasez toutes les phrases en lesquelles il est fait référence [...] à un personnage dénommé Mme de Saint-Loup⁴³.

Au-delà de cette « thanatographie⁴⁴ » pour le moins irrévérencieuse, dégraissant ensemble le texte et le monde pour « donner des corps aux noms errants de la fiction⁴⁵ », l'« accord en genre » qui règle les crimes du narrateur « littérateur⁴⁶ » caractérise aussi bien les auteurs, tous masculins, du canon occidental tel que le roman en rappelle la constitution, d'*Œdipe Roi* de Sophocle à *La Vie mode d'emploi* de Perec. L'assassinat est alors moins « considéré comme un des beaux-arts » qu'il ne fait la substance de la mémoire littéraire, en un « crime » dûment dénoncé dans la lettre à l'éditeur (Grasset, en l'occurrence – qui fut aussi celui de Proust⁴⁷) placée à la fin de la première partie :

Quel investissement désastreux, un investissement de mauvais père de famille, que ces auteures qu'on n'a cessé de voir dégringoler les pentes savonneuses des sommets où les canonisateurs zélés bombardent leurs confrères. [...] Que la débauche de romancières [...] ne vous leurre point. De siècle en siècle, on a su, sans heurt et sans éclat faire le ménage. Le territoire est marqué : une petite réserve pour le gibier de poil et de plume, mais c'est pour mieux baliser le plan d'occupation des mémoires. Le crime, je le constate avec l'admiration des vrais amateurs, est parfait : hapax, dispersion, démembrement, disparitions mystérieuses, élimination des témoins, captation d'héritage, empreintes effacées, dossiers enterrés, recherches calmées, et enfin, cannibalisation du corpus du délit, disparu, volatilisé à l'état moléculaire dans le style et la moelle des dévorants. Ah ! muses ! Ah ! cyclopes⁴⁸ !

On comprend que cette occultation des auteures voue la littérature à la « décomposition », et le lecteur à la mort (« Ce que vous lisez vous tuera⁴⁹ ») – en

43 Anne Garréta, *La Décomposition*, Paris, Le Livre de poche, 2002 [1999], p. 28-31.

44 *Ibid.*, p. 226.

45 *Ibid.*, p. 27.

46 *Ibid.*, p. 128.

47 « Chez vous fut établie la première demeure de Swann », rappelle à juste titre la p. 149.

48 *Ibid.*, p. 141-143.

49 *Ibid.*, p. 219. Sur les figures du lecteur dans *La Décomposition*, voir Lucy O'Meara, « Impossibles quêtes de savoir et d'identité dans *La Disparition* de Georges Perec et *La Décomposition* d'Anne Garréta », dans Antoine Dechéne et Michel Delville (éd.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016, p. 83-89.

attendant le renversement de l'avatar homicide de la devise latine *Nulla dies sine linea* (« Plus un jour sans un meurtre⁵⁰ ») dans le roman de 2002 : *Pas un jour* (sans une femme). À la relecture agressive du grand écrivain moderniste par excellence du canon français répond alors le prolongement – dont la connivence paraît bien dénuée d'« anxiété de l'influence⁵¹ » – de la « prose de mémoire » sans ratures ni repentirs inventée par *Le Grand Incendie de Londres* de Jacques Roubaud⁵² :

Quitte à contrarier tes habitudes et tes penchants, autant systématiquement le faire. Voici l'ascèse que tu as pour toi réglée (on ne peut plus radicalement différer ni dissembler de soi-même que tu entreprends ici de le faire). Elle tient en une maxime : pas un jour sans une femme.

Ce qui veut dire simplement que tu t'assigneras cinq heures (le temps qu'il faut à un sujet moyennement entraîné pour composer une dissertation scolaire) chaque jour, un mois durant, à ton ordinateur, te donnant pour objet de raconter le souvenir que tu as d'une femme ou autre que tu as désirée ou qui t'a désirée. Le récit ne sera que cela, le dévidage de la mémoire dans le cadre strict d'un moment déterminé. [...]

Nul autre principe que d'écrire de mémoire. Ne visant pas à dire les choses telles qu'elles eurent lieu, non plus qu'à les reconstruire telles qu'elles auraient pu être, ou telles qu'il te paraîtrait beau qu'elles eussent été, mais telles qu'au moment où tu les rappelles elles t'apparaissent. [...]

Ni rature, ni reprise, ni biffure. Les phrases comme elles viendront, sans les comploter. Et interrompues sitôt que suspendues. La syntaxe à l'avenant de la composition⁵³...

En 2009, *Éros mélancolique*, co-signé par Jacques Roubaud et Anne Garréta, adopte cependant un autre dispositif, les textes d'Anne Garréta (« Préface », « [L'archive fantôme la mémoire digitale] », « [Le négatif la chambre noire] » d'une part ; « [Fade to gray] » de l'autre) encadrant apparemment le roman de Jacques Roubaud. L'emprunt de la forme classique du récit-cadre – valant signature puisque Anne Garréta, en tant qu'universitaire, est précisément spécialiste de cette période – prend alors l'allure d'une tactique énonciative, encerclant matériellement, dans l'espace du

50 Anne Garréta, *La Décomposition*, op. cit., p. 107.

51 À moins que l'on ne rapporte à une telle inquiétude distinctive le vacillement référentiel que signifie l'introduction de la fiction : « [D]ans la série de ces nuits, il y en a une, au moins une, qui est une fiction. Et tu ne diras pas laquelle » (Anne Garréta, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002, p. 144).

52 « [T]andis que j'écoute le bruit des voix et des caisses, vient de s'éloigner invisiblement le moment intense d'angoisse et d'hésitation à commencer à écrire ceci, en lignes qui seront noires et serrées, aux lettres minuscules, sans ratures, sans repentirs, sans réflexion, sans imagination, sans impatience, sans promesses sinon de leur existence assurée ligne après ligne sur la page de cahier où je les écris » (Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 13).

53 Anne Garréta, *Pas un jour*, op. cit., p. 11-13.

livre, la voix de l'auteur masculin pour en fragiliser l'autorité narrative⁵⁴ – en écho manifeste à l'impossibilité du nom d'auteur que dit, dès la préface de Garréta, le simulacre de copie d'écran : « Je n'ai pas de nom. / Je ne suis pas l'auteur de ce que je veux transmettre⁵⁵. »

Autant de manières de négocier avec l'autorité de l'auteur masculin – jusqu'à la prise de distance effective, loin des fictions énonciatives, annoncée à l'automne 2016 au quotidien espagnol *El País* :

« [Les Oulipiens] se sont éloignés du projet original. Il y a une tendance à la reprise des formules du passé et à l'utilisation des contraintes comme des recettes de cuisine. L'Oulipo ne peut pas être seulement cela : il doit trouver de nouvelles formes pour développer le potentiel de la littérature », estime [Anne Garréta]. Elle s'en va après avoir essayé de changer le groupe de l'intérieur, sans succès. « Toute tentative de réforme échoue quand une institution vieillit et s'ossifie. Les femmes m'ont comprise, mais nous n'étions pas nombreuses », se plaint-elle. Garréta croit que pour survivre, le groupe doit résoudre différents problèmes qui ont surgi en son sein : « Veulent-ils favoriser la parité ou rester une monoculture masculine ? Préfèrent-ils être un groupe de réflexion ou une entreprise dédiée au spectacle ? », s'interroge l'écrivaine avant de retourner à ses platines⁵⁶.

La même année, Michèle Audin réunissait dans *Mademoiselle Haas* une collection de « récits » de femmes au travail (« Elles ont vingt ans, ou trente, ou un peu plus, en 1934. Elles travaillent. / Elles s'appellent Mademoiselle Haas⁵⁷ ») : façon de s'élever, sans doute, contre la réduction oulipienne de l'écriture à un « métier d'homme » – une domination masculine qui semble aujourd'hui encore bien difficile à remettre en cause, s'agissant en particulier de poétiques collectives de la contrainte. « Oulipiens, encore un effort... », a-t-on alors envie d'ajouter, échappant *in fine* en compagnie du marquis de Sade à la supposée neutralité analytique...

Si l'on cherche à croiser, comme j'ai essayé de le faire dans ces quelques pages, la question du sens des formes esthétiques et la catégorie du genre (compris comme sexe social plus que biologique), on rencontre nécessairement en chemin les travaux d'Eve Kosofsky Sedgwick, qui a probablement énoncé les hypothèses les plus fortes à ce sujet, montrant en particulier dans *Epistemology of the Closet*

54 Sur ce point, voir Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative pensée et revue par Anne F. Garréta », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (éd.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 237-250 (en particulier p. 244). Sur le défi que représentent pour la narratologie genettienne, fondée sur l'autorité d'un « discours du récit », les structures narratives classiques, voir Jenny Mander, *Circles of Learning : Narratology and the Eighteenth Century French Novel*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

55 Jacques Roubaud et Anne Garréta, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009, p. 9.

56 Alex Vicente, « Internet no invento la literatura experimental », *El País*, 19 novembre 2016 (traduction de Hermes Salceda).

57 Michèle Audin, *Mademoiselle Haas*, *op. cit.*, p. 9.

que le formalisme a historiquement permis de déguiser – c'est-à-dire d'exhiber tout autant que de cacher – un discours homosexuel auquel la modernité interdisait toute expression directe :

The public rhetoric of the « empty secret », on the other hand, the cluster of aperçus and intuitions that seems distinctively to signify « modernism » (at least, male high modernism), delineates a space bounded by hollowness, a self-reference that refers back to – though it differs from – nineteenth-century paranoid solipsism, and a split between content or thematics on the one hand and structure on the other that is stressed in favor of structure and at the expense of thematics. I will argue [...] that this rhetoric of male modernism serves a purpose of universalizing, naturalizing, and thus substantively voiding – depriving of content – elements of a specifically and historically male homosexual rhetoric. [...] the modernist impulse toward abstraction in the first place owes an incalculable part of its energy precisely to turn-of-the-century male homo / heterosexual definitional panic⁵⁸ [...].

Or, quelle que soit la biographie de leurs auteurs, les textes oulipiens ne se sont pas installés sur ce terrain-là et (par exemple) n'ont pas repris à leur compte en dépit de leur généalogie pataphysique la performance du genre figurée par *Le Surmâle* de Jarry, où le genre ressortit non seulement au construit (comme l'expose Judith Butler⁵⁹) mais est véritablement surjoué. Si le recours aux contraintes est en revanche capable d'inquiéter la grammaire de la langue, bousculant la dualité du masculin et du féminin ainsi entendus⁶⁰, c'est ici la question de l'autorité de l'auteur(e) qui m'a retenue : j'ai essayé de montrer comment quelques fictions énonciatives, empruntant aux postures du traducteur, du commentateur ou du conteur, permettent de négocier avec la figure autoritaire du Grand Écrivain pour asseoir l'autorité de l'auteure, et rendre audible sa voix. Il resterait bien sûr à éprouver ces hypothèses au-delà du corpus oulipien, pour les confronter aux pratiques d'autres auteures à contraintes et, le cas échéant, les falsifier.

58 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008 [1990], p. 165 et p. 167.

59 Voir notamment Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.

60 Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « Masculin / féminin : l'écriture oulipienne a-t-elle un genre ? », *art. cit.*, en particulier p. 84 pour l'analyse de *Sphinx* d'Anne Garréta (Paris, Grasset, 1986), récit épïcène puisque le genre de sa voix narrative demeure indécidable faute de marques grammaticales.

Références

- AUDIN, Michèle, *Cent vingt et un jours*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2014.
- , *Mademoiselle Haas*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2016.
- , *Une vie brève*, Paris, Gallimard (L'Arbalète), 2013.
- BENVENISTE, Émile, « Structure des relations de personne dans le verbe » [1946], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard (Tel), 1990, t. I.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- BLOOMFIELD, Camille, *Raconter l'Oulipo (1960-2000). Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- BLOSSIER-JACQUEMOT, Anne, *Les Oulipiens antiques : pour une anthropologie des pratiques d'écriture à contraintes dans l'Antiquité*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Diderot, 2009.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud, le meurtre d'Orphée : crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le poème*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- BOUJU, Emmanuel (éd.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 2002 [1998].
- BRES, Jacques et Sylvie MELLET, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, n° 163 (2009), p. 3-20.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- DE SAINT-MARTIN, Monique, « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 83 (1990), p. 52-56.
- ELKIN, Lauren et Scott ESPOSITO, *The End of Oulipo ? An Attempt to Exhaust a Movement*, Winchester, Zero Books, 2013.
- FARRELL, Michael P., *Collaborative Circles. Friendship Dynamics and Creative Work*, Chicago, Chicago University Press, 2001.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « L'autorité narrative pensée et revue par Anne F. Garréta », dans Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (éd.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 237-250.
- GARRÉTA, Anne, *La Décomposition*, Paris, Le Livre de poche, 2002 [1999].
- , *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002.
- GRANGAUD, Michelle, *Poèmes fondus. Traductions de français en français*, Paris, P.O.L., 1997.

- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 2008 [1990].
- LE LIONNAIS, François, « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature » [1977], dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard (Folio), 1988, p. 34-41.
- MANDER, Jenny, *Circles of Learning : Narratology and the Eighteenth Century French Novel*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.
- MATHEWS, Harry, « L'Égal français », *Word Ways*, vol. IX, n° 1 (1976), p. 60-61.
- NAUDIER, Delphine, *La Cause littéraire des femmes. Mode d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire depuis les années 1970*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2000.
- O'MEARA, Lucy, « Impossibles quêtes de savoir et d'identité dans *La Disparition* de Georges Perec et *La Décomposition* d'Anne Garréta », dans Antoine DECHÈNE et Michel DELVILLE (éd.), *Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016, p. 83-89.
- OULIPO, *C'est un métier d'homme. Autoportraits d'hommes et de femmes au repos*, Paris, Mille et une nuits, 2010.
- PEREC, Georges, *Œuvres*, édition établie sous la direction de Christelle Reggiani, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2017, t. I et II.
- PLANTÉ, Christine, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- QUENEAU, Raymond, « La redondance chez Phane Armé », dans OULIPO, *La Littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 [1973], p. 181-185.
- REGGIANI, Christelle, « Masculin / féminin : l'écriture oulipienne a-t-elle un genre ? », dans Christelle REGGIANI et Alain SCHAFFNER (éd.), *Oulipo mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 79-86.
- REID, Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en Enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard (Poésie), 1984.
- ROUBAUD, Jacques, *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- , *Le Grand Incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- , *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne. 12 (+1) autobiographies*, Paris, Fayard, 2006.
- , *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995.
- ROUBAUD, Jacques et Anne GARRÉTA, *Éros mélancolique*, Paris, Grasset, 2009.
- STRAUSS, Leo, *La Persécution et l'Art d'écrire* [1941-1948], traduction d'Olivier Sedeyn, Paris, Éditions de l'Éclat, 2003.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, t. I.



Brièveté : une question de rythme. Réflexions sur la littérature d'Andrés Rivera

MARTA INÉS WALDEGARAY

Cet article s'inscrit dans une réflexion en cours portant sur les procédés de la brièveté dans la littérature argentine contemporaine. Dans ce cadre et partant de la distinction entre *brièveté* (notion qui relève du domaine de l'énonciation) et texte *court* (caractère dimensionnel de l'écriture), notre actuel domaine de recherche porte sur un corpus constitué par la production de quatre écrivains argentins : Andrés Rivera (1928-2016), Sylvia Molloy (1938), Tununa Mercado (1939), Hernán Ronsino (1975)¹, chacun de nos auteurs proposant de manière singulière un style bref. Le travail avec le passé littéraire, historique ou personnel sous-tendu par un florilège de réflexions sur la mémoire, l'oubli, la perte, le deuil et l'attente, donne forme à une écriture de soi où les pratiques de réécriture et d'échanges intertextuels ne sont pas absentes. Cette problématique, complexe dans les enjeux qui s'y nouent, ouvre de riches pistes de réflexion et nous a permis de creuser l'un des filons de notre recherche : celui des rapports entre rythme et brièveté narrative. Dans les textes de notre corpus, la brièveté confie à la coupure syntaxique et à la digression sa puissance rythmique. Elle donne à voir le mot et met

1 Le corpus sur lequel nous travaillons actuellement est composé de la totalité de l'œuvre d'Andrés Rivera et de Tununa Mercado. Pour ce qui est de Sylvia Molloy, nous avons inclus : *En breve cárcel* (Barcelona, Seix Barral, 1981), *Varia imaginación* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2003) et *Desarticulaciones* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010). De Hernán Ronsino : *La descomposición* (Buenos Aires, Interzona, 2007) et *Glaxo* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009). Cette recherche actuelle, orientée davantage vers le rythme de la prose, s'inscrit dans la suite de mon ouvrage consacré à la production narrative de Rivera, *Historia y brevedad narrativa. La escritura de Andrés Rivera* (Buenos Aires, Biblos, 2015), où j'ai étudié l'inscription de l'Histoire dans ses textes par le truchement de la configuration subjective de ses personnages et d'un dispositif de références historiques et littéraires reliant l'écriture à la société. La détresse, doublement subjective et historique qui caractérise son univers narratif, est analysée dans la périphérie de plusieurs de ses textes (épigraphes, dédicaces, *incipit*, *excipit*, notes en bas de page), ainsi que dans le dispositif onomastique (qui propose une fiction généalogique d'origine juive) repéré dans l'ensemble de son œuvre. L'ouvrage explore les contraintes formelles du réalisme testimonial qui caractérise l'univers idéologique de l'auteur.

en valeur les pauses, les silences, les bornes internes du discours mis en valeur par la ponctuation (surabondance de virgules, parenthèses) et les jeux typographiques (caractères soulignés, blancs). L'écriture brève attire l'attention du lecteur sur ces interruptions et s'affirme dans la densité de sens générée par les coupures. Le bref met également en relief la problématique des limites de la lecture et de la compréhension, car contre toute attente, il retarde la lecture, engageant ainsi son lecteur à la relecture, à chercher dans le texte des bornes de sens (linguistiques, topographiques) à partir desquelles tenter de reconstruire ce qui semble manquer : le fil conducteur du récit. Ce que pointe avec force l'écriture brève est la suspension – par l'introduction d'un autre niveau de lecture et pour un temps d'une durée relativement courte – de l'axe syntagmatique sur lequel s'enchaînent les mots. Pour creuser ces hypothèses, nous nous intéresserons spécialement au décrochement opéré par la disposition typographique, car nous sommes d'avis que la dimension matérielle de l'écriture dramatise les notions de durée et de succession en imprimant à la prose une forme brève rythmée par la répétition de divers procédés de coupure² donnant lieu à un système confié à la répétition des ruptures.

Nous percevons la difficulté de cette caractérisation ; elle nécessite une étude de grande ampleur que le cadre de cet article ne nous permet pas de réaliser. Nous tâcherons néanmoins d'aborder ici cette problématique par l'un de ses aspects, susceptible d'éclairer de manière probante, et peut-être différemment, cette relation entre le rythme de la prose et l'écriture brève. Pour y parvenir, nous avons fait le choix de nous centrer sur l'œuvre de celui qui est légitimement considéré par la critique littéraire comme étant le maître de l'énonciation austère et réticente dans la littérature argentine contemporaine : Andrés Rivera³. Pourtant, précisons succinctement que les *grands récits* de l'histoire politique argentine et européenne du XIX^e et du XX^e siècles constituent la matière préférée de sa fiction narrative composée de six romans, onze nouvelles, douze ouvrages de récits/contes et deux anthologies. Depuis 1957, année de publication de son premier roman, *El precio*, la conviction politique de gauche d'Andrés Rivera a modelé et conféré un poids spécifique à cinquante années d'écriture déclinées selon deux projets littéraires divergents : celui de la représentation réaliste de ses quinze premières années de

2 Shoshana Felman, « Lyrisme et répétition », *Romantisme*, vol. 3, n° 6 (1973), p. 3-18 : « [L]e rythme n'est rien d'autre que le système ouvert de la répétition des ruptures [...] le pathos de la répétition » (p. 10).

3 Andrés Rivera (de son vrai nom, Marcos Ribak) naît à Buenos Aires, dans un foyer ouvrier du quartier de Villa Crespo, en 1928. Ouvrier textile à l'âge de vingt ans, il prend sa carte au Parti communiste argentin à dix-sept ans. Il réussit à passer au travers des mailles du filet de la dernière dictature argentine (1976-1983). Sa trajectoire littéraire est longue. Il publie son premier roman en 1957 (*El precio*), après quelques incursions dans le journalisme. Bien que reconnu en Argentine et les pays du Cône Sud, il reste assez inconnu en Amérique latine et en Espagne, où son œuvre commence à être diffusée à partir de 2001 avec la publication de l'un de ses plus célèbres romans *La revolución es su sueño eterno* (publié à Buenos Aires en 1987, et qui lui vaut le Prix national de littérature en 1992) et, en 2002, de *El Farmer* (1996). Sa production littéraire comprend six romans, onze nouvelles, douze ouvrages de récits/contes et deux anthologies. Il est décédé à l'âge de quatre-vingt-huit ans, le 23 décembre 2016.

production – de 1957 jusqu'à 1972, année où il publie le recueil de contes *Ajuste de cuentas* –, et celui des années qui suivent cette période initiale, focalisé sur une expérimentation littéraire issue des procédés que l'auteur est conscient d'emprunter aux avant-gardes. De sorte que si, dans ses premiers textes, notre auteur pensait la fonction sociale de la littérature comme un acte d'engagement politique (en termes de vérité référentielle) et se souciait de comment raconter les pénuries des déshérités politiques, progressivement, vers les années 1970, cette motivation idéologique s'est également orientée vers les modalités narratives d'insertion de l'événement historique dans le texte littéraire ; vers une historisation poétique qui renonçait au modèle fictionnel d'exposition complète. La déstructuration de l'utopie devient traumatisme politique et fait basculer ses récits vers un sens fort de l'ordre révolu. L'utilisation allégorique de l'Histoire faite par Rivera réfracte le malaise contemporain d'une Argentine déconcertée qui, pour comprendre la détresse de ses dernières décennies, regarde son passé (le XIX^e siècle : le temps des révolutions). Le désespoir chez Rivera comporte une perte, implique une rupture, et découle d'une perception : celle de l'impuissance. Sa croyance en une authenticité inhérente au temps passé va de pair avec sa certitude de l'anomie morale du présent. Il y a, dans la littérature de Rivera, une attitude existentielle douloureuse qui l'apparente à la tradition littéraire d'écrivains existentialistes du Rio de la Plata comme Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Haroldo Conti, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti. Mais ce qui, dans la littérature de ces écrivains, est une résignation inhérente à la condition humaine, se trouve être dans la littérature de Rivera une déception consubstantielle à l'échec politique, à la conception de la temporalité historique comme processus de dégradation. Ses personnages, pour la plupart misanthropes et désenchantés (Rosas, Paz, Castelli, Bedoya, Cufre, Arturo Reedson, Pablo Fontán), incarnent la précarité d'un monde dépourvu de toute illusion d'un avenir meilleur. Ainsi comme le pessimisme devient une marque de subjectivité politique dans sa littérature, la réticence reprend ses droits sur le plan de l'énonciation. La fragmentation, qui a toujours caractérisé l'organisation narrative de sa fiction, reste lisible, mais devient peu à peu également visible, car l'espace littéraire de ses textes s'ouvre à un regard plus plastique de l'écriture en incluant toutes sortes de textes : des images, des poèmes, des extraits de journaux, des bribes de discours provenant de la culture populaire, sans pour autant abandonner les citations littéraires. En somme, le rythme saccadé de l'écriture de Rivera, de plus en plus dressé par la brièveté narrative, rend lisible et visible une temporalité historique tristement interrompue.

Notre article se développera en deux temps. Tout d'abord, nous exposerons la notion de rythme dont l'écriture brève de Rivera s'empare ; nous aborderons ensuite quelques-uns des procédés rythmiques relatifs au traitement typographique utilisé dans ses textes.

Opérations soustractives inhérentes au rythme rivérien

En 2000, dans son prologue à *Andrés Rivera. Cuentos escogidos*, l'écrivain argentin Guillermo Saavedra utilise une comparaison très suggestive pour illustrer la densité des silences rivériens. Il écrit : « Comme dans le principe d'Archimède, dans l'eau précise des récits narratifs de Rivera, le silence est un corps qui déplace

un volume de sens égal au sien⁴. » Un an plus tard, dans une note journalistique concernant la publication de *Hay que matar* (2001), la journaliste Jorgelina Núñez décrit de belle et juste manière le rythme traînant de Rivera. Elle associe le progrès laborieux de la diégèse qui caractérise l'écriture de notre auteur au rythme invariable et constant de la mer. En brossant un aperçu du processus selon lequel son écriture devient de plus en plus réticente, Núñez plaide que :

[S]es phrases se sont adaptées à un principe d'économie selon lequel souvent le silence l'emporte sur les mots, et ceux-là, comme un acte de revanche, reviennent sans cesse de manière répétitive sur ce qui a été dit en imitant le mouvement de la mer : ils avancent un élément et le retirent, ils le ramènent à nouveau jusqu'à ce que il n'en reste qu'un souvenir bourdonnant. Comme le va-et-vient des vagues, la syntaxe de Rivera n'est pas progressive, mais récessive : elle cache toujours quelque chose, elle retient plus qu'elle ne livre⁵.

Ces deux citations mettent en relief le frein narratif qui sous-tend l'écriture de Rivera. Saavedra et Núñez perçoivent le rythme rivérien comme une tension discrète entre ce que l'écriture donne et ce que l'écriture retire. Un flux structurant donc, caractérisé par la coupure et le détournement narratif, plutôt que par la présence régulière d'éléments temporels ou conceptuels bien marqués. Cet angle d'approche, qui est aussi le nôtre, décèle ce que le rythme a de variation et d'écart, et a trait à ce que, dans son essai sur la poétique du continu dans la prose romanesque, Jean-Paul Goux désigne comme étant les trois qualités dominantes de toute définition « globale » de la notion de rythme : la structure, la périodicité, le mouvement⁶. Goux apporte également une autre précision d'importance. Il rappelle que le sens étymologique du mot *rythme* provient du grec *ruthmos*, abstrait du verbe *rein* qui signifie *couler*. Et, en s'appuyant sur les propositions théoriques d'Émile Benveniste dans son article « La notion de rythme dans son expression linguistique⁷ », l'écrivain français rappelle que la langue grecque emploie le verbe *rein* pour indiquer les cours d'eau. Ce sont les fleuves et les ruisseaux qui coulent en grec, jamais les vagues. Ainsi, Goux évoque la définition de la notion de *ruthmos* qu'a apportée

4 Guillermo Saavedra, « Prologue », dans Andrés Rivera, *Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2000, p. 15 ; nous traduisons (« *Como en el principio de Arquímedes, en el agua precisa de las narraciones de Rivera, el silencio es un cuerpo que desplaza un volumen de sentido igual al suyo* »).

5 Jorgelina Núñez, « El silencio de todas las derrotas » [en ligne], *Revista Ñ*, Edición Domingo 17/06/2001 [http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/17/u-00611.htm] ; nous traduisons (« *[S]us frases se fueron ajustando a un principio de economía según el cual el silencio muchas veces le gana la partida a las palabras y que éstas, como revancha, insisten en volver sobre lo dicho en repeticiones que imitan el movimiento del mar : adelantan un dato y lo retiran, lo traen de nuevo hasta que no queda de él más que un recuerdo zumbón. Como el ir y venir de las olas, la sintaxis de Rivera no es progresiva, es recesiva : siempre se guarda algo, retiene más de lo que entrega* »).

6 Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, p. 89-90. Voir également Pierre Sauvanet, « Rythme » [en ligne], *Encyclopaedia Universalis* [http://www.universalis.fr/encyclopedie/rythme/].

7 Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique » [1951], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.

Benveniste : une « manière particulière de fluer », une « forme distinctive, [une] figure proportionnée, [une] disposition », un « arrangement caractéristique des parties dans un tout ». Il est intéressant de noter qu'au début des années 1920, le formaliste russe Iouri Tynianov considérait également le rythme comme une force libératrice, un écart à l'égard des contraintes métriques. Dans *Le Problème de la langue du vers* (1924)⁸, Tynianov suit les réflexions d'Ossip Brik sur l'impulsion rythmique⁹ et ouvre la réflexion à la relation entre la structure rythmique et le sens. Il interprète le rythme comme un principe de composition dynamique et non comme adéquation à une norme métrique abstraite et contraignante. Pour Tynianov le mètre est la norme et le rythme est le principe actif de construction sur lequel se fonde la dynamisation de la nature polysémique du matériau verbal. Selon lui, le rythme ne peut être prescrit¹⁰. C'est également le constat du linguiste Henry Meschonnic lorsque, soixante ans plus tard, il soutient qu'il existe une opposition entre les notions de *schéma* et de *rythme*¹¹. Conjointement avec Gérard Dessons, Meschonnic considère que la « déplatonisation » d'une approche normative et instrumentalisante du rythme, uniquement axée sur la cadence que la périodicité sonore imprime, doit provenir d'une conception holistique de cette notion. Selon les deux théoriciens, cette perspective, qui vise à intégrer la dimension sémantique, a l'avantage de ne pas dissocier le rythme – en tant que principe constructif de la signification – des discours, c'est-à-dire de leur inscription dans le récit¹².

Dans le cas d'Andrés Rivera, lorsque l'avenir de l'Histoire n'apporte pas la transformation tant attendue et que l'espoir placé dans l'engagement politique perd son fondement, le détournement devient procédé narratif imprimant sa marque rythmique dans l'écriture. Dans la mesure où son ambition principale consiste à réduire l'information textuelle, à affaiblir les certitudes du lecteur, à convertir le réel en énigme, l'on pourrait soutenir que le travail narratif de Rivera est essentiellement soustractif. Cette tendance à la réticence, qui allège les textes de matière verbale, élimine progressivement les commentaires doctrinaires, éloigne la *doxa* marxiste, supprime les marques de la plénitude idéologique passée. Rivera opère des coupures dans la successivité diégétique de ses histoires. La brièveté énonciative prend ainsi sa place.

8 Ouvrage en russe publié en français sous le titre *Le Vers lui-même. Les problèmes du vers*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1977, p. 15.

9 Ossip Brik a exposé « Rythme et syntaxe » devant l'OPOÏAZ en 1920 et l'a publié en 1927 ; reproduit dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 154-169.

10 À ce sujet, voir l'article de Patrick Flack, « Structures temporelles dans la poétique des formalistes russes : répétition, accord, rythme, série du vers », dans Jean-Philippe Jaccard et Ioulia Podoroga (éd.), « Temps ressenti » et « Temps construit » dans les littératures russe et française au XX^e siècle, Paris, Kimé (Défours littéraires), 2013, p. 190 et p. 193. Voir aussi l'article d'Hélène Henry-Safer, « J. Tynjanov : théorie du mètre, théorie du rythme », *Revue des études slaves*, t. 55, fasc. 3 (1983), p. 425-429.

11 Régine Blaig, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement – Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française*, vol. 56 (1982), p. 24-34.

12 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du Rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 6 et p. 30.

En suivant les propositions théoriques de Gérard Dessons¹³, la brièveté est abordée dans notre analyse comme un acte d'énonciation qui tend à interrompre la continuité narrative, à entraver la durée discursive. *Le bref* se manifeste dans la rupture, dans la discontinuité, et non pas exclusivement dans la longueur plus ou moins importante des textes (quoique abréviation énonciative et longueur matérielle des textes puissent converger). La négativité qui mine la matérialité des textes de Rivera et la déception face à un monde que l'auteur considère comme dépourvu de toute transcendance morale et historique (un nihilisme croissant perceptible dans les opérations soustractives de réécriture) sont indéniablement associées à la poétique suspensive de son écriture et à la brièveté en tant qu'opération formelle et manière de dire le désenchantement et l'anomalie du présent¹⁴.

Il n'entre pas dans nos intentions de nous livrer ici à un inventaire exhaustif des procédés de digression narrative et de coupure textuelle moyennant lesquels la fiction narrative de Rivera et l'espace littéraire de ses textes rendent compte d'un passé saturé de références personnelles, historiques, littéraires¹⁵, préférant essayer de mesurer les effets de l'écart rythmique qu'imprime la digression et, peut-être même, en cerner le sens tout autant que les implications (que celles-ci soient d'ordre poétique ou idéologique). Disons succinctement que, dans l'ensemble de sa production littéraire, un ample dispositif de procédés narratifs très variés y concourent, comme par exemple au niveau de la temporalité du récit : les anachronismes, des clins d'œil trans-temporels qui condensent de nouveaux paradigmes de lecture, si l'on suit les réflexions sur l'anachronisme menées par Georges Didi-Huberman¹⁶; au niveau stylistique : la rupture déstabilisante de l'isotopie langagière consistant à l'altération et au contraste des registres de langue utilisés (descriptions crues de rapports sexuels, langage grossier ou vulgaire) ; au niveau syntaxique : le rythme saccadé, haché et martelé de sa prose, produit d'une part par l'insistant recours à des figures de répétition et, d'autre part, par la déroute du sens provoquée par les coupures dans la matière narrative et la prévisibilité phrastique. Rivera érige la digression en véritable méthode d'écriture faiseuse de frein narratif. Les coupures digressives installent une dynamique de la brièveté perceptible dans une prose scandée au rythme des blancs dans les pages, des alinéas, des ellipses, des majuscules, des récits enchâssés et

13 Gérard Dessons, « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21 (1991), p. 3-12.

14 À ce sujet, dans son article sur la forme brève et le pessimisme chez Chamfort, Laurent Loty soutient que « la question de l'optimisme ou du pessimisme peut intervenir de manière décisive dans une typologie de la forme brève. Elle concerne la forme de l'énoncé ou de l'énonciation (par exemple l'acceptation ou le refus du discours de vérité de la maxime) » (Laurent Loty, « Forme brève et pessimisme. Le cas de Chamfort », *La Licorne*, n° 21 [1991], p. 225).

15 À ce sujet, voir Marta Inés Waldegaray, *Historia y brevedad narrativa. La escritura de Andrés Rivera*, Buenos Aires, Editorial Biblos (Teoría y crítica), 2015.

16 Selon Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 2000, la notion de « survivance » fait ressortir la condition hétérogène du temps ; elle révèle l'Histoire dans sa dimension anachronique et non chronologique.

d'une syntaxe phrastique assez complexe, le tout plombé et surplombé par la force hypnotique de la répétition.

Entre le désir de *mimêsis* de la première époque de sa production et le constat amer de l'inefficacité pratique de la représentation réaliste, voire de l'impuissance du modèle sartrien de l'engagement littéraire ; entre force de cohésion textuelle et entrave à la construction narrative ; entre baroquisme syntaxique et réduction des données diégétiques, dans la littérature de Rivera, l'inscription d'une lecture de l'Histoire dans le rythme narratif se fonde sur le *retour* comme procédé dominant. Les reprises tiraillent son écriture, de la plus petite unité lexicale ou grammaticale jusqu'au mouvement global de ses œuvres. Le retour anime la mémoire textuelle dans la mesure où Rivera réécrit ses textes. Sa réécriture opère par répétition ou par reformulation¹⁷. Précisons d'une manière très succincte, sans nous y attarder, qu'il reprend ses textes d'une double façon : d'un côté, par le biais d'une espèce d'intertextualité de faible niveau (entendue comme allusion ou réminiscence d'autres textes)¹⁸ en réécrivant des épisodes familiaux (la fuite du village ukrainien de Proskurov), des personnages référentiels (Sarmiento, Rosas, Paz, Petliura et d'autres), des personnages en rapport avec l'histoire familiale (ses parents, ses oncles), des personnages de fiction (Bedoya, Lucrecia, Daiana, Lucas), des anecdotes (le massacre perpétré à Proskurov par les troupes du leader nationaliste ukrainien Petliura), des thèmes (la solitude, la défaite, l'utopie, la violence, le syndicalisme, le monde ouvrier, l'éthique), ses *alter ego*. Et d'un autre côté, à travers la réécriture comme opération de variation sur ses propres textes, un geste d'intertextualité qui suppose une relation plus structurée de texte à texte. Le retour au passé anime également la vie mémorielle de ses principaux personnages. Cette surdétermination du passé chez Rivera est étroitement liée et doublement attachée, d'une part, aux opérations de coupure que sa plume inflige à la narration ; et d'autre part, à la répétition servant à dire la même chose même ou autrement.

Le martèlement qu'impriment les différentes figures rhétoriques de répétition comme l'anaphore, l'anadiplose, la concaténation, l'épiphore, l'épizeux, l'épanadiplose et le symploque, dont Rivera se sert abondamment, fait de cette dynamique régressive le lieu primordial d'un sens flottant et ambigu, d'une attente sceptique, d'une subjectivité désenchantée et solitaire. Cette écriture chuchoteuse qui fait place au silence n'est pas étrangère à la négativité critique qui parcourt une

17 Dans nos réflexions sur le sujet, nous adoptons le terme de « réécriture » (avec deux *ê*) plutôt que « récriture », car à notre avis, le premier terme rend davantage compte du travail d'écriture comme d'un processus potentiellement inachevé, toujours sujet à correction. Le préfixe souligne l'existence de ce qui est déjà écrit et met en évidence la réflexion sur l'écriture et, dans le cas particulier de Rivera, la reprise par l'écrivain de ses propres textes, le travail autoréférentiel à travers le texte réécrit. Le terme « *récriture* » (avec un seul *ê*) met en valeur, d'après nous, le résultat du processus. Sur la notion de *récriture* dans le domaine de la stylistique, nous renvoyons à l'étude d'Anne-Claire Gignoux, *La Récriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

18 Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.

bonne partie de l'histoire des idées et de la littérature du XX^e siècle¹⁹. « *Wait without hope* » écrivait T. S. Eliot (*East Coker* III, 1940). Sur la négativité de l'énonciation brève, et en particulier celle de l'écriture de Rivera, toujours bridée, qui recule plus qu'elle ne progresse (ou qui avance en reculant) plane le spectre (Derrida), la survivance (Didier-Huberman), le deuil infaisable – dès lors que le processus vers l'évènement traumatique s'est interrompu – (Allouch) des idéaux politiques non accomplis, qui anachronisent l'Histoire, qui en font une temporalité dédaléenne où les liens entre le nouveau et l'ancien (la mémoire) advient, survient, revient sans cesse pour créer ainsi une résistance face à l'injonction du deuil de la révolution.²⁰

Procédés graphiques

Or, comment le rythme hypnotique, imprimé par la coupure digressive et la répétition incessante, se produit-il chez Rivera ? Notre article privilégiera maintenant l'examen du traitement qu'il réserve à la typographie. Dès ses premières publications, la typographie agit dans ses textes comme une technique de coupure. L'emploi de blancs, de caractères en italique et/ou en majuscules, de notes en bas de pages et de parenthèses sert à souligner la division en chapitres, en sous-parties et, à l'intérieur du corps textuel, à rendre compte des changements dans le statut narratif. Nous centrerons notre analyse autour de ce dispositif graphique servant à la disposition narrative des textes, car nous estimons que ces procédés d'altération graphique mis en œuvre par Rivera engendrent une bipartition du texte, un dédoublement de la successivité visuelle et sémantique touchant au rythme de la lecture elle-même. Ce dispositif est aussi, à notre sens, l'une des voies d'exploration du fonctionnement de l'écriture brève que nous étudions dans notre corpus sur la littérature argentine contemporaine. Nous ne retiendrons ici que trois procédés graphiques : l'utilisation des caractères en italique, l'emploi des parenthèses et l'inclusion des notes infrapaginales.

Italique

L'emploi de l'italique dans l'écriture de Rivera sert souvent à différencier la voix narrative de la voix des personnages et aussi à souligner le passage d'une histoire à une autre histoire. L'italique met essentiellement en évidence deux aspects narratifs : la reproduction de la parole d'autrui et le croisement diégétique. Par ce biais, la brièveté chez Rivera rend lisible et visible à la fois, sans aucun type de marqueur discursif canonique, aussi bien la transcription de la parole ou de la conscience des personnages que l'inclusion d'une autre histoire secondaire ou se développant en parallèle à celle du personnage principal. L'italique cherche également à montrer

19 On songera particulièrement à : Georg Simmel, « El concepto y la tragedia de la cultura », dans *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* [1911], Península, Barcelona, 1988 ; Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa* [1966], Taurus, Madrid, 1975 ; Emil Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952 ; et à la pensée de Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 et *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

20 Nous renverrons aux ouvrages suivants : Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993 ; Georges Didi-Huberman, *op. cit.* ; et Jean Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, Éditions Epel, 1995.

l'inclusion inopinée de lettres, de témoignages oraux, de citations, de fragments de textes lus par un personnage. Le dispositif typographique servant ainsi à : signifier un écart narratif ou discursif ; minimiser les ruptures sémiotiques²¹, laissant au lecteur le soin de l'interprétation et de la répartition dialogale des énoncés²² ; montrer une coupure temporelle. Il sert, en somme, à faire ressortir dans le texte les glissements de la prose²³. Le rythme est certes une structuration qui se donne à voir dans la répétition, mais ce que son agencement dévoile chez Rivera est aussi sa condition de système essentiellement ouvert à la rupture et au déséquilibre²⁴. En voici quelques exemples :

a) Le passage de la narration à la citation. Sans autre marquage que l'italique, cette transition intervient d'une phrase à l'autre au sein d'un paragraphe :

Hétéroclite et amère, la lettre de Domingo Oro. *Nous sommes seuls : c'est cela que nous nous sommes dit à nous-mêmes*²⁵.

b) Le changement de typographie. Cette modification peut révéler plusieurs coupures à la fois. L'exemple suivant en montre trois types : un changement du sujet de l'énonciation (du narrateur à la troisième personne au sujet à la première personne) ; un saut temporel (du XIX^e siècle à la seconde moitié du XX^e siècle) ; et un changement de support ou d'instance narrative (de la narration omnisciente à l'écriture subjective d'une lettre) :

Ce qu'il [Cufre] était encore reconstruit, endormi ou éveillé, dans une seule lecture, mot à mot, la littéralité des messages et les mots de passe et les avertissements cryptés dissimulés dans la littéralité des messages. *Je suppose que nous aurons aussi pris du gin, mais de cela je me souviens à peine, ou je confonds ce jour-là avec d'autres jours où nous prenions du gin, pour célébrer, peut-être, des mémoires plus intimes. De quoi je te parle ? Que célébrons-nous – que la mémoire ait protégé – dans cette douce patrie*²⁶ ?

21 Jusqu'à les faire totalement disparaître, comme c'est le cas de l'utilisation qu'en fait Sylvia Molloy dans *Desarticulaciones y Varia imaginación*.

22 Joël July, « Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïté narrative » [en ligne], *Questions de style*, n°7 (2010), p. 117-130 [https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01382617/document].

23 Jusqu'au début des années 1980, les guillemets sont fréquemment utilisés dans son œuvre pour souligner la parole citée, qu'elle soit écrite ou orale. Au milieu des années 1980, Rivera commence à introduire plus librement le discours d'autrui.

24 Shoshana Felman, *art. cit.*, p. 10.

25 Andrés Rivera, *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara 1995 [1984], p. 31 ; nous traduisons, l'auteur souligne (« *Abigarrada y amarga la carta de Domingo Oro. Estamos solos : esto es lo que hemos dicho a nosotros mismos* »).

26 *Ibid.*, p. 79-80 ; nous traduisons, l'auteur souligne (« *Lo que él [Cufre] aún era reconstruyó, dormido o despierto, en una única lectura, palabra por palabra, la literalidad de los mensajes y las contraseñas y los avisos cifrados que se agazapaban en la literalidad de los mensajes. Supongo que también habremos tomado ginebra, pero de eso apenas me acuerdo, o se me mezcla ese día con otros días en los que tomábamos ginebra, para celebrar, quizá, memorias más íntimas. ¿De qué te hablo ? ¿Qué celebramos – que la memoria haya puesto a salvo – en esta dulce tierra ?* »).

c) Le changement de registre descriptif et de type de discours rapporté :

Derrière Cufré, le galop nerveux et vorace de quelques chevaux. Il courut et courut dans la même rue, à l'ombre des mêmes arbres, sous les mêmes lumières de la nuit crépitant dans ses yeux, comme si tout cela était le décor figé d'un rêve, et lui, un clown extravagant qui imite, dans le décor figé d'un rêve, un clown extravagant qui feint de courir, sans quitter le lieu où il feint de courir. Cufré pensa qu'il cracherait, morceau par morceau, ses poumons. Il s'arrêta. Imperturbable et serein, il s'arrêta. Imperturbable et serein, il attendit. Il ne leur concéderait pas cela, non plus. La lâcheté, non plus. L'épouvante d'un lapin effrayé non plus. Il leva le pistolet jusqu'à ses yeux, le moyen le plus approprié qu'on connaît, dit le professeur Pierre Girard, pour en finir avec tout lorsque tout est fini. Non. Pas encore. Rien n'était complètement fini : ni le jargon dérangé de ce temps-là ni le susurrement encore intelligible de l'histoire²⁷.

Un narrateur omniscient à la troisième personne relate la fuite du personnage principal, Gregorio Cufré. Le récit adopte un ton surréaliste. Nous voyons Cufré réaliser des mouvements mimétiques, suspendus dans l'espace immobile d'un rêve. Soudain, se produit un changement de registre descriptif, le ton devient plus réaliste, hyperbolique même, lorsque nous apprenons que Cufré, fatigué de courir, crache ses poumons. Il s'arrête et réfléchit froidement sur l'option qu'il lui reste, continuer à fuir ou se suicider. Vers la fin du paragraphe, la répétition à trois reprises de la locution adverbiale de négation « non plus » (« *Tampoco* » en espagnol, en début de phrase), accompagnée du verbe au conditionnel (élide dans les phrases suivantes), suggère la présence du discours indirect libre. Ensuite, réapparaît le narrateur à la troisième personne (« il leva » / « *alzó* ») et, au sein de la même phrase, nous pouvons lire une séquence rétrospective où sont rapportées les paroles textuelles d'un ancien professeur de Cufré, le professeur Girard qui, en France, lui avait conseillé de se suicider lorsqu'il considérerait que tout était perdu. Les paroles de Girard occupent la seconde partie de la phrase, la terminent, et sont reproduites sans aucune marque typographique distinctive. Le verbe déclaratif (« dit » / « *dijo* ») entre virgules est atténué au milieu des paroles du professeur, présentées sous la modalité du discours direct, sans signes typographiques. Le discours direct subsiste dans la réponse mentale de Cufré qui rejette l'usage du revolver (« Non. Pas encore. » / « *No. Todavía no.* »), mais désormais sous la modalité du discours direct libre. Sans signes ni énoncés introductoires, le sujet (Girard, Cufré), l'instance temporelle (passé,

27 *Ibid.*, p. 45 ; nous traduisons (« *A espaldas de Cufré, el galope nervioso y voraz de unos caballos. Corrió y corrió por la misma calle, a la sombra de los mismos árboles, con las mismas luces de la noche restallándole en los ojos, como si fueran el decorado inmóvil de un sueño, y él, un extravagante payaso que mima, en el decorado inmóvil del sueño, a un extravagante payaso que finge correr, sin moverse del sitio donde finge correr. Cufre creyó que escupiría, pedazo a pedazo, los pulmones. Se detuvo. Frío y calmo, se detuvo. Frío y calmo, esperó. Tampoco eso les concedería. Tampoco, la cobardía. Tampoco el espanto de un conejo asustado. Alzó hasta sus ojos la pistola, el medio más idóneo que se conoce, dijo el profesor Pierre Girard, para acabar con todo cuando todo se acabó. No. Todavía no. Nada había acabado del todo: ni la jerga trastornada de ese tiempo ni el susurro aún inteligible de la historia* »).

présent) et géographique (Paris, Buenos Aires) changent. Le paragraphe se clôt avec un commentaire évaluatif du narrateur à la troisième personne qui confère et affirme la motivation idéologique de Rivera quant au caractère répétitif de l'histoire argentine (« Rien n'était complètement fini [...] » / « *Nada había acabado del todo* [...] »)²⁸.

Cet exemple montre bien comment les voix résonnent sans avoir recours à la ponctuation ni aux verbes déclaratifs. La narration est syntaxiquement fusionnée avec le discours insérant grâce à la liberté énonciative du discours direct libre consistant à formuler (plutôt qu'à reformuler) ludiquement de façon différée.

Parenthèses

Ouvrir une parenthèse dans la linéarité du discours, c'est introduire un détournement qui peut bien être représenté par des parenthèses (au pluriel) comme signe de ponctuation ou par une note. Déplié dans la continuité syntagmatique ou en profondeur (discontinuité paradigmaticque)²⁹, l'ajout textuel est l'une des manières dont Rivera introduit dans ses textes le détournement narratif représenté visuellement sur la page par le traitement typographique. L'insertion parenthétique d'un passage secondaire peut consister autant en une note de bas de page qu'en l'introduction d'un commentaire accessoire entre parenthèses. Comme on le sait, les parenthèses servent à délimiter de manière incidente un éclaircissement complémentaire, en interrompant la phrase dans laquelle s'insère cette explication, mais sans altérer son sens. L'écriture des détours évocatifs se sert fréquemment des parenthèses qui montrent l'itinéraire désordonné et lent des souvenirs, les impasses ou les virages opérés par l'écriture entre le présent de l'énonciation et le passé évoqué. Dans l'exemple suivant, la voix intérieure du personnage (Marcos Kaner) raconte :

Et je me demandais, en les contemplant, debout dans un coin de la cuisine, en quoi ils étaient différents, s'il était possible de parler de quelque chose qui les différenciait. (Peut-être que le jeune homme de douze, treize ou quatorze ans qui voit aujourd'hui revivre les réponses a honte de l'homme de cinquante ans qui les expose sans trouver *le mot juste*. Et l'homme de cinquante ans, qui n'a pas encore appris à être patient et qui, pour cette raison, regarde d'un seul œil, est contraint d'attendre que le jeune garçon de douze, treize ou quatorze ans lui reproche, uniquement, désormais, la pauvreté de sa langue³⁰.

28 Nous soulignons aussi dans ce paragraphe la répétition de syntagmes comme les adverbes, les structures binaires d'adjectifs. Nous pouvons également observer le recours à l'épiphore, la sympleque, la synonymie.

29 Isabelle Serça, « La note de bas de page "mise en vedette" : Proust traducteur de Ruskin », *La Licorne*, n° 67 (2004), p. 157-176.

30 Andrés Rivera, *Nada que perder*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1982 p. 33-34 ; nous traduisons, l'auteur souligne (« *Y me preguntaba, al contemplarlos, parado en un rincón de la cocina, qué los diferenciaba, si podía hablarse de algo que los diferenciaba. [Quizá el muchacho de doce, trece o catorce años que hoy revive las respuestas se avergüence del hombre de cincuenta que las expone sin acertar con le mot just [sic]. Y el hombre de cincuenta, que aún no aprendió a ser paciente y que, por eso, mira con un solo ojo, está conminado a esperar que el muchacho de doce, trece o catorce años le reproche, únicamente, de ahora en más, las indigencias de su idioma* »).

Les parenthèses ouvrent ici une impasse à l'intérieur de la remémoration (« Et je me demandais » / « *Me preguntaba* ») pour donner place à la supposition (« Peut-être » / « *Quizá* »). Le segment enchâssé peut être encore plus long et contenir même des dialogues, comportant l'équivalent d'une page de texte, comme c'est le cas de la parenthèse ouverte à la page soixante-dix-neuf et qui se termine à la page quatre-vingts de *Nada que perder* :

À Paris, j'ai trouvé du travail. Des dames imprévisibles ont conclu que j'étais un excellent physiothérapeute. [...] Entre massage et massage, elles ont essayé de me convaincre que les affaires espagnoles ne nous concernaient pas [...]. Leurs maris, cocus de merde, pariaient sur l'inviolabilité de la ligne Maginot. (Un dimanche, pendant le déjeuner, papa laissa tomber sa fourchette sur l'assiette, et dit, d'une voix un peu étonnée et impétueuse : « Je ne comprends pas Salomón. Il couchait avec ces garces, mais il n'acceptait pas qu'elles lui payent quoi que ce soit »).³¹

En plus de la formulation parenthétique usuelle, Rivera en fait un procédé littéraire lorsqu'il introduit de façon assez artificieuse un ajout inhabituellement long. Si, comme l'entend Jacques Anis, l'écriture est la réalité visuelle de l'expression³², en introduisant des bornes qui entravent la successivité de la narration et enchâssent l'information, cette opération graphique provoque un changement de rythme sur le discours principal touchant à la syntaxe, à la sémantique et souvent à la temporalité du fil insérant. Ce « décrochement (typo)graphique³³ » greffé dans le tissu textuel peut contenir plusieurs paragraphes s'étalant sur une, voire deux pages, et entraîner un détournement temporel vers le passé ou une dislocation des perspectives sur le plan de la conscience du personnage.

Ces implications obligent à réfléchir également à l'usage de la note infrapaginale. Deux notes d'éditeur apparaissent dans son roman *La revolución es un sueño eterno*. Elles méritent une mention particulière car ce sont les deux seules fois dans toute son œuvre où Rivera fait appel à ce dispositif. Les notes se trouvent dans le second cahier de notes du protagoniste, Juan José Castelli. La première fait irruption au chapitre IV (p. 143) ; et la seconde, au chapitre X (p. 170). Dans le chapitre IV, est reproduite en italique la curieuse lettre écrite par Ángela Castelli à son père (p. 138-140), et ensuite, est retranscrite sans emploi de l'italique la lettre écrite par Castelli à sa fille dans l'espoir de la dissuader d'épouser son prétendant.

31 *Ibid.*, p. 78-79 (« *En París, encontré trabajo. Damas impredecibles determinaron que yo era un impecable fisioterapeuta. [...] Entre masaje y masaje, intentaron convencerme de que lo de España no nos concernía [...]. Sus maridos, cornudos de mierda, apostaban a la inviolabilidad de la línea Maginot. [Un domingo, durante el almuerzo, papá dejó caer su tenedor en el plato, y dijo, con algo de sorpresa y violencia en la voz : "No entiendo a Salomón. Se acostaba con esas yeguas, pero no les permitía que le pagaran nada"]* »).

32 Pour Jacques Anis « [l]écriture est le mode d'existence visuel de la langue [...] qui lui permet de se déployer dans le bidimensionnel et virtuellement dans le multidimensionnel » (Jacques Anis, « L'écriture à sa place », *LINX*, vol. 28, n° 1 [1993], p. 64).

33 D'après la définition établie par Sabine Pétilon-Boucheron dans son essai *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain / Paris, Peeters, 2003.

Dans cette fiction épistolaire de dialogue, Castelli établit une comparaison entre son propre positionnement politique et la modération de son futur gendre. Pour parler de lui-même, Castelli reprend avec ironie les qualificatifs dont l'opposition politique l'affuble : « [L]'impie, le francisé, le porte-parole d'un système d' "hérésie et de désordre" [...], le robesperrien* [...]»³⁴. » Un astérisque introduit la note de bas de page suivante :

J'ajoute la qualification de robesperrien, que Saavedra mit laborieusement au monde, aux nombreuses autres qualifications enregistrées dans des lieux de mémoire circonspects, dans des rapports d'ambassades, dans des salons, des casernes, des tribunaux et des latrines, avec l'intention, je suppose, d'horrorifier les gobe-mouches, définition que j'adore, comme elle, ma mie, adore les bégaiements cornéliens³⁵.

C'est le personnage qui assume la responsabilité de ce commentaire. Intégrée à la lettre qu'écrivit Castelli, cette note appartient donc à l'univers fictionnel du roman³⁶.

La seconde note du roman se trouve à la fin du chapitre X. Elle est introduite par l'un des derniers éléments de l'énumération des biens légués par Castelli à son fils Pedro (les cahiers rouges que l'orateur de la révolution de mai a écrit en prison lors de son procès judiciaire) et est incorporée par un tiers, l'éditeur. La voici :

• Deux cahiers à la couverture rouge : mon fils Pedro en disposera comme bon lui semble. [...]

* Note éditoriale : *À la dernière page du second cahier à la couverture rouge apparaissent quelques lignes qui, sans aucun doute, ont été rédigées par Pedro Castelli, l'un des fils du docteur Juan José Castelli. Les voici :*

Chère Belén : Je dispose de quelques minutes : les égorgeurs de Rosas me talonnent de près, comme on le dit souvent. Ils veulent ma tête, pour la mettre sur une pique. Ils ne m'auront pas vivant : j'en suis certain.

Je t'envoie, par un messenger, que tu connais, deux cahiers à la couverture rouge. Ils ont appartenu à Castelli. Quelques pages sont indéchiffrables : elles ont été écrites en codé. Les autres, que Dieu me pardonne, exhalent un orgueil si pervers qu'elles sidèrent celui qui les lit. Tu peux en disposer comme bon te semble.

34 Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, p. 141-142 ; nous traduisons (« *El impío, el afrancesado, el portavoz de un sistema de "berejía y desorden" [...], el robesperriano* [...]* »).

35 *Ibid.*, p. 143 ; nous traduisons (« *Sumo la calificación de robesperriano, que Saavedra parió laboriosamente, a las muchas que registran en circunspectos memoriales, en informes de embajadas, en salones, cuarteles, tribunales y letrinas, con el ánimo, supongo, de horrorizar a los papamoscas, definición que me encanta, como le encantan, a mi muchacha, los tartamudeos cornelianos* »).

36 Il s'agit d'une note fictionnelle qui, toute proportion gardée, nous rappelle le travail typographique réalisé par Rodolfo Walsh dans « Nota al pie » (*Un kilo de oro*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1987), conte dans lequel les hiérarchies spatiales sont altérées par l'introduction de notes en bas de page, en italique, qui prennent progressivement, page à page, par amplification du texte infrapaginal, l'espace supérieur du texte principal jusqu'à couvrir entièrement l'espace textuel à la fin du conte. À ce sujet, voir Bernard Pingaud, « Peut-on annoter un roman ? », *La Licorne*, n° 67 (2004), p. 21-25.

Ci-joint mon portrait, et le tien, qui m'accompagna au moment de rejoindre le régiment du général San Martín. Je veux que tu saches que je t'ai portée dans mon cœur depuis tout jeune homme, avant même de te connaître. Castelli³⁷.

Deux espaces textuels sont mis en jeu : celui du texte dans l'espace supérieur de la page et celui de la note dans l'espace inférieur. Au sein de cette note, deux espaces coexistent également : celui de l'éditeur, en italique ; et celui de Pedro, qui écrit quelques lignes à Belén, la mulâtresse amante de Castelli, pour lui léguer les cahiers de son père.

La fiction d'éditeur est complétée par la publication finale d'un appendice long de sept pages (p. 175-182) dans lequel on trouve une liste de sept personnages réels, accompagnée d'une brève notice biographique pour chacun d'eux³⁸. L'éditeur justifie l'ajout de cet appendice en précisant que des clauses contractuelles l'obligent à le publier (p. 175). À nouveau, l'inclusion du commentaire éditorial comporte deux espaces : le premier (dans la partie supérieure, composée de deux paragraphes) figure en italique et reproduit la voix de l'éditeur ; le second (dans la partie inférieure) développe les sept biographies.

L'altération graphique dans la surface linéaire qu'introduisent les commentaires de l'éditeur bifurque le texte et creuse un espace « stéréoscopique³⁹ » à différents niveaux : phrastique, temporel et aussi au niveau de l'espace paginal, car la note projette le lecteur vers le futur de l'histoire racontée. En effet, les deux notes de l'éditeur fictif de *La revolución* tendent des liens vers le futur : entre Castelli et son fils Pedro, victime de l'exécution rosiste (le dernier paragraphe de l'appendice mentionne son assassinat en 1839), tout comme entre Castelli et les *compañons-camarades* réduits au silence un siècle plus tard. La première des biographies des amis de Castelli est, comme le précise la note, parachronique (« *extemporánea* »). Elle fait référence à Kote Tsintsadze (1887-1930), membre de l'aile d'opposition du Parti communiste soviétique.

37 Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, op. cit., p. 170 ; nous traduisons, l'auteur souligne. (« • *Dos cuadernos de tapas rojas : mi hijo Pedro les dará el destino que mejor le plazca**. / *N. de la E. En la última página del segundo cuaderno de tapas rojas aparecen unas líneas que, sin lugar a dudas, fueron redactadas por Pedro Castelli, uno de los hijos del doctor Juan José Castelli. Son éstas : *Querida Belén : Dispongo de contados minutos: los degolladores de Rosas me pisan, como se suele decir, los talones. Quieren mi cabeza, para clavarla en una pica. No me tomarán vivo : de eso estoy seguro. Te envío, con un propio, al que trataste, dos cuadernos de tapas rojas. Pertenecieron a Castelli. Algunas páginas son indiscifrables : han sido escritas en código. Las otras, Dios me perdone, exbalan un orgullo tan perverso que anonadan a quien las lee. Hací de y con ellos lo que se te antoje. Tu retrato, que me acompañó al ingresar al regimiento de granaderos del general San Martín, va con el propio. Quiero que sepas que te llevé en mi corazón desde muchacho, antes de conocerte. Castelli* »).

38 Ces personnages sont Kote Tsintsadze, Pedro José Agrelo, Antonio Luis Beruti, Agustín José Donado, Domingo French, Juan Hipólito Vieytes et Ignacio Javier Warnes.

39 Isabelle Serça, art. cit., p. 174.

Enfin, note d'édition et appendice introduisent dans la fiction la figure de l'éditeur comme fiction d'un premier lecteur. Une sorte de mise en abyme de l'acte de lecture exprimée sous une forme perceptible.

En guise de conclusion

On pourrait penser qu'une narration qui se parcourt en peu de pages devrait en principe éviter toute répétition. Cependant, ce que les histoires courtes d'Andrés Rivera (et des autres auteurs du corpus que nous n'avons pas examinés ici) nous livrent est bel et bien la différence entre l'allure générale d'un récit et la temporisation inhérente à l'écriture ; entre la longueur matérielle d'un texte et l'écriture brève. En effet, répéter n'est pas synonyme de s'étaler, et l'aspect coupé de l'écriture brève se révèle dans ces ouvrages comme un fidèle partenaire de la brièveté dans la mesure où le détournement du sens, la bifurcation diégétique et la distorsion de la forme constituent aussi bien un mode de composition qu'une manière de penser. La négation de la continuité chez Rivera va de pair avec la réfutation de l'unité du monde.

Dépourvu de sens et d'unité, ce monde (et toutes ses inflexions : la société, l'expérience individuelle, le passé, le présent, l'avenir) ne produit que des réverbérations, des bribes d'action, des anecdotes et des subjectivités caractérisées par un nihilisme lucide. Le balancement typographique que nous avons examiné rend cette *forme-sens* perceptible. Les reprises compensent l'ascétisme scriptural conférant à l'écriture un rythme hypnotique, et au temps réel de la relecture, une durée plus longue et minutieuse que celle d'une première lecture lacunaire, faite de leurs de sens.

Références

- ALLOUCH, Jean, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris, Éditions Epel, 1995.
- ANIS, Jean, « L'écriture à sa place », *LINX*, vol. 28, n° 1 (1993), p. 53-67.
- BENVENISTE, Émile, « La notion de rythme dans son expression linguistique » [1951], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.
- BLAIG, Régine, « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement – Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française*, vol. 56 (1982), p. 24-34.
- BRIK, Ossip, « Rythme et syntaxe » [1920], dans Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 154-169.
- DESSONS, Gérard, « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21 (1991), p. 3-12.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du Rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 2000.
- FELMAN, Shoshana, « Lyrisme et répétition », *Romantisme*, vol. 3, n° 6 (1973), p. 3-18.
- FLACK, Patrick, « Structures temporelles dans la poétique des formalistes russes : répétition, accord, rythme, série du vers », dans Jean-Philippe JACCARD et Ioulia PODOROGA (éd.), *“Temps ressenti” et “Temps construit” dans les littératures russe et française au XX^e siècle*, Paris, Kimé (Déplacements littéraires), 2013, p. 179-193.
- GIGNOUX, Anne-Claire, *La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.
- GOUX, Jean-Paul, *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999.
- HENRY-SAFIER, Hélène, « J. Tynjanov : théorie du mètre, théorie du rythme », *Revue des études slaves*, t. 55, fasc. 3 (1983), p. 425-429.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- JULY, Joël, « Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïté narrative » [en ligne], *Questions de style*, n° 7 (2010), p. 117-130 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01382617/document>].
- LOTY, Laurent, « Forme brève et pessimisme. Le cas de Chamfort », *La Licorne*, n° 21 (1991), p. 225-238.
- NÚÑEZ, Jorgelina, « El silencio de todas las derrotas » [en ligne], *Revista Ñ*, Edición Domingo 17/06/2001 [<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/17/u-00611.htm>].
- PÉTIILLON-BOUCHERON, Sabine, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain / Paris, Peeters, 2003.
- PINGAUD, Bernard, « Peut-on annoter un roman ? », *La Licorne*, n° 67 (2004), p. 21-25.
- RIVERA, Andrés, *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara 1995 [1984].
- , *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987.
- , *Nada que perder*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1982.

- SAAVEDRA, Guillermo, « Prologue », dans Andrés RIVERA, *Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2000, p. 9-15.
- SAUVANET, Pierre, « Rythme » [en ligne], *Encyclopaedia Universalis* [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/rythme/>].
- SERÇA, Isabelle, « La note de bas de page “mise en vedette” : Proust traducteur de Ruskin », *La Licorne*, n° 67 (2004), p. 157-176.
- TYNIANOV, Iouri, *Le Vers lui-même. Les problèmes du vers*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1977 [1924].



Pour une sémiotique de la concentration dans *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun

HANI GEORGES

Introduction

Cette aveuglante absence de lumière de Tahar Ben Jelloun¹ est l'un des romans qui appartiennent à la lignée des récits du témoignage carcéral marocain². Ceux-ci ont pour objet les années de plomb vécues à l'enfer de Tazmamart par certains officiers et sous-officiers de l'armée à la suite d'un coup d'État manqué contre le roi Hassan II en 1971. Le narrateur du roman, qui fait partie des vingt-trois prisonniers condamnés à une mort lente, présente l'un des rares témoignages sur la vie quotidienne au bâtiment B de Tazmamart³.

Cependant, le roman ne se limite pas à un témoignage direct sur les atrocités que subissent les bagnards, mais le narrateur nous livre aussi sa tentative de s'élever au-dessus de sa situation par la force du mysticisme et des méditations spirituelles : la narration semble bien articulée aux étapes de la voie soufie⁴. Ces élans mystiques lui permettent de surmonter momentanément ses souffrances physiques et de se débarrasser de ce baignoire-mouroir. Or, cette expérience spirituelle n'est pas seulement vécue sur le plan intellectuel, mais aussi et surtout sur le plan corporel. Le narrateur ne semble atteindre les instants fugitifs d'illumination que via la perception sensorielle : son corps nous apparaît comme l'opérateur essentiel de la spiritualité du

-
- 1 Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
 - 2 Abdessalam El Ouazzani, « Approche critique et méta-critique du témoignage carcéral marocain », *Littérature maghrébine et comparée*, vol. 13, n° 1 (2016), p. 48.
 - 3 Katalin Hajos, *Variation de l'interface littéraire dans les littératures maghrébines d'expression française. Réflexions autour des systèmes de limites*, Thèse de doctorat, Lyon / Budapest, Université de Lyon Lumière II / Université catholique Péter Pázmány, 2014, p. 166.
 - 4 Abdellatif Attafi, « Le soufisme dans *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1 (2012), p. 194.

roman qui s'appuie sur la concentration – une expérience perceptive et signifiante complexe – dans la mesure où il doit bien se concentrer avant d'accéder au monde de l'illumination⁵.

Nous formulons alors l'hypothèse selon laquelle pour comprendre l'univers signifiant du roman nous devons faire appel à l'outillage conceptuel que nous offre la sémiotique du corps élaborée surtout par Jacques Fontanille⁶ et Raúl Dorra⁷ sur la base de la notion de la polysensorialité et son rôle primordial dans la construction du sens. Cette approche nous permettra d'aborder la concentration non seulement en tant que pratique méditative mais également en tant qu'expérience sémiotique effectuée par un corps percevant : il y aura lieu alors d'envisager les éléments d'une sémiotique de la concentration. Rappelons que le corps et ses représentations constituent des composantes essentielles du soi dans la littérature maghrébine⁸.

Le corps : un tout polysensoriel

Partant du principe selon lequel le corps constitue notre accès principal au sens à travers la perception, la sémiotique du corps postule ainsi que le sens est inséparable de l'expérience corporelle⁹ : chaque actant discursif est d'abord un corps percevant avant d'être une simple régularité formelle. Le corps doit ainsi être considéré comme un tout polysensoriel puisque c'est à travers les réseaux des sens et non à travers les canaux sensoriels séparés que le sens se construit : face au flux sensoriel qui envahit constamment le corps, celui-ci tient, via la perception, à transformer les données et les stimulations sensibles en des significations, tout en instituant le monde en un univers de sens et de valeurs¹⁰. Commun au moi et au monde, le corps s'avère le véhicule de l'existence humaine dans et pour le monde.

Le corps en tant qu'entité polysensorielle dynamique donne naissance à deux représentations complémentaires : la chair, ressort de la sensorimotricité, et l'enveloppe, constituée à partir de la connexion entre les différentes sensations sur un seul lieu commun¹¹. En tant qu'enveloppe, le corps semble assumer deux

5 Précisons que la concentration est à prendre ici au sens d'une expérience corporelle provenant d'une activité intentionnelle effectuée par le sujet percevant en état d'attention : elle n'a donc rien à voir avec tout le vaste champ de la littérature dite concentrationnaire.

6 Jacques Fontanille, « Sémiotique du corps : l'enveloppe et le mouvement » [en ligne], Texte du séminaire « Modes du sensible et sémiotique du corps », Institut universitaire de France / Paris IV – Sorbonne, 1998-2000 [https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Csemiotique_corps1998_2000.pdf] ; *Corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France (Formes sémiotiques), 2011.

7 Raúl Dorra, *La Maison et l'Escargot. Pour une sémiotique du corps*, traduction de Veronica Estay Strange et Denis Bertrand, Paris, Hermann (Savoir lettres), 2013.

8 Khalid Zekri, « Écrire le carcéral au Maroc », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 102 (2011/2), p. 61.

9 Éric Landowski, *Passions sans nom*, Paris, Presses universitaires de France (Formes sémiotiques), 2005, p. 78 ; Jacques Fontanille, *Corps et sens*, *op. cit.*, p. 53 ; Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 43 ; Waldir Bevidas, « La sémiocception et le pulsionnel en sémiotique. Pour l'homogénéisation de l'univers thymique » [en ligne], *Actes Sémiotiques*, n° 119 (2016) [http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5613].

10 David Le Breton, « La conjugaison des sens : essai », *Anthropologie et société*, vol. 30, n° 3 (2006), p. 22.

11 Jacques Fontanille, *Corps et sens*, *op. cit.*, p. 84.

fonctions principales : une fonction de contenant qui tient alors à protéger la chair tout en subissant les tensions externes et une autre de surface d'inscription où aboutissent les tensions dues aux interactions avec les autres corps¹². Envisager le corps en tant que contenant revient à lui reconnaître nombre de caractéristiques comme : la connexité qui permet au corps de fonctionner comme un tissu sensoriel, un véhicule des sens ; la compacité, à savoir la maintenance et l'unification du corps ; et enfin la régulation qui concerne la relation entre l'extérieur et l'intérieur du corps. En tant que surface d'inscription, le corps assume la projection à partir de l'enveloppe du propre sur le non-propre, la pluralisation de l'instance énonçante et l'inversion du dehors et du dedans du corps. Le corps-enveloppe a donc deux représentations : le contenant (connexité > compacité > régulation) et la surface d'inscription (projection > pluralisation > inversion)¹³.

La concentration : un champ sensible réfléchi

Puisque la contribution sensorielle à la signification prend souvent la forme de réseaux polysensoriels, sans que le canal récepteur soit pris en compte, on aura le plus souvent affaire à des champs sensibles typiques ayant des caractères identifiables et où prend position l'instance d'énonciation¹⁴. La concentration relève quant à elle du champ sensible appelé le champ réfléchi, lié surtout à la sensorimotricité : la chair est souvent, dans ce cas, la source des sensations, leur cible et le contrôle qui assure leur contention. En d'autres termes, c'est bien le corps en tant que chair, source de sensorimotricité et de mouvement intime, qui assume l'attention, laquelle portera soit sur la chair elle-même qui joue conjointement le rôle du contrôle entre source et cible de l'attention (se concentrer) soit sur une autre cible (se concentrer sur quelque chose, concentrer son attention sur quelque chose) : qu'il s'agisse de concentration intransitive ou transitive, le corps pendant l'expérience de la concentration semble la source de l'attention et en même temps le responsable du flux et de l'intensité d'attention qu'il (s)accorde. Trois caractéristiques nous semblent alors distinguer le champ sensible de la concentration :

- a- le syncrétisme des rôles perceptifs, car c'est bien dans le corps du sujet concentrant que s'accumulent la source, le contrôle et parfois la cible de l'attention perceptive ;
- b- la motion interne, car aucune émission externe n'affecte le corps en concentration ;
- c- la réflexivité dans la mesure où dans la concentration l'affection s'applique à elle-même : le mouvement intime est appliqué par la chair sur l'enveloppe corporelle. Rappelons qu'avec la concentration nous avons affaire à ce que l'on appelle les sensations motrices intimes et non externes qui correspondent, elles, au déplacement du corps en tant que position de référence : le corps dans la concentration ne se déplace pas, mais il éprouve des sensations réflexives ; le degré d'attention qui accompagne la focalisation visuelle en est un exemple¹⁵.

12 *Ibid.*, p. 89.

13 Jacques Fontanille, *Corps et sens, op. cit.*, p. 95.

14 *Ibid.*, p. 57-58.

15 *Ibid.*, p. 61-63.

Concentration et compacité du corps

Bien que la chair, source de mouvement intime, soit l'opérateur essentiel de la concentration, on constate que dans *Cette aveuglante absence de lumière*, l'expérience de la concentration est d'abord liée au corps en tant que contenant et notamment à la compacité. L'hermétisme du corps et la fermeture des sens en font foi : « Fermer toutes les portes. Se durcir. Oublier. Vider son esprit du passé. Nettoyer. Ne rien laisser dans la tête. Ne plus regarder en arrière¹⁶. » La fermeture des sens nous renvoie à l'idée d'un arrêt momentané de la connexité du corps-enveloppe tandis que l'endurcissement réflexif en souligne la compacité. Ce passage à vide de la mémoire ne s'actualise qu'en corrélation avec la compacité du contenant qui, même en étant la cible des sensations visuelles ou auditives venant de l'extérieur, refuse ainsi de les reconnaître, tous les sens semblant en suspens : « Même si des images ou des mots venaient jusqu'à ma nuit et rôdaient autour de moi, je les repousserai, parce que je ne serai plus en mesure de les reconnaître¹⁷. »

La compacité et l'hermétisme du contenant aboutissent à l'arrêt de la connexité du corps, qui semble ne reconnaître aucune stimulation externe, aucun souvenir : le corps serait en quelque sorte mobilisé pour les éteindre. Cette mobilisation, nous devons la comprendre plutôt comme une unification, une maintenance contre toute invasion : « Dès que les souvenirs menaçaient de m'envahir, je mobilisais toutes mes forces pour les éteindre, leur barrer la route¹⁸ », ce qui correspond au sens premier du mot « concentration » défini dans le Robert (1993) comme étant « l'action de *réunir* en un centre ». À ce stade de pré-concentration, le corps est hermétiquement fermé et unifié face à toute tentative d'intrusion.

Pour que le corps atteigne ce haut degré de compacité corporelle en corrélation avec l'inertie sensorielle, notamment quant aux souvenirs, le narrateur recourt à la respiration profonde et au clignement des yeux jusqu'à ce que les images qui lui viennent à la mémoire deviennent floues. Il se fixe une certaine image qui occupe le devant de son champ visuel, à lui, au point de ne voir plus qu'elle, et puis : « Je respire profondément, en pensant que ce que je vois n'est qu'une image qui doit disparaître. Par la pensée, j'introduis quelqu'un d'autre à ma place¹⁹ [...] » ; toutes les images du passé finissent ainsi par tomber dans l'oubli²⁰. On voit ainsi comment la chair applique des pressions sur l'enveloppe-contenant tout en contrôlant le flux d'attention porté sur les sensations visuelles : l'attention visuelle concrétise l'une des caractéristiques essentielles du champ de la vision, à savoir les enchâssements. Parmi les images qui se présentent au corps percevant, il s'en fixe une puis dirige toute son attention à l'acteur qui se trouve dans cette image et le remplace par quelqu'un d'autre, ce qui lui permet enfin de méconnaître le souvenir : « [C]e souvenir n'est

16 Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 28.

17 *Id.*

18 *Ibid.*, p. 29.

19 *Id.*

20 *Ibid.*, p. 30.

pas le mien²¹ » et de conclure que « ce que je suis en ce moment n'a rien à voir avec cet autre²² ».

On retrouve la même expérience de concentration liée à la compacité du contenant dans l'histoire de la bile. Pour expulser la bile, le narrateur essaie de relever le bras et d'introduire la main à la bouche : « Je me concentre et ne pense qu'au bras. Tout mon corps se retrouve dans ce bras. Je suis un bras assis par terre et il faut que je pousse de toutes mes forces pour me lever²³. » À force de concentration, le corps est tellement unifié qu'il finit par se limiter au bras. Le résultat de cette concentration par compacité s'avère, en fin de compte, l'inertie : le narrateur oublie le goût amer de la bouche et ne se sent que faiblement de ces douleurs articulaires. Cependant, cet hermétisme corporel n'est qu'éphémère car l'excrétion massive de la bile et de la sueur remet en cause la compacité maximale du corps.

Une fois l'expérience de la concentration accomplie et menée à son terme, la connexité subit alors une sorte d'arrêt provisoire : « Je regarde le plafond, il n'y a rien. J'arrive non pas à voir mais à deviner les choses²⁴. » La vision confuse remplace désormais la vue et le regard. Ainsi, au plus haut degré de la compacité du contenant correspond la mise en suspens des sens ordinaires. Un autre exemple de la mise en arrêt de la connexité ordinaire – auditive cette fois – nous est fourni par la situation de la prière à voix basse : « [J]e me laissais emporter par une musique intérieure propre à la situation dans laquelle je me trouvais. Je n'entendais plus ce qui se disait autour de moi²⁵. » La musique interne finit par envahir la chair au point que l'ouïe en est momentanément bloquée.

La compacité du corps est ensuite liée à son immobilité, à savoir l'absence de tout mouvement externe : « J'entrais dans le silence et l'immobilité du corps. Je respirais profondément et j'invoquais la lumière suprême²⁶ [...]. » L'absence du mouvement qui prépare la pensée à un voyage interne est corollaire d'une absence de sensibilité : « Je partais, je voyageais. Ma pensée devenait limpide, simple, directe. Je la laissais m'emmenner sans bouger, sans réagir » ; « Je ne me sentais plus la peau »²⁷. À force de se concentrer, le corps est devenu un avec la pensée, une étape indispensable au débrayage spatial qui suivra : « C'est ainsi que je me trouvais, la nuit, seul dans la Kaaba déserte face à la pierre noire²⁸ [...]. » C'est là que le corps se réapproprie sa connexité déjà mise en suspens et sa régulation. Il s'approche de la pierre noire, la caresse tout en effectuant ainsi la distinction, caractéristique du toucher, entre ce qui lui est propre et ce qui ne l'est pas. Rappelons encore que le signe du retour à la fosse après le voyage spirituel semble bien l'immobilisme de

21 *Id.*

22 *Id.*

23 *Ibid.*, p. 64.

24 *Ibid.*, p. 65.

25 *Ibid.*, p. 180.

26 *Ibid.*, p. 99.

27 *Id.*

28 *Ibid.*, p. 100.

l'entourage du corps du narrateur, projection de sa propre inertie. À la fin, le corps atteint un état d'inertie qui exclut toute motion interne ou externe : « Plus rien ne gémissait en moi. Les membres de mon corps avaient été réduits au silence, à une forme d'immobilisme qui n'était pas tout à fait du repos ni de la mort²⁹. » Le narrateur semble se barricader derrière son corps avant d'y renoncer :

Le corps, c'est ce qui est visible. Ils le voyaient, ils pouvaient le toucher, le couper avec une lame rougie au feu, ils pouvaient le torturer, l'affamer, l'exposer aux scorpions, au grand froid, mais je tenais à garder mon esprit hors d'atteinte³⁰.

Le détachement du corps semble alors l'étape ultérieure dans l'expérience de la concentration.

Concentration et détachement corporel

Une fois la compacité du corps assurée, à l'exception des rares moments où l'hermétisme est remis en cause par le fait des excréctions³¹ ou la dématérialisation du contenant à la suite du voyage spirituel vers la Kaaba : « Je suis transparent³² », le narrateur, pendant la concentration, arrive à se détacher de son corps, d'abord à oublier son corps tout en se fixant sur la pierre noire dont il fait une interface, une fenêtre sur l'autre monde : « [L]e fait de me focaliser sur une idée, une image, une pierre sacrée située à des milliers de kilomètres, à des siècles de la cellule, me permettait d'oublier mon corps³³. » Comme dans le cas de la compacité corporelle, le détachement graduel et intermittent du corps ne s'effectue que sur la base d'un arrêt du fonctionnement des sens. Au début, tout fonctionnait très bien ; la connexité et notamment le toucher permettaient au narrateur de se sortir de son enveloppe : « Je le sentais, je le touchais, mais petit à petit j'arrivais à m'en détacher³⁴. »

Ce détachement réalisé au moyen de la concentration qui s'ensuit, grâce à la prière, permet ensuite au corps d'atteindre l'extase, cet état de solitude où la compacité du contenant est tellement forte qu'il s'avère inaccessible sinon qu'à « la brise » : « Je suis dans une superbe solitude où seule la brise peut encore traverser les terrasses de mon isolement³⁵ » ; remarquons que seul le toucher est actualisé. Cette extase, qui prend la forme d'un éblouissement se présentant comme un choc sensoriel, ne semble se réaliser qu'au prix d'une compacité corporelle. Le détachement corporel qui permet au narrateur de dire « je ne suis plus de ce monde³⁶ » n'est préalablement concevable que dans l'obscurité où il voit mieux en soi-même. Nous ne sommes pas encore loin du champ réflexif de l'attention où le sujet percevant se voit, mobilisant ainsi sur soi-même l'intensité de son acte

29 *Ibid.*, p. 179.

30 *Ibid.*, p. 129.

31 Voir, dans le présent article, l'histoire de la bile, *supra*, p. 141.

32 Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 99.

33 *Ibid.*, p. 62.

34 *Id.*

35 *Ibid.*, p. 66.

36 *Ibid.*, p. 69.

perceptif. Résultat : le corps arrive à se débarrasser de la douleur et, qui plus est, ne ressent plus rien³⁷. Une fois de plus, la concentration semble liée à l'arrêt de la connexité. Quelques lignes plus tard, le corps, dont la connexité vient d'être mise en suspens, ne pourra plus fonctionner comme une surface d'inscription car « aucun reflet ne s'y imprime³⁸ ».

Le détachement corporel ne cesse de se répéter grâce à la concentration. Après avoir médité dans le silence, il commence à quitter graduellement son corps :

Je quittai doucement la cellule et ne sentis plus le sol. Je m'éloigne de tout jusqu'à ne voir de mon corps que l'enveloppe translucide. J'étais nu. Rien à cacher. Rien à montrer. De ces ténèbres la vérité m'apparut dans sa lumière éclatante³⁹.

La sensorimotricité de la chair qui tient à se mouvoir est ici accouplée à l'absence de la connexité à l'exception de la vue. Rappelons ici que les motions intimes ont ainsi commencé à donner naissance à des mouvements externes. Le corps n'est plus alors qu'un contenant. D'ailleurs, la transparence corporelle cède peu à peu la place à la compacité initiale : la nudité peut être à cet égard considérée comme le signifiant de cette transparence du contenant corporel. Nous avons là l'ébauche d'une fonction sémiotique où :

signifiant / signifié

nudité (extérieure) / transparence (intérieure).

Une fois cette fonction sémiotique constituée, la vérité éclate, s'énonce soudain et en toute clarté à l'intention du narrateur : au détachement graduel du corps correspond le coup de foudre de la lumière ; l'idée d'un choc sensoriel donnant naissance à un éblouissement semble revenir encore une fois.

Cependant, le caractère subit et choquant de l'éblouissement visuel sera aussitôt remis en cause, car au prix de la concentration massive, les voiles des ténèbres tombent successivement jusqu'à ce que le narrateur aperçoive « un minuscule rayon de lumière⁴⁰ » dont l'existence même est douteuse : « Peut-être que je l'inventais, l'imaginai. Je me persuadais que je le voyais⁴¹. » Désormais, l'ouïe commence à accompagner la vue. Tout devient silence : la respiration, le battement du cœur et même le narrateur lui-même⁴². Le silence ne cesse ainsi de gagner le domaine proprioceptif, celui du corps propre. Le détachement corporel devient ainsi lié à la concentration visuelle et auditive.

Quitter la carcasse du corps⁴³ donne au narrateur la possibilité de s'envoler vers les terrasses ensoleillées de la grande maison et de promener sa pensée vers les lieux saints à la Mecque tout en multipliant à son gré les débrayages spatiaux

37 *Ibid.*, p. 70.

38 *Id.*

39 *Ibid.*, p. 81.

40 *Ibid.*, p. 82.

41 *Id.*

42 *Id.*

43 *Ibid.*, p. 127.

sur le chemin de « la solitude limpide⁴⁴ ». Le détachement de l'enveloppe corporelle désignée par la « coquille⁴⁵ » s'avère la condition indispensable pour que le narrateur accède au jardin. Cependant, il ne peut y accéder pleinement : la concentration auditive seule ne suffit plus, car les rages de dents ne tardent pas à faire perdre au narrateur le fil de son voyage vers la spiritualité⁴⁶.

La concentration affaiblie

Quand la concentration s'est affaiblie, le narrateur a vraiment du mal à retrouver l'univers spirituel⁴⁷ : la durée de la concentration s'est limitée même à quelques minutes. Certes, il arrive parfois à s'extraire du corps mais à la fin celui-ci lui résiste et finit par ne plus obéir :

Vers la fin, mon corps ne m'obéissait plus. C'était lui qui me quittait. Alors je m'endormais recroquevillé sur moi-même, comme un chat. Je le retenais. Je m'accrochais à la terre pour l'empêcher de m'abandonner totalement. Je ne pensais plus. Je n'imaginai plus rien. J'étais vide, devenu une aberration dans ce trou qui avait déjà englouti quinze compagnons sur vingt-trois. Tout a une limite. Ma tête ne suivait plus ou presque plus⁴⁸.

Le narrateur tient à s'accrocher à son corps, dernier rempart qui lui reste avant la dissolution de son moi : le corps n'est plus alors qu'un contenant compact, plus ou moins hermétique, qu'il faut méticuleusement garder. La pensée, l'imagination et la concentration n'ont alors plus rien de place.

Cependant, le corps ne peut pas assumer jusqu'à la fin son rôle en tant que contenant compact et hermétique : « Ma forteresse se fissurait. J'entendais les voix qui nous avaient quittés. Tout se mélangeait dans ma tête que je n'arrivais plus à tenir dans mes mains⁴⁹. » Avec le délabrement du contenant qui commence à perdre de son imperméabilité, la perception du corps est mise à l'épreuve, d'où les confusions perceptives dont il fait état. Le corps-contenant est donc envahi : « Il y avait des intrus dans la demeure intérieure. J'étais envahi de maux⁵⁰. » La chair qui n'est plus protégée devient alors la victime des stimulations externes qui l'assaillent. La compacité, l'unification et l'hermétisme du début cèderont désormais le pas à un contenant plus ou moins poreux et ouvert.

Éléments pour une sémiotique du corps concentrant

L'analyse sémiotique de l'expérience de la concentration du corps nous permet ainsi d'en relever les étapes syntagmatiques qui peuvent être ainsi schématisées :

44 *Ibid.*, p. 128.

45 *Id.*

46 *Ibid.*, p. 129.

47 *Ibid.*, p. 179.

48 *Ibid.*, p. 180.

49 *Ibid.*, p. 209.

50 *Id.*

hermétisme du contenant > détachement > éblouissement > affaiblissement > perméabilité du contenant.

Le corps du narrateur, qui est souvent actualisé en tant que contenant unifié, tient au début à protéger la chair et plus la compacité du corps est assurée plus la concentration transitive ou intransitive est réussie, surtout avec la mise en suspens de la connexité (la vision, l'ouïe, ...). Cette concentration a permis ensuite au narrateur de se détacher de son corps et d'atteindre parfois de rares moments du choc sensoriel, d'éblouissement : le corps semble ici récupérer sa connexité puisqu'il peut toucher la lumière, caresser la pierre noire, voir la Kaaba, etc. D'ailleurs, durant ces brefs moments, le corps est susceptible de fonctionner non seulement comme contenant mais aussi comme surface d'inscription où des empreintes passagères viennent s'inscrire. Avec l'affaiblissement de la concentration, le corps se réduit à la fonction d'un contenant mais son hermétisme est vite menacé par l'intrusion des stimulations externes. L'univers signifiant de la concentration tel qu'il a été mis en scène dans le roman démontre que le corps-contenant s'avère bien l'opérateur essentiel du processus sémiotique qu'implique la concentration. Le contenant pendant l'expérience de la concentration semble bien garder sa compacité et son hermétisme de bout en bout, sauf dans les cas où le corps s'expulse ou à la fin lorsque le corps se fissure. Quant à la connexité, elle semble fonctionner à l'encontre de la concentration : plus la concentration est réussie, plus le fonctionnement des sens (surtout la vue) est mis provisoirement en suspens. En tout cas, le corps-contenant a bien assumé son rôle quant à la préservation de l'énergie du moi-chair, ce qui apparaît d'une importance extrême dans l'univers carcéral présenté dans le roman : la conservation du moi-chair par le corps interdit sa dissolution et ouvre vivement la voie à la survivance du narrateur.

Conclusion

Cette approche sémiotique qui met l'accent sur la sensorialité et son rôle dans la construction du sens s'avère d'une grande importance heuristique quant à l'étude de l'expérience de la concentration dans *Cette aveuglante absence de lumière*. Cette expérience n'est pas seulement charnelle ou corporelle mais aussi perceptive et signifiante dans la mesure où, dans la concentration, le corps qu'il soit chair ou enveloppe ne cesse de percevoir ou de se percevoir tout en donnant constamment du sens à ce qui l'entoure⁵¹.

Les résultats auxquels nous avons pu aboutir, au terme de cette analyse, semblent correspondre à ceux d'Attafi⁵² en dépit de la différence d'approche. Selon lui, les élans spirituels du narrateur ne visent qu'à annihiler son moi dans l'unité de l'amour divin, à savoir le *fanâ* qui se manifeste dans l'illumination, d'où l'importance pour le narrateur de rester en vie et de préserver autant que possible son corps. En termes de sémiotique du corps, nous pourrions dire que la compacité du corps-

51 Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 45.

52 Abdellatif Attafi, *art. cit.*, p. 200 et suiv.

contenant, à savoir sa capacité à protéger la chair contre toute pression, s'avère la condition indispensable de toute expérience de concentration. Le narrateur, pour pouvoir se concentrer, a besoin de se barricader derrière un corps, unifié et compact. Même s'il arrive parfois à se détacher de son corps, ce n'est que pour y revenir à la suite des rares moments d'extase sensorielle. Avec la concentration, le corps est en liaison avec des univers lointains, sinon les murs de la prison seraient en mesure de l'envahir⁵³. La compacité nous paraît alors comme l'une des voies possibles de l'illumination par la concentration et, pourquoi pas, l'un des moyens de rester en vie dans une situation extrême comme celle de l'univers carcéral.

Références

- ATTAFI, Abdellatif, « Le soufisme dans *Cette aveuglante absence de lumière* de Tahar Ben Jelloun », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1 (2012), p. 194-205.
- BEIVIDAS, Waldir, « La sémioception et le pulsionnel en sémiotique. Pour l'homogénéisation de l'univers thymique » [en ligne], *Actes sémiotiques*, n° 119 (2016) [<http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5613>].
- BEN JELLOUN, Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- DORRA, Raúl, *La Maison et l'Escargot. Pour une sémiotique du corps*, traduction de Veronica Estay Strange et Denis Bertrand, Paris, Hermann (Savoir lettres), 2013.
- EL OUAZZANI, Abdessalam, « Approche critique et méta-critique du témoignage carcéral marocain », *Littérature maghrébine et comparée*, vol. 13, n° 1 (2016), p. 46-56.
- FONTANILLE, Jacques, *Corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France (Formes sémiotiques), 2011.
- , « Sémiotique du corps : l'enveloppe et le mouvement » [en ligne], Texte du séminaire « Modes du sensible et sémiotique du corps », Institut universitaire de France / Paris IV-Sorbonne, 1998-2000 [https://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Csemiotique_corps1998_2000.pdf].
- HAJOS, Katalin, *Variation de l'interface littéraire dans les littératures maghrébines d'expression française. Réflexions autour des systèmes de limites*, Thèse de doctorat, Lyon / Budapest, Université de Lyon Lumière II / Université catholique Péter Pázmány, 2014.
- LANDOWSKI, Éric, *Passions sans nom*, Paris, Presses universitaires de France (Formes sémiotiques), 2005.
- LE BRETON, David, « La conjugaison des sens : essai », *Anthropologie et société*, vol. 30, n° 3 (2006), p. 19-28.
- ZEKRI, Khalid, « Écrire le carcéral au Maroc », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 102 (2011/2), p. 59-79.

DÉBAT



Les démons de l'imitation sont toujours vivants

HÉLÈNE MAUREL-INDART

Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017.

Dans son essai sur l'imitation, Maxime Decout cède à son tour à la fascination pour un sujet inépuisable, qu'on n'ose à peine nommer, celui de l'inaccessible, ou du moins indéfinissable, originalité. L'auteur n'y échappe pas, comme pris de vertige par les abîmes de la création littéraire et les fantasmes de chef-d'œuvre. Pour tenter de conjurer la tentation de l'imitation et d'approcher l'indicible original, il aura tout lu ; pour preuve, des notes de bas de page copieuses, dument consignées, et un référencement de citations scrupuleux, irréprochable. Il aura tout passé au crible, de toute cette littérature « seconde », intertextuelle et « palimpsestueuse », mettant ses pas dans ceux qui avant lui auront prétendu en finir avec les démons de l'imitation.

L'éditeur l'aura sans doute cruellement blessé en faisant l'économie d'un index et même d'une bibliographie : point de colonnes vertigineuses en fin de volume sur lesquelles juché, Maxime Decout aurait contemplé des siècles de lectures abattues. À moins que ce ne fût pour lui épargner l'ivresse douloureuse de pavés typographiés « parallélogrammatiques¹ », qui en disent plus qu'ils ne sont longs. N'est pas roi de Bohême qui veut. D'ailleurs, c'eût été trop refaire du Nodier-Sterne-Swift-Wilkins-Cyrano et les autres², déjà refaits par les Genette et autres compagnons illuminés de la citation et du plagiat.

L'angoisse de l'origine de l'original horrifique hante Maxime Decout, assiégé de « terreurs nocturnes et diurnes qui ruissellent en nous lorsque des mots étrangers nous colonisent, cette panique de se sentir visité [...], ces irrésistibles attractions vers l'autre et sa plume qui nous hypnotisent³ ». Quel remède contre le sentiment d'« anéantissement de soi dans l'autre ? », et comment dénouer « ce nœud où le

1 Charles Nodier et Tony Johannot, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830, p. 216.

2 *Ibid.*, voir la page 26.

3 Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017, p. 83.

Moi et l'autre s'étreignent et se séparent, s'admirent, s'enamourent, se déchirent et se battent » ? Diagnostic : l'auteur souffre d'une union érotique impossible avec sa bibliothèque. Pathologie partagée depuis l'origine de la littérature, la première littérature – qui d'ailleurs est inconnue, Giraudoux *dixit*⁴. Alors l'écrire, ce mal de l'origine, à défaut de faire de l'original. Repousser le modèle en s'érigeant soi-même en modèle imitant : astucieuses « stratégies mimétiques pour juguler l'angoisse⁵ ». Répéter, saisir le déjà-dit (déjà dit) s'impose à l'amoureux éconduit de la littérature, peut-être en dernier recours, une fois les illusions perdues.

Toute la première partie, intitulée sans biaiser « Malaises dans l'imitation », consiste à s'acquitter de sa dette à l'égard des prédécesseurs, à en finir avec la culpabilité : passeport obligé, laisser-passer pour redire sans craindre l'opprobre et le reproche de brigandage, les notes de bas de page règlent vite leur compte aux ouvrages sur la question : entre mille et trois références, un certain *Du plagiat*⁶, *Le Faux littéraire* de Martineau, le numéro double 663-664 de la revue *Critique* de 2002, *Les Voleurs de mots* de Michel Schneider et l'incontournable *Palimpsestes* de Genette qui égrène un bon nombre de notes suivantes. La transparence citationnelle dissipe furtivement le « malaise » initial. On sent le plaidoyer *pro domo* par anticipation, le besoin d'une justification pourtant inutile face à la liberté de réécrire la réécriture. Mais l'introduction évoque déjà le scepticisme de l'auteur quant à la possibilité d'apprivoiser « cette intrusion de l'autre en soi⁷ » chez ceux mêmes qui croient pouvoir mater l'imitation comme « une amie » ou simplement « une habitude ». Tôt ou tard, l'« alarme » réveille la peur.

Il faut donc cette première partie, hommage minutieux à tout le cortège des prédécesseurs, inlassablement convoqués pour baliser un territoire déjà trop ensemencé. L'auteur file doux entre l'obsession d'une conquête impossible et la crainte – « la peur », dit-il – des « réprobations », titre du premier chapitre, et des « justifications », titre du deuxième. On navigue en mer moralisatrice et il faut bien du courage à l'*actor* pour s'aventurer dans de tels « vertiges identitaires », titre du troisième chapitre. Tout dit, dans cet ouvrage, la dictature de *L'Origine* avec un grand O, comme dans le tableau ou dans l'histoire. On n'en a pas fini.

Victoire : une fois passées les fourches caudines des hommages obligés, la deuxième partie affirme la volonté émancipatrice de l'auteur. La peur exorcisée. Par quel remède ? « Imiter pour ne plus imiter », jolie pirouette ressassée ressassante. Ce titre du chapitre inaugural de la deuxième partie a fait fi des vieilles terreurs et culpabilités embarrassantes. On convoque Proust pasticheur ou Montaigne cueilleur de fleurs chez le voisin. Las, les « maléfices mimétiques⁸ » ne le cèdent pas aux

4 Jean Giraudoux, *Siegfried*, acte I, scène 6, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1982, p. 16 : « Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue. »

5 Maxime Decout, *op. cit.*, p. 155.

6 Acte manqué : Maxime Decout cite la version « originale » – la première – de 1999 aux Presses universitaires de France, omettant celle de 2011, augmentée d'une centaine de pages avec une nouvelle introduction, et actualisée, chez Gallimard (Folio).

7 Maxime Decout, *op. cit.*, p. 9.

8 *Ibid.*, p. 93.

traitements homéopathiques. À y lire de plus près, on sent le refoulé rousseauiste chez Stendhal, et Flaubert désabusé s'en remet à des copieurs boulimiques, Bouvard et Pécuchet.

Encore un espoir ? « Vous êtes toujours un imitateur⁹ ? », s'interroge, dédoublé, copie de sa copie, l'auteur persévérant. Il se fait Homme, prescripteur enfin libéré de ses chaînes :

Emparez-vous de ces mots qui vous font peur, jouez-en, repérez-y ce qui vous agace, ce qui tend au tic, forcez le trait. [...] Mais faites attention à ne pas vous laisser impressionner, à ne pas tomber dans le mauvais goût, à ne pas disparaître devant l'identité écrasante du modèle.

La transgression textuelle aurait le dernier mot, satire et parodie de préférence, en ultime recours contre l'aliénante imitation. En finir avec le recopiage sacralisant pour dompter le fantasme vertigineux de l'originalité. Être soi *contre* l'autre, telle est la ruse pour anéantir les démons de l'imitation et sauver son moi d'auteur. Las, un auteur encore bien naïf, soucieux du bon « goût » et encore très impressionnable... « De nouveaux affolements¹⁰ » ne tardent pas, assaillent derechef celui qui s'aventure dans cette « zone de turbulence¹¹ ».

Maxime Decout a de belles formules pour évoquer le mystère insondable de l'origine. La question de l'imitation et de l'originalité nous ramène en effet à notre propre contingence. On mesure à quel point les tentatives quantificatives de l'analyse textuelle informatisée et de prétendus logiciels de détection de plagiat manquent irrémédiablement leur cible : entre le relatif et l'absolu, les nuances s'étalonnent à l'infini et le chef-d'œuvre se joue de nos ambitions textométriques.

Ce que Maxime Decout découvre à son tour dans son essai, c'est le plaisir de redire en son nom propre ce qu'il a fait sien des autres en s'offrant lui-même comme un nouvel hypotexte en puissance.

9 *Ibid.*, p. 115.

10 *Ibid.*, p. 140.

11 *Ibid.*, p. 137.

Références

DECOUT, Maxime, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017.

GIRAUDOUX, Jean, *Siegfried*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1982.

NODIER, Charles et Tony JOHANNOT, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830.



Pour (ne pas) en finir avec les démons de l'imitation

MAXIME DECOUT

Il va sans dire qu'être lu avec une telle acuité par Hélène Maurel-Indart, grande spécialiste des questions plagieuses et pasticheuses devant l'éternel¹, ne peut manquer de causer un effet de sidération. D'une plume alerte et légère, elle a su percer une logique souterraine dans l'écriture de *Qui a peur de l'imitation ?* qui avait échappé à son auteur ou, du moins, qu'il s'était employé à étouffer mais qui, l'œil sagace de la lectrice l'aura vu, ne manque pas d'émerger ici ou là. À savoir : à quel point toute personne qui écrit sur l'imitation ne peut manquer d'être touchée par le problème, puisque nul n'écrit à partir de rien et sans puiser dans une bibliothèque (réelle ou intérieure). Plus encore : à quel point l'imitation met en jeu non seulement la manière dont les écrivains la pratiquent, comment ils se situent par rapport à elle et dans le champ littéraire, mais aussi la façon dont nous, lecteurs et critiques, nous les appréhendons à travers elle, et elle à travers eux. Cette contagion des embarras mimétiques au penseur de l'imitation, j'en vois la trace plus explicite dans un aveu inaugural de l'essai qui, à l'époque, m'avait semblé régler la question :

L'écriture empruntée, voleuse, copieuse, téléguidée, pourrait bien être la logique cachée qui préside à toute écriture. Ce livre que vous lisez, n'est-il pas d'ailleurs, comme tant d'autres, le fruit d'un brigandage souterrain parmi d'innombrables discours² ?

Assurément le dossier n'était nullement refermé, comme je le constate grâce à Hélène Maurel-Indart.

Il aurait de toute façon fallu être naïf pour, choisissant un tel sujet, penser s'embarquer dans un champ neuf. Devant l'imitation et son cortège de pratiques (allusion, citation, pastiche, parodie, plagiat et j'en passe), c'est le trop-plein et

1 On pourra dans un premier temps consulter l'excellent site leplagiat.net. Voir surtout Hélène Maurel-Indart, *Plagiats, les coulisses de l'écriture* (Paris, La Différence, 2007), *Petite enquête sur le plagiaire sans scrupule* (Paris, Léo Scheer [Documents], 2013) ainsi que *Du plagiat* (Paris, Presses universitaires de France [Perspectives critiques], 1999) dont, je l'apprends et confesse mon ignorance, il existe une réédition augmentée de 2011 dans la collection « Folio essais », signe de son importance et de l'état actuel de nos bibliothèques...

2 Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017, p. 10.

l'excellence qui triomphent et qui font planer sur la critique la menace de la répétition ou de la simple application à un autre corpus d'analyses déjà élaborées ailleurs. C'est pourquoi, comme l'explique bien Hélène Maurel-Indart, j'ai pris soin de rappeler, de manière non exhaustive, un certain nombre de travaux qui m'avaient précédé, dans le but de mieux spécifier ma démarche. Celle-ci avait renoncé à être une exploration narratologique, historique ou sociologique de ces phénomènes³. Pour se concentrer sur un autre aspect : une approche existentielle. Il s'agissait de se demander ce que faisait au « Moi » qui écrit la présence concertée ou l'intrusion involontaire des mots d'autrui, en complétant cette analyse d'études à la fois poétiques, narratologiques, stylistiques et historiques. Ce sont les tourments du « Moi » face à l'autre, les zones d'influence et d'empiètement d'autrui sur soi-même, qui m'ont guidé⁴. Or ceux qui imitent allégrement, comme Shakespeare, Rabelais, Molière ou Sterne, pourraient éprouver avec assez de force leur propre originalité pour ne pas craindre de se servir chez les autres. Mais on peut se demander s'il ne gêne pas, chez d'autres et même chez eux, une peur plus sourde de ne pas être eux-mêmes en imitant. Ce sont les traces éparses de cet effroi et la manière dont il a pu orienter des choix esthétiques, des écritures et des prises de position que j'ai voulu glaner et interroger.

Je n'ai toutefois pas voulu traiter cette question de manière anhistorique. Mais il ne s'agissait pas de rabattre l'imitation sur un phénomène historico-social exclusif. Sa nature pulsionnelle, presque humorale, ne fait aucun doute. Il conviendrait seulement d'ajouter : selon les rythmes intellectuels, les mythologies, les sociétés, les mentalités. Ce sont en effet aussi des exigences sociales, des débats esthétiques, des archétypes philosophiques qui dirigent les perceptions et les pratiques changeantes de l'imitation. Affaire d'époque, c'est sûr, l'imitation est tributaire de son histoire, de son récit⁵. À divers degrés, elle est indissolublement liée à la manière dont la répétition, l'originalité et l'origine ont pu être pensées. Tous les vifs débats qu'elle a suscités, avivés par des réflexions religieuses, culturelles, philosophiques, légales, historiques ou sociales, montrent que le concept de littérature ne peut pas être défini sans celui de source, d'origine, de modèle. Il s'agit, et ce n'est pas sans importance, d'un concept relationnel et non pas absolu. L'œuvre est sujette à une série de réaménagements induits par les nouvelles œuvres et les variations contextuelles. Cette labilité première, au lieu du vieux rêve de persistance subordonné au classique

3 Sans pouvoir rendre hommage à tous, on égrènera seulement quelques noms : Bakhtine, Barthes, Kristeva, Genette, Riffaterre, Antoine Compagnon, Laurent Jenny, Paul Aron...

4 Voir aussi l'approche psychanalytique de Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat et la psychanalyse*, Paris, Gallimard (Tel), 2011 [1985]. Concernant l'influence, qui est liée à la question de l'imitation sans en être synonyme, voir Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Éditions Aux forges de Vulcain, 2013 [1973] et *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale, Yale University Press, 2011, ou encore Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014.

5 Il me faut ici dédouaner mon éditeur quant à l'absence d'index et de bibliographie. Devant l'ampleur de la tâche et la peur de se retrouver au pied du mur de mes prédécesseurs, j'ai préféré y renoncer.

et au chef-d'œuvre, l'imitation nous la fait sentir un peu mieux en aiguisant toujours plus nos angoisses quant à l'originalité et l'origine.

Le but était donc d'élaborer un cadre conceptuel qui permette de réfléchir à la littérature tout comme elle-même s'y questionne, en se demandant comment les œuvres et les écrivains appréhendent, interrogent, déconstruisent, justifient ou réinventent la littérature en regard de deux valeurs, le conformisme et l'originalité. C'est cette dynamique qui, croyais-je, structure l'essai, même si Hélène Maurel-Indart en repère une deuxième, plus fine et moins évidente, nous faisant passer du temps de la dette aux prédécesseurs à celui d'un affranchissement face à l'imitation ou, au moins, à sa peur. La première partie porte ainsi sur les malaises mimétiques et étudie un certain nombre de raisons qui ont amené les uns et les autres à condamner l'imitation, à en avoir peur ou à l'ériger en un délit virant à l'obsession comme Malcolm Lowry. Ces raisons sont autant historiques, sociales, esthétiques que psychologiques, et sont souvent liées à la relation entretenue avec les concepts d'originalité et de répétition. C'est pourquoi l'imitation est volontiers associée à un exercice scolaire, à un apprentissage de l'art (Proust, Sartre, Sarraute, Malraux) et devient même une sorte d'insulte brandie pour déconsidérer l'autre écrivain (Malebranche, Céline, Sarraute). Les imitateurs mis en scène sont souvent des figures dégradées, associées à divers avatars peu glorieux comme le copiste, l'érudit, le pédant ou le faussaire (Sorel, Sartre, Melville, Flaubert, Perec, Calvino). Les justifications utilisées pour défendre l'imitation sont un autre signe de ce malaise, d'autant plus quand, on le constate, elles sont insistantes, tentent d'encadrer une pratique qui dérange, ou, pire encore, quand ces plaidoyers sentent la mauvaise foi. La seconde partie s'attache quant à elle aux argumentations utilisées pour repenser l'imitation, que tout désigne comme une répétition et une aliénation, en tant que pourvoyeuse d'originalité. Ainsi a-t-on pu faire de l'imitation une thérapie contre l'imitation (Stendhal, Proust), un moyen de corriger ou d'améliorer son modèle dans un geste généreux et supérieur (Virgile, Shakespeare, Lautréamont). Plus vertigineux encore : suggérer qu'on imite en se passant de modèle (Valéry, Nodier), ou imiter dans le but d'être imité ou de devenir inimitable (Voiture, Perec, Montaigne). L'écrivain imité et imitant transforme en effet la perception du vol en une adroite indécatesse qui suscite un désir mimétique. Il sera imité comme il a imité et accédera ainsi au rang de modèle. Élégant et habile moyen, qu'Hélène Maurel-Indart a la malice et la bienveillance d'accorder à cet essai, pour (ne pas) en finir avec les précieux démons de l'imitation puisque ceux-ci, on l'aura compris, sont souvent à l'origine de nos plus irrépressibles désirs d'écrire à notre tour.

Références

- BLOOM, Harold, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Éditions Aux forges de Vulcain, 2013 [1973].
———, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale, Yale University Press, 2011.
- DECOUT, Maxime, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2017.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2011 [1999].
———, *Petite enquête sur le plagiaire sans scrupule*, Paris, Léo Scheer (Documents), 2013.
———, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, Paris, La Différence, 2007.
- SCHLANGER, Judith, *Le Neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat et la psychanalyse*, Paris, Gallimard (Tel), 2011 [1985].



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Arnaud Bernadet

Université McGill

Arnaud Bernadet est *Associate Professor* au Département de langue et de littérature françaises de l'Université McGill. Ses travaux portent sur la théorie du langage et la théorie de la littérature, spécialement sur la poésie et le théâtre du XIX^e au XXI^e siècle. Il a publié « *En sourdine, à ma manière* ». *Poétique de Verlaine* (Classiques Garnier, 2014) et dirigé avec Bertrand Degott *La Corde bouffonne. De Banville à Apollinaire, Études françaises*, n° 51-3 (Presses de l'Université de Montréal, 2015). Son dernier essai, à paraître en 2018 chez Classiques Garnier, s'intitule : *La Phrase continuée. Variations sur un trope théorique*.

Luc Bonenfant

Université du Québec à Montréal

Luc Bonenfant est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Membre du collectif de rédaction *La Vie littéraire au Québec*, il a aussi participé à l'édition critique des *Œuvres complètes* d'Anne Hébert (Presses de l'Université de Montréal, 2013-2015). Spécialiste du poème en prose, ses travaux plus récents portent sur les enjeux esthétiques et politiques des formes brèves et de la poésie dans le XIX^e siècle français et au Québec.

Nelson Charest

Université d'Ottawa

Nelson Charest est professeur de poésie moderne à l'Université d'Ottawa. Il a publié aux éditions Nota Bene un essai intitulé *Vaisseau, le grand poème*, un numéro de la revue *Études littéraires* portant sur *Le Verset moderne* ainsi que le collectif *Genres littéraires et peinture*. Il a en outre publié des études sur Pierre Morency, Pierre Perrault, James Sacré, Coleridge, Nelligan, Loranger, Verlaine et Mallarmé, notamment. Il prépare un ouvrage sur la brièveté en poésie. Il a aussi publié aux éditions Le Léopard amoureux un recueil intitulé *Les Icônes démodées*.

Hani Georges

Université de Damiette

Hani Georges est professeur adjoint en sciences du langage à l'Université de Damiette en Égypte. Sa thèse de doctorat portait sur la figurativité dans le discours philosophique et romanesque. Parmi ses publications, on retrouve : « Le timbre-poste entre sens textuel et sens pratique » [en ligne], *Communication*, vol. 34, n° 2 (2017) [<http://journals.openedition.org/communication/7246>] ; « Les enjeux sémiotiques de la perception dans *L'Étranger* d'Albert Camus » [en ligne], *Cédille, revista de estudios franceses*, n° 12 (2016) [<https://cedille.webs.ull.es/12/07georges.pdf>] ; « Sémiotique du grotesque dans *La Peau et les Os* de Georges Hyvernaud », *Hermès* (Université du Caire), n° 16 (2016) [à paraître] ; « Le logo e(s)t la libération par l'image », *Bulletin de la faculté des lettres* (Université d'Alexandrie), n° 74 (2014), p. 261-300.

Fadi Khodr

Professeur de français langue étrangère, gouvernement du Québec

Fadi Khodr est titulaire d'un doctorat en langue et littérature françaises de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Sa thèse proposait une approche archéocritique du texte poétique contemporain. Il a participé à plusieurs colloques internationaux et a publié neuf articles de recherche dans des ouvrages collectifs et des revues littéraires.

Bill Marshall

Université de Stirling

Bill Marshall est professeur de « Comparative Literary and Cultural Studies » à l'Université de Stirling en Écosse. Il est l'auteur de : *Victor Serge The Uses of Dissent* (1992), *Guy Hocquenghem : Beyond Gay Identity* (1997), *Quebec National Cinema* (2001), *André Téchiné* (2007), et *The French Atlantic : Travels in Culture and History* (2009). Il a dirigé des ouvrages sur : *Musicals – Hollywood and Beyond* (2000), *Montreal-Glasgow* (2005), et une encyclopédie de trois tomes, *France and the Americas* (2005). Ses recherches actuelles portent sur les usages de la préhistoire dans la culture française moderne.

Christelle Reggiani

Université Paris-Sorbonne

Christelle Reggiani est professeure de stylistique française à l'Université Paris-Sorbonne. Elle a notamment publié : *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999 ; *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008 ; *L'Éternel et l'Éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2010 ; *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz, 2014. Elle a également dirigé l'édition des *Œuvres* de Georges Perec dans la Bibliothèque de la Pléiade des Éditions Gallimard (2017).

Henri Scepi

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Henri Scepi est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages sur l'œuvre poétique de Jules Laforgue (dont *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, Presses universitaires de France [Écriture], 2000 et *Poésie vacante*, ENS Éditions, 2008). Spécialiste de la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle, il s'intéresse aussi à Hugo, Baudelaire, Nerval, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs essais sur le roman du XIX^e siècle (Hugo, Flaubert, Zola). Derniers ouvrages parus : Rimbaud/Verlaine, *Un concert d'enfers. Vie et poésie*, en coll. avec Solenn Dupas et Yann Frémy, Gallimard (Quarto), 2017 ; Jules Verne, *Michel Strogoff et autres romans*, en coll. avec Jean-Luc Steinmetz, Marie-Hélène Huet et Jacques-Rémi Dahan, Gallimard (La Pléiade), 2017.

Marta Inés Waldegaray

Université de Reims Champagne-Ardenne

Marta Inés Waldegaray est professeure de littérature latino-américaine à l'Université de Reims Champagne-Ardenne et membre de deux équipes de recherche : le Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée de l'Université de Reims, et le Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata de l'Université Paris 8. Spécialiste de la littérature latino-américaine, qu'elle étudie sous un angle transdisciplinaire, elle a publié plusieurs articles dans des revues universitaires en France et à l'étranger, dirigé et codirigé des ouvrages tels que *Réécritures en Amérique latine. Les modèles décentrés* (2009) ; *Empreintes/emprunts dans le monde hispanique* (2012) ; *La Sacralisation à l'œuvre dans l'expérience littéraire* (2017) ainsi que des numéros de revues (en ligne) : *Argentina y Uruguay : lecturas del país vecino en la literatura rioplatense contemporánea - siglos XX y XXI* (2013) ; *Prodigios borgeanos : ficciones, historias, teologías* (2015) ; *Hermetismos programáticos en la literatura argentina contemporánea* (2017) ; et *Configuraciones de lo sagrado en la literatura contemporánea del Cono Sur* (2017). Elle est l'auteure d'un essai critique : *Historia y brevedad narrativa : la escritura de Andrés Rivera* (2015).



Résumés / Abstracts

■ Arnaud Bernadet

UNE DIFFÉRENCE À INVENTER : L'AMÉRICANITÉ SAUVAGE DE SUPERVIELLE

A DIFFERENCE TO BE INVENTED : SUPERVIELLE'S WILD AMERICANISM

Résumé

L'expression de l'américanité chez Jules Supervielle est l'objet de plusieurs récurrences littéraires. À mesure qu'il se dégage de l'influence romantique et parnassienne, encore prégnante dans *Brumes du passé* et *Comme des voiliers*, le poète apprend à « plier à son goût » la Muse uruguayenne. De *Poèmes à Débarcadères*, l'américanité se révèle plus encore inséparable d'une quête de l'identité. Elle traduit l'exigence d'une signature, capable enfin d'assigner à l'œuvre ce que Supervielle appelle le « ton réel ». La question de la manière – cette mesure personnelle de l'écriture, conquise au terme des quatre premiers recueils – ne se distingue pas chez lui de la question de la culture, et réciproquement.

Abstract

The expression of Americanism in Jules Supervielle is the subject of several literary recurrences. As he emerges from the romantic and Parnassian influence, still prevalent in Brumes du passé and Comme des voiliers, the poet learns to “shape the Uruguayan Muse to his liking”. From Poèmes to Débarcadères, Americanism reveals itself to be even more inseparable from a quest for identity. It reflects the need for a signature, capable at last of assigning to the work what Supervielle calls the “real tone.” The question of manner – this personal process of writing, mastered by the end of the first four collections of poems – does not differ in his work from the question of culture, and vice versa.

■ Nelson Charest

LAFORGUE, HAMLET ET BONNEFOY : DÉPORTER, REPORTER MONTEVIDEO

LAFORGUE, HAMLET AND BONNEFOY : DEPORTING, REPORTING MONTEVIDEO

Résumé

Cette étude porte sur la réécriture de « Hamlet » par Laforgue, dans ses *Moralités légendaires*. À partir d'une indication sur un « pavillon de Montevideo », aperçu par Laforgue à Hambourg, au retour du Danemark, nous situons sa fable dans le sillage de la critique d'Yves Bonnefoy, et notamment la notion de « *readiness* ». Nous proposons ensuite une relecture de la *Moralité*, où le personnage principal, avec les modifications que lui apporte Laforgue, représente au mieux une injonction à partir qui est vécue comme un retour aux origines, filiales notamment. Ainsi peut-on mieux comprendre le rôle

de Montevideo dans l'œuvre laforguienne : un lieu où on *pourrait* partir, maintenu à distance, comme horizon.

Abstract

This paper focuses on the rewriting of Hamlet by Laforgue, in his Moralités légendaires (Moral Tales). From an indication on a Montevideo flag, seen by Laforgue in Hamburg, as he was returning from Denmark, we place this tale in the wake of Yves Bonnefoy's critique, and notably his notion of "readiness." We then propose a reinterpretation of the Moralité, where the main character, as modified by Laforgue, represents, at best, an injunction to leave experienced as a return to the origins, in particular filial. Thus, we are able to better understand the role of Montevideo in the work of Laforgue : a place where we could go, kept at a distance, as a horizon.

■ **Hani Georges**

POUR UNE SÉMIOTIQUE DE LA CONCENTRATION DANS *CETTE AVEUGLANTE ABSENCE DE LUMIÈRE* DE TAHAR BEN JELLOUN

FOR A SEMIOTICS OF CONCENTRATION IN *TAHAR BEN JELLOUN'S CETTE AVEUGLANTE ABSENCE DE LUMIÈRE* (THIS BLINDING ABSENCE OF LIGHT)

Résumé

Cette aveuglante absence de lumière de Tahar Ben Jelloun est l'un des romans de témoignage qui racontent les années de plomb que le narrateur a passées avec d'autres condamnés dans l'enfer de Tazmamart au Maroc. Le narrateur ne se contente pas de décrire cette expérience ineffable, mais il semble trouver une issue dans la méditation et les élans spirituels. Via la concentration, le narrateur arrive à se détacher graduellement de son corps et à atteindre la lumière suprême : l'expérience spirituelle s'avère alors une expérience corporelle puisqu'elle se déroule essentiellement dans/par le corps percevant et polysensoriel du narrateur. Tout en faisant appel aux concepts de la sémiotique du corps, nous allons explorer la concentration dans le roman en tant qu'expérience perceptive d'attention intensive, mais surtout en tant que processus signifiant.

Abstract

This Blinding Absence of Light by Tabar Ben Jelloun is a non-fiction novel that tells the story of the time the narrator spent with other condemned prisoners in the hell of Tazmamart in Morocco during the years of lead. The narrator not only describes this ineffable experience, but seems to find a way out through meditation and spiritual impulses. Through concentration, the narrator gradually manages to detach himself from his body and reach the supreme light : the spiritual experience then proves to be a bodily experience since it essentially takes place in/through the perceiving and polysensorial body of the narrator. Using the concepts of body semiotics, we will explore concentration in the novel as a perceptive experience of intensive attention, but especially as a meaningful process.

■ Fadi Khodr

LE TOMBEAU DE JULES LAFORGUE

THE TOMB OF JULES LAFORGUE

Résumé

L'article propose une nouvelle lecture de *Pan et la Syrinx* de Jules Laforgue en mettant au jour ses arrière-textes plausibles, restés enfouis jusqu'à présent, en vue de compléter les études qui lui ont été consacrées. L'analyse suggère que cette « moralité légendaire » serait le monument littéraire confirmant l'originalité de l'auteur et contenant son testament poétique.

Abstract

This paper proposes a new reading of Jules Laforgue's Pan et la Syrinx (Pan and the Syrinx), by revealing his plausible background texts, hitherto undiscovered, in order to complete previous studies. Analysis suggests that this "moral tale" would be the literary monument confirming the author's originality, and containing his poetic will.

■ Bill Marshall, traduction de Luc Bonenfant

TROIS POÈTES DE L'ATLANTIQUE FRANÇAIS : JULES LAFORGUE, ISIDORE DUCASSE,

JULES SUPERVIELLE

THREE POETS FROM THE FRENCH ATLANTIC : JULES LAFORGUE, ISIDORE DUCASSE,

JULES SUPERVIELLE

Résumé

Cet article, qui est la traduction d'une section d'un chapitre de *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, propose une lecture « franco-atlantique » des œuvres de Jules Laforgue, Isidore Ducasse et Jules Supervielle, trois poètes d'origine française nés à Montevideo, ville où ils ont chacun passé leur enfance avant de la quitter de manière définitive pour la France. Bill Marshall part de l'hypothèse selon laquelle la latinité découlant de l'imaginaire uruguayen (et sud-américain) agit comme principe architectonique dans ces œuvres poétiques par ailleurs monumentales de l'histoire littéraire française.

Abstract

This article is the translation of a section of a chapter of The French Atlantic. Travels in Culture and History. It offers a "Franco-Atlantic" reading of the works of Jules Laforgue, Isidore Ducasse and Jules Supervielle, three poets of French origin born in Montevideo, a city where they all spent their childhood before moving permanently to France. Its main argument is that the latinité stemming from the Uruguayan (and South American) imaginaire works as the architectonic principle of such poems, which are known to be central to French literary history.

■ Christelle Reggiani

ÊTRE OULIPIENNE : CONTRAINTES DE STYLE, CONTRAINTES DE GENRE ?

BEING OULIPIAN : STYLE CONSTRAINTS, GENRE CONSTRAINTS ?

Résumé

Sans poser l'hypothèse d'un caractère genré de l'écriture – si l'écriture oulipienne apparaît factuellement comme un métier d'homme, il n'en découle pas nécessairement qu'elle ressortisse pour autant à un genre déterminé, et stylistiquement identifiable comme tel – on se propose ici d'interroger les raisons de l'apparente difficulté à être une auteure « à contraintes », en considérant en particulier les stratégies à l'œuvre dans quelques textes de Michelle Grangaud, Anne Garréta et Michèle Audin.

Abstract

Without posing the hypothesis of a gendered nature of writing – if Oulipian writing appears factually to be a man's profession, it does not necessarily follow that it belongs ipso facto to a given genre, and stylistically identifiable as such – this paper aims to consider how some texts by Michelle Grangaud, Anne F. Garréta, and Michèle Audin negotiate with the apparent difficulty of being a “constrained” woman writer.

■ Henri Scepi

LAFORGUE DÉLOCALISÉ

LAFORGUE DELOCALIZED

Résumé

Cet article se propose de cerner la question de l'américanité de Laforgue à partir des rares traces que l'auteur a laissées d'une relation réfléchie ou plus immédiatement spontanée à sa terre d'origine, l'Uruguay. Un double geste d'effacement et de promotion s'y révèle, en opposition aux valeurs qu'incarne d'une part la figure symbolique du père, et en référence d'autre part aux lieux communs qui structurent la vision européenocentrée du continent américain. Les textes de Laforgue, du poème élaboré à la note marginale, témoignent ainsi de la recherche d'un lieu impossible, dont l'image flottante et diffuse forme cependant comme l'horizon de la parole, ainsi que l'attestent les tentatives de figuration de l'Inconscient, topique du non-lieu par excellence qui autorise toutes les surimpressions spatio-temporelles, tous les mélanges de cultures et d'idiomes. Aussi est-ce sans doute dans la quête d'une langue « délocalisée », profondément métissée et insoucieuse des codes et des hiérarchies, langue « neuve » et en même temps composée de tous les âges, que le fantasme américain trouve chez Laforgue sa matérialisation la plus éloquente.

Abstract

This paper aims to identify the question of Laforgue's Americanism from the rare traces that the author left of a thoughtful or more immediately spontaneous relationship to his native Uruguay. A double gesture of blotting out and promotion is revealed, in opposition to the values embodied on the one hand by the symbolic figure of the father, and on the other hand in reference to the common places that structure the European-centric vision of the American continent. Laforgue's texts, from the elaborate poem to

the marginal note, thus attest to the search for an impossible place, whose floating and diffuse image, however, forms like the horizon of speech, as shown by the attempts at figuration of the unconscious, the topic of the non-place par excellence, which authorizes all spatio-temporal superimpositions, all amalgams of cultures and idioms. So it is undoubtedly in the quest for a “delocalized” language, deeply mixed and unconcerned with codes and hierarchies, a “new” language, and at the same time composed of all ages, that the American fantasy finds in Laforgue its most eloquent materialization.

■ Martha Inés Waldegaray

BRIÈVETÉ : UNE QUESTION DE RYTHME. RÉFLEXIONS SUR LA LITTÉRATURE D'ANDRÉS RIVERA
 BREVITY : A QUESTION OF RHYTHM. THOUGHTS ON ANDRÉS RIVERA'S LITERATURE

Résumé

Cet article porte sur une problématique théorique : les procédés de la brièveté en littérature. Partant de la distinction entre *brièveté* (notion qui relève du domaine de l'énonciation) et texte *court* (caractère dimensionnel de l'écriture), nous étudions ici l'œuvre de l'écrivain argentin Andrés Rivera (Buenos Aires, 1928-2016), maître de l'énonciation réticente dans la littérature argentine contemporaine. Néanmoins, le réel historique des XIX^e et XX^e siècles est la matière préférée de sa fiction narrative. Notre attention s'est portée sur les procédés mis en œuvre pour dérouter l'organisation narrative et le rythme phrastique. Dans une prose composée par des phrases qui deviennent de plus en plus longues, dans des textes de plus en plus courts, la discontinuité instaure une dynamique de la brièveté lisible dans un rythme narratif scandé par les blancs, les ellipses et les figures de répétition.

Abstract

This article deals with a theoretical problem : the processes of brevity in literature. Starting from the distinction between brevity (a notion that falls within the domain of enunciation) and short text (dimensional nature of writing), we focus here on the work of the Argentine writer Andrés Rivera (Buenos Aires, 1928-2016), master of doubtful enunciation in contemporary Argentine literature. Nevertheless, the historical reality of the 19th and 20th centuries is the favorite material of his narrative fiction. Our attention focused on the processes implemented to divert the narrative organization and the sentence rhythm. In a prose composed of sentences that become longer and longer, in texts that become shorter and shorter, discontinuity creates a dynamic of legible brevity in a narrative rhythm scattered with blanks, ellipses and repetition figures.



Prochains numéros

(en préparation)

René Char : le poème et l'action

Parution : juillet 2018

***Approches écopoétiques des littératures française
et québécoise de l'extrême contemporain***

Parution : novembre 2018

Le carnet pour lui-même

Parution : février 2019

Jeanne Lapointe

Parution : juillet 2019

***Fabrique du patrimoine littéraire contemporain.
Les collections de monographies illustrées depuis 1980***

Parution : novembre 2019

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	<i>La Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien/praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains	15 \$
(45, 3, 2014)	Adapter le théâtre au cinéma	15 \$
(46, 1, 2015)	Géographies transnationales du texte africain et caribéen	15 \$
(46, 2, 2015)	Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises	15 \$
(46, 3, 2015)	Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur	15 \$
(47, 1, 2016)	Autour de Gabriel Sagard	15 \$
(47, 2, 2016)	L'américanité des poètes français : le cas des Montévidéens	15 \$

Études littéraires
Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2018

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	33,00 \$	23,00 \$	89,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	47,00 \$	29,00 \$	99,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de: Revue *Études littéraires* – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires
vente au numéro

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

- Paiement en dollars canadiens
- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de la Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :


Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
 Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
 1055 avenue du Séminaire
 Université Laval
 Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$



KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

**Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises
à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web
de la SODEP.**

LA CULTURE
EN REVUES

SODEP.QC.CA

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

74

Primavera 2018

ANNO XXXVIII

Le concept de genre a-t-il changé les études littéraires ?

sous la direction de
Christine Planté et Audrey Lasserre

AUDREY LASSERRE, CHRISTINE PLANTÉ, *Le genre : un concept pour la critique littéraire ?* - YASMINA FOEHR-JANSSENS, *Littérature médiévale et Études Genre : succès, freins et défis* - MICHÈLE CLEMENT, *Les Euvtes de Louise Labé : quand le genre dérange* - FLORENCE LOTTERIE, *Un « sexisme intelligent » ? Études de genre et usages de Rousseau* - ANNE TOMICHE, *Ce que le genre fait à l'étude des premières avant-gardes artistiques du XX^e siècle* - VALÉRIE COSSY, *Alice Rivaz et Catherine Colomb : femmes et francophones en littérature*

Interviews / Interviste : AUDREY LASSERRE, CHRISTINE PLANTÉ, *L'emploi du genre dans les études littéraires au Maghreb. Entretien avec Touriya Fili-Tullon*

Comptes rendus / Recensioni : S. BURNAUTZKI, *Les Frontières racialisées de la littérature française : contrôle au faciès et stratégies de passage* ; A. CASTAING, É. GADEN (dir.), *Écrire et penser le genre en contextes postcoloniaux* ; C. CHAULET-ACHOUR, J. ASSIER, M. FREMIN, C. JEST (dir.), *Jeux de dames : posture et positionnement des écrivaines francophones* (C. Chaudet) ; É. VIENNOT, *L'Académie contre la langue française : le dossier « féminisation »* ; H. CONSTANTIN DE CHANAY, Y. CHEVALIER, L. GARDELLE (dir.), *Écrire le genre / How to Write the Gender / Escribir el género, Mots. Les langages du politique* (A. Coutant, N. Marignier) ; F. BRIQUET, *Dictionnaire historique des Françaises connues par leurs écrits* ; M. CALLE-GRUBER, B. DIDIER, A. FOUQUE (dir.), *Dictionnaire universel des créatrices* ; C. BARD avec la collaboration de S. CHAPERON (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e-XXI^e siècle* (L. Hanin) ; É. REVERZY, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La littérature plurielle* (V. Stiénon)

Notes de lecture / Schede

2018 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABONNEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)
ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.

Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione dovranno essere inoltrate a periodici@olschki.it

L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.

L'adresse IP et toute question concernant la procédure d'activation du compte doivent être transmises à periodici@olschki.it

Italia: € 85,00 • Étranger € 105,00

solo on-line / en ligne uniquement: € 80,00

PRIVATI - PARTICULIERS

Italia: € 65,00 • Étranger € 80,00

solo on-line / en ligne uniquement: € 60,00

FASCICOLO SINGOLO / UN NUMÉRO: Italia € 46,00 • Étranger € 55,00

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI • Vicedirettore: PAOLO BUDINI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, P. Budini, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbroscio, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. S'heeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22
francofonia.rivista@umibo.it • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE



LEO S. OLSCHKI

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)
TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
periodici@olschki.it • www.olschki.it

Vient de paraître
Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Numéro spécial

Poésie • Langue • Image



Sous la direction de

Michael Bishop et Christopher Elson

Anas Atakora, Carole Banguion, Glenn Fetzer
Nicholas Hauck, Marie Huet
Aaron Prevots, Mary Shaw
Scott Shinabargar, John Stout

Reviews

Volume One Hundred and Eleven

Winter 2018

Dalhousie French Studies

Département d'études françaises

Université Dalhousie

Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada

Rédacteur en chef : Vittorio Frigerio

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance : dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ; 50 \$ CDN/US par année
papier seulement ; 70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$
CDN/US par année web seulement. Frais de port internationaux en
supplément.